

**ENTRE A POESIA TRÁGICO-ANTIGA E TRÁGICO-MODERNA EM
SÓFOCLES E FRIEDRICH SCHILLER**

[BETWEEN ANCIENT-TRAGIC AND MODERN-TRAGIC POETRY IN SOPHOCLES
AND FRIEDRICH SCHILLER]

Michel Platnir

michelplatnir2017@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-5364-8513>

Bolsista CNPq, doutorando em Filosofia pela UNB, mestre em Filosofia pela UFC, graduado e Pós-graduado em Filosofia pela Faculdade Católica de Fortaleza (FAC), licenciado em Filosofia pela Faculdade Kurius (FAK), Pós-graduado em Ciências da Religião pela Faculdade Teologia integrada (FATIN). Graduado em teologia pela universidade Intã de Sobral.

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6466](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6466)

Recebido em: 5 de agosto de 2024. Aprovado em: 29 de dezembro de 2024

Caicó, ano 17, n. 1, 2024, p. 27-44

ISSN 1984-5561 - DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6466](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6466)

Dossiê Filosofia e Literatura



Resumo: Esse artigo tem como objetivo primordial correlacionar à tragédia antiga com a tragédia moderna em Sófocles e Friedrich Schiller. Para tanto, elencaremos, primeiramente, a tragédia de Sófocles, que tem como fundamento basilar o determinismo oracular, e a limitação do indivíduo frente ao mistério trágico. Por outro lado, a poesia trágica, em Schiller, a princípio, ocupa-se do conceito kantiano de gênio, que tem por finalidade hermenêutica a demonstração de uma produção poética autônoma em detrimento as produções artificiais da produzidas na modernidade. E por fim, as tragédias schilleriana, ganham contornos realista nos teatros, com “A noiva de Messina” e “Intrigas e Amor”. Ou seja, as tragédias modernas ganham um tom de realismo poético-trágico. Esse ideal buscado pelo dramaturgo alemão é o meio de correlacionar o ambiente cultural com o personagem artístico. Isto significa que, as regras teatrais são suprimidas pelas circunstâncias que envolvem a trama trágica.

Palavras-chave: Ingenuidade. Modernidade. Poesia. Sentimento. Tragédia.

Abstract: This article has as its primary framework, to correlate the ancient tragedy with the modern tragedy in Sophocles and Friedrich Schiller. To do so, we will list, first of all, the tragedy of Sophocles, which has as its basis the oracular determinism, and the limitation of the individual in the face of the tragic mystery. On the other hand, tragic poetry, in Schiller, at the beginning, deals with the Kantian concept of genius, which has the hermeneutic purpose of demonstrating an autonomous poetic production at the expense of the artificial productions produced in modernity. And finally, the Schiller tragedies, gain realistic contours in theaters, with “The Bride of Messina” and “Intrigues of love”. In other words, modern tragedies are gaining a tone of poetic-tragic realism. This ideal sought by the German playwright is the means of correlating the cultural environment with the artistic character. This means that the theatrical rules are suppressed by the circumstances involving the tragic plot.

Keywords: Ingenuity. Modernity. Poetry. Feeling. Tragedy.

INTRODUÇÃO

A tragédia nasceu sob o campo da ação. Esta frase, sem dúvida, melhor expressa o conteúdo das obras trágico-dramáticas. Num processo interativo entre a ação, o sujeito trágico e a influência do divino, o poeta criará imitação das ações consideradas por Aristóteles como artisticamente belas. Na cultura grega, o trágico surgiu a partir de três condições. “A primeira, é que ele provém dos mitos, a segunda, é de que existe no trágico uma relação do homem com o mundo e com o divino, e a terceira é de que o sujeito trágico deve ter consciência de sua própria ação” (Barba, 1998, p. 985). É da natureza complexa do trágico o fato de que, quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição (Cf. Lesky, 1971, p. 17).

Em outras palavras, o trágico é uma possibilidade que conduz o indivíduo a uma busca incessante. Essa busca muitas das vezes será virtuosa ou doentia. Segundo Aristóteles (2014, p. 24): “a tragédia é a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a *catarse*¹ própria dessas emoções”. Assim sendo, podemos elencar que na tragédia antiga o indivíduo é levado a imitar o que caracteriza a vida em seu caminho de crescimento existencial, isto é, a ação. Ou seja, a ação se torna assim a finalidade da tragédia, é o que propriamente deve ser imitado. Segundo Krook (apud Eangleton, 2013, p. 31),

Que se situa em algum lugar da ala direita da teoria do trágico argumenta que a tragédia retrata uma ação de significado universal, envolvendo um herói de grande estatura, mas que possui defeitos e passa a sofrer por causa dessa deficiência, de modo que a peça termina mal e, ao fazê-lo, mostra algo do poder dos deuses ou do destino, enquanto revela que o sofrimento humano é arte de um padrão significativo.

Em outras palavras, as ações do indivíduo sempre virão acompanhadas de uma ignorância que o limita. Isto é, mesmo a ação sendo o fator pulsante na tragédia, não significa que o trágico oracular seja decifrado plenamente, o que será descoberto no final de tudo são ações que o fazem sofrer por uma falta.

O TRÁGICO QUANTITATIVO NAS TRAGÉDIAS SOFOCLIANAS

Nas tragédias de Sófocles², *Édipo Rei*, *Antígona* e *Édipo em Colono* o indivíduo Édipo, rompe com o encadeamento das ações, se fixando no ato em si, contemplando passivamente o destino.

¹ Para Aristóteles (384 A.C - 322 A.C) o conceito de *catarse* em sua obra *Arte Poética*, representa a purificação da alma. A *catarse* ocorreria através de uma grande descarga de sentimentos e emoções, provocada pela visualização de obras teatrais: tragédia ou dramas intensos.

² É fato que as tragédias que narravam a ruína de reis e tiranos eram extremamente comuns, mas o caso do Édipo sofocliano é bastante diferente. Em peças como *Agamêmnon* ou os Persas, de Ésquilo, a ruína já está anunciada desde o início da trama, à espreita desde as primeiras palavras. Em *Édipo Rei*, não: quando se inicia a peça, a cidade de Tebas está sendo assolada por uma peste e, diante de uma circunstância catastrófica, Édipo está no auge. No prólogo, todos

Ou seja, em *Édipo Rei*, Sófocles inverte o sentido da tragédia, elencando assim os limites humanos diante do destino trágico do oráculo.

Creonte: falarei aquilo que ouvi do deus: o rei Apolo ordena claramente que a mácula do solo, nutrida nessa terra, expulsemos, sem nutri-la até o incurável.

Édipo: Com que purificação? Qual o tipo de desgraça?

Creonte: Desterro ou de, com morte, morte antiga expiar, pois esse sangue tempestua a cidade.

Édipo: Ele revela o destino de qual homem?

Creonte: Antigamente era Laio, ó rei, o guia dessa nossa terra, antes de tu liderares a cidade.

Édipo: Sei de ouvir falar, mas nunca o vi (Sófocles, 2019a; versos 95-105, p. 32-33).

“*Esse nunca o viu falar*”, recitado por Édipo, segundo alguns estudiosos do trágico antigo, soa como um tipo de ironia, sendo Édipo, o ator principal do oráculo anunciado no passado ao seu pai Laio. O oráculo é quem conduz o destino de Édipo, e quando Édipo descobre por intermédio de Creonte os fatos oraculares do oráculo de Delfos, ele, amaldiçoa quem assassinou Laio. Segundo Lilian Sais (apud Sófocles, 2019a, p. 14):

Édipo amaldiçoa com a força da legitimidade, a solenidade de um sacerdote e o impulso selvagem de um animal. É claro que, conforme a ação avança e vai se delineando o fato de que a maldição recairá sobre a pessoa que a enunciou, o próprio Édipo, a intensidade da maldição-decreto se faz aumentar.

Doravante, em Sófocles, a tragédia se configura numa tensão entre a condição de ignorância do indivíduo diante do seu destino, e a incapacidade de conhecer e dominar o destino determinado. A busca de Édipo, no transcorrer da tragédia, o leva ao encontro de Tirésias, renomado adivinho que tem um conhecimento superior aos outros indivíduos. Esse encontro entre Édipo e Tirésias desencadeia uma tensão entre realidade e quimera. O trágico em Édipo se caracteriza por sua limitação diante do destino divino, como na sua incapacidade de responder à pergunta: quem sou

vão a ele, suplicantes, como o único que pode salvá-los. [...] Édipo, sem saber, é o causador daquela peste devastadora, uma vez que cometeu atos terríveis, não por um defeito moral, mas por um desconhecimento, por ignorância. Por desconhecimento de sua verdadeira origem, Édipo, matou seu próprio pai, casou com a sua própria mãe, e tiveram filhos que são, ao mesmo tempo, também seus irmãos, esses são os crimes terríveis de Édipo. No início da tragédia, Édipo é o amparo e a proteção de todos; no final, ele é o motivo da desgraça dos tebanos, e não resta nada nem ninguém a seu favor (Sófocles, 2019a, p. 11). Labdácidas descendentes de Lâbdaco, avô de Édipo e pai de Laio. A descendência fica amaldiçoada pelos deuses porque Laio, em sua juventude, nutria uma paixão não natural por Crísipo, um rapaz filho de Pélops. Este, furioso, jogou sobre Laio a maldição de morrer sem descendentes. Laio casou-se com Jocasta e tornou-se rei de Tebas, mas um oráculo lhe avisou que, em paga do seu amor mórbido por Crísipo, ele seria assassinado por seu filho, caso tivesse um herdeiro varão. Quando Jocasta dá à luz um menino, Laio ordena que seja morto, dando início aos acontecimentos narrados em *Édipo Rei*. Deste modo ao nome de Labdácidas, associa-se à ideia de desgraça familiar e maldição (Sófocles, 2019a, p. 43).

eu? Para tal, o trágico em Sófocles, irá explorar as ações de Édipo na busca pela verdade no seio de uma existência presa a aparência³.

Em *Édipo Rei*, o indivíduo Édipo é o engano e o enganado no teatro trágico. Isto é, Édipo é o próprio engano porque vive na aparência trágica, e descobre que é enganado depois do encontro com Tíresias. O sábio Tíresias, dirá toda a verdade, suprimindo de Édipo o trágico quimérico: “digo que és tu o assassino do homem, aquele que buscas” (Sófocles, 2019a, p. 46; versos 360-365). Édipo é nada mais nada menos do que o assassino que procura. As ações de Édipo a partir do momento que descobre a verdade oracular promulgada por Tíresias será de suprimir a verdade trágica pela posição que ocupa, isto é, Rei de Tebas:

Édipo: Não dirá calamidade uma segunda vez sem punição!

Tíresias: Então digo também outra coisa, para que te irrites mais?

Édipo: o quanto desejares, pois terá sido em vão.

Tíresias: Digo que estás sem perceber que com os mais queridos tens laços mais vis e não vês o nível de desgraça em que estás.

Édipo: Realmente pensas que dirás essas coisas sempre impunes?

Tíresias: Sem dívida, se há alguma força na verdade.

Édipo: Há sim, exceto para ti. Para ti não há, já que és cego nos ouvidos, na mente e nos olhos.

Tíresias: E tu és um infeliz que me insulta com isso, com o que ninguém deixará de te insultar em breve. (Sófocles, 2019a, p. 46; versos 360-370).

Em outros termos, Tíresias, por meio da revelação oracular, potencializa a verdade trágico-divina, em detrimento das ações ignorantes de Édipo. Para isso, Édipo, tentará de todos os meios inverter as palavras pronunciadas por Tíresias, colocando-as em dúvida. Doravante, o confronto entre Édipo e Creonte, irmão de Jocasta, sua mãe/esposa, sinaliza mais uma vez a tentativa de superação do trágico divino por ações desesperadoras de Édipo. Como tal, Édipo, conclui que Creonte e Tíresias, tramaram contra o seu reino:

Ei, tu, como vens aqui? Tens tamanha ousadia na cara a ponto de vir à minha casa, tu és visivelmente meu assassino e ladrão manifesto do meu reino? Vamos, diz, pelos deuses: decidistes fazer isso por ver em mim alguma covardia e tolice? Ou eu não descobriria esse ato que rasteja com dolo e não me defenderia ao saber? (Sófocles, 2019a, p. 53-54; versos 532-542).

Em outras palavras, Édipo quer superar o trágico divino por ações ignorantes: “o Édipo de Sófocles não é um mero brinquedo nas mãos do destino; é, antes, um homem de ação, e de ação rápida, ágil. Ele está sempre pronto para agir e, tanto no seu discurso como no discurso que outras personagens fazem sobre ele, nota-se grande quantidade de verbos que exprimem ação” (Sais apud Sófocles, 2019a, p. 18). No verso 707, Jocasta entre em cena, e fundamenta um tipo de niilismo diante do receptor da mensagem oracular, isto é, o homem: “Tu então te absolves disso que dizes, escuta-me e aprende: nada do que é mortal tem parte na arte mântica”. Já dos versos 710-725, Jocasta argumenta que:

³ Na nota à tradução da obra *Édipo Rei*, Lilian Amadei Sais (apud Sófocles, 2019a, p. 15), exemplifica a dialética trágica na vida do personagem Édipo, dizendo: “que está vivendo a aparência trágica e que, ao longo da peça, será lançado do plano da aparência para o plano da verdade; Édipo finalmente conhecerá a si mesmo, mas isso não será nada aprazível”

Segundo esse oráculo, era destino que ele morresse pelas mãos de um filho, que nasceria de mim e dele. E, segundo o boato, estrangeiros, ladrões mataram-no em uma tripla estrada, e do nascimento desse filho não se passaram três dias até que ele lhe amarrasse as articulações dos pés e o laçou, pelas mãos dos outros de montanha inacessível. Desse modo, Apolo não cumpriu: nem o filho se tornou assassino do pai, nem Laio, que temia sofrer o terror por obra do filho. Tais coisas as vozes mânticas tinham determinados; com elas, não te preocupes em nada; o que um deus tem necessidade de buscar, ele mesmo mostrará facilmente.

Todavia, a ação de Jocasta, o levará mais uma vez ao simulacro da verdade. Diante desse fato, podemos concluir que as ações ignorantes e limitadas de Édipo frente ao destino, são potencializadas por forças externas, como o discurso negacionista de Jocasta, onde ela nega a capacidade do homem ser um mediador entre o logos divino e o homem mortal. Segundo Lesky (1971, p. 137), “Por acaso os oráculos não predisseram que Laio morreria pelas mãos do próprio filho, no entanto, não fora ele morto por assaltantes, numa encruzilhada!” Essa verdade fantasiosa que tenta tranquilizar Édipo, ganha contornos paradoxais, quando ele se lembra da fúria que o consumiu na estrada levando-o a matar um homem velho por tê-lo agredido.

O coração de Édipo está para decifrar a esfinge, porém, a sua limitação o empurra para dentro do seio da revelação oracular. As ações de Édipo, que até então seria uma forma de tentar camuflar o destino divino, agora são forças que o conduzem a sair da aparência para a realidade. Contudo, o discurso poético de Jocasta dará a Édipo, uma sobrevida na aparência trágica. Ou seja, não se pode confiar no oráculo, Édipo, eis a prova cabal para sua absolvição. A ação de Jocasta desperta em Édipo uma reminiscência do passado. Ou seja, a ação de Jocasta apresentava um aspecto da verdade (Laio foi morto por assaltantes numa estrada deserta), camuflando a verdade trágica.

A lembrança que sobreveio a Édipo a partir do discurso de Jocasta foi justamente a sua passagem por uma estrada deserta, que culminou na briga com um homem de idade. Édipo se ver diante da esfinge, a qual tentara decifrar seu enigma. Para tal fim, Édipo faz inúmeras perguntas a Jocasta, atrás de descobrir a verdade. Isto significa que, encontrar-se com a verdade é encontrar-se com a sua ruína, isto é, com um fim trágico. Em diálogo com Jocasta, Édipo descobre a existência de um sobrevivente da comitiva de Laio, que residia nos arredores da cidade de Tebas. Com isso, o rei Édipo pediu para que esse sobrevivente venha até ele com o intuito de perguntar sobre o acontecido na estrada deserta que culminou com o assassinato de Laio.

Isto faz Jocasta se atormenta com a insistência de Édipo em querer saber a verdade. Destarte, “até aqui, Édipo está próximo de conhecer a metade da verdade completa; a saber, que ele é o assassino de Laio, o que comprova o que Tirésias dissera. Nem ele, nem Jocasta, nem o coro cogitam a outra metade da verdade, até esse ponto: que ele é filho de Laio” (Sais apud Sófocles, 2019a, p. 21). O destino não cansa de insuflar na porta da consciência de Édipo. Ele relembra de um banquete em que um dos convidados afirma que ele, Édipo, não é filho de Pólibo, rei de Corinto. Édipo, mais uma vez à procura da verdade, vai até o oráculo de Delfos perguntar sobre seu nascimento. A resposta obtida por Édipo advinda do oráculo foi enigmática, você se unirá com sua mãe, terá filhos com ela, e matar seu próprio pai. A morte de Pólibo, pai de Édipo, trazida por um mensageiro, parece ser a prova cabal que o oráculo do destino não tem credibilidade. Pólibo morreu não por uma emboscada na estrada deserta, mas de causas naturais.

O destino continua a assolar a consciência de Édipo, fazendo-o agora preocupar-se com a segunda parte do dito oracular, a união com sua mãe. O medo de Édipo o faz fugir da cidade de Corinto, para o encontro com sua tragicidade real. O destino utiliza-se do medo de Édipo como

combustível para a verdade. O destino trágico de Édipo mais uma vez é burlado pelo mensageiro, quando diz que ele foi entregue por um pastor nas mãos de Pólipo, rei de Corinto. Porém, o destino implacavelmente começa a desvelar a segunda metade enigmática da verdade, o pastor que entregou Édipo nas mãos de Pólipo, era servo de Laio. Quem é o pastor? Essa foi a pergunta que Édipo fez a Jocasta, sua esposa. O pastor era servo de Laio, o mesmo que sobreviveu ao ataque de fúria de Édipo na estrada deserta. O destino trágico o assola quando Tirésias lhe revela a verdade, porém, Jocasta é a antítese da verdade, nela podemos ver a aparência trágica.

A saída da aparência para a realidade trágica oracular se desvela na chegada do servo de Laio. A princípio ele tenta desfocar Édipo da busca pela verdade, porém, sem êxito. Édipo estava prestes a decifrar os enigmas trágicos do oráculo mediante o discurso do servo de Laio: “a criança era o filho de Laio, que ele recebera das mãos de Jocasta, pois ela temia o oráculo que dizia que aquele filho mataria o próprio pai, Laio. Édipo então, finalmente, está diante da verdade: nasceu de quem não devia, casou-se com quem não devia, matou quem não devia” (Sais apud Sófocles, 2019a, p. 23). A pergunta primeira: *quem é o assassino de Laio?* Suprimiu a outra pergunta trágica, a mais importante: *quem é Édipo?* O destino leva Édipo à verdade, a saber, que ele era filho e assassino de Laio, seu pai. Ou seja, Édipo sai da aparência trágica para a realidade trágica, isto é, ele é aquilo que o destino promulgou, mesmo diante de todas as ações propostas por ele, ou por terceiros.

O suicídio de Jocasta representa a abolição de todas as tentativas de aparência externa ao trágico verdadeiro. Édipo fura os próprios olhos devido ao impacto da verdade sobre sua vida de aparência. A verdade desvelada a Édipo concentra em seu íntimo dois predicados: o primeiro são que todas as ações humanas exprimem limitações frente ao destino, o segundo, e mais impactante, é que a verdade sempre irá sobrepor sobre a aparência. Posteriormente, em *Édipo em Colono*, o já idoso Édipo, relembra da tragicidade do destino que alcançou a si mesmo e sua descendência. Por meio de um diálogo com Corifeu:

Corifeu: ouço coisas inomináveis, que dormiste com sua própria mãe.

Édipo: Maldição! Estas palavras ferem-me de morte, estrangeiro. Há estas jovens...

Corifeu: que há com ela?

Édipo: são minhas filhas, as infelizes.

Corifeu: por Zeus!

Édipo: fruto do ventre da minha mãe.

Corifeu: estas moças são filhas tuas...?

Édipo: sou pai de minhas irmãs.

Corifeu: Oh.

Édipo: Oh! O mal me ataca de mil maneiras.

Corifeu: Infeliz, por quê? Cometeste crime?

Édipo: Que crime? A quem te referes?

Corifeu: Ao pai.

Édipo: Inacreditável, abres uma ferida sobre outra.

Corifeu: Tu o mataste?

Édipo: Matei. Mas foi... (Sófocles, 2019b, p. 65-66; versos 530-545).

Assim sendo, na figura de Édipo, torna-se claro que o destino está determinado pelos deuses. Contudo, o sujeito de condição ignorante se choca com o destino determinado, tentando escapar da sua força trágica, sem sucesso algum. Diante dessa premissa, Nietzsche, conclui que o destino absoluto da tragédia antiga de Sófocles e a culpa oriunda da ação do sujeito são fatos contraditórios para modernidade:

O Édipo Rei, como nenhuma outra tragédia da antiguidade, uma comparação entre a antiga forma da tragédia e a moderna. Pois, enquanto ele é considerado, segundo o modo de ver de Aristóteles, como exemplo de tragédia, segundo a estética moderna é pura e simplesmente uma má tragédia, porque nela a antinomia entre destino absoluto e culpa fica insolúvel. (2014, p. 3).

As palavras de Corifeu a Édipo exemplificam a má tragédia na perspectiva dos modernos: “Não será castigado quem executa o que o destino determinou. Todo engano provoca outros enganos. Levanta-te já desse assento, fora daqui, para longe dessa terra. Não contamine com teu infortúnio minha cidade”. (Sófocles, 2019b, p. 44; versus 230-235). Diante desse fato, os indivíduos são vilipendiados pelo trágico divino, esquecendo-se da singularidade trágica diante do *devoir* trágico-existencial.

O POETA QUALITATIVO-SENTIMENTAL NA PERSPECTIVA DE SCHILLER

A *poética* Aristotélica determina-se como paradigma estético-trágico para a modernidade⁴. Dessa forma, o trágico antigo continuaria sendo o modelo atemporal para o trágico moderno. Segundo Kierkegaard:

Com o fato de os estéticos sempre regressarem ainda às determinações e aos requisitos estipulados por Aristóteles para o trágico, como sendo aqueles que esgotam o conceito; tem de ser tomado como aviso, tanto mais ainda por ser capaz de deixar qualquer indivíduo preso a certa nostalgia, a de que por muito que o mundo se tenha modificado a representação do trágico mantém-se ainda essencialmente inalterada, tal como chorar continua ainda a ser igualmente natural para o homem (2012, p. 176).

Em busca de uma identidade própria, os intelectuais buscavam determinar a função social das artes e da literatura, visando, sobretudo o fortalecimento da dramaturgia alemã. Ou seja, o teatro alemão apelou à dramaturgia shakespeariana, a Lessing, e aos autores do pré-romantismo alemão. No *Laocoonte*⁵, Lessing elenca que, diferentemente da pintura, “que expõe simultaneamente

⁴ Cf. Jareski (2008, p. 2-3): “no modelo aristotélico - Kierkegaard inicia sua análise valendo-se da obra filosófica mais importante que possuímos acerca da tragédia ática: a Poética de Aristóteles. Esta obra, que nos chegou fragmentária, é tão importante que, mesmo os pensadores modernos, preocupados com a estética e seus problemas, a ela retornam. Segundo o pensador dinamarquês, a contínua referência a Aristóteles e sua obra é indício de que, a despeito das inevitáveis diferenças de ordem formal, há algo que enlaça a tragédia antiga e a moderna, que é o elemento trágico”.

⁵ *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e Poesia*, de 1766 (1998), obra fundadora da estética moderna, moldou desde a sua publicação debates em torno da crítica e da teoria da percepção, influenciando áreas como a teoria da literatura e a história de arte. Estudo sobre o famoso grupo escultórico, provavelmente do século II a.C. - que retrata o suplício do sacerdote troiano e dos seus filhos, episódio narrado por Vergílio na Eneida, Laocoonte foi um dos primeiros ensaios a abordar a natureza da poesia, como arte do tempo, e da pintura, como arte do espaço, traçando os seus limites, diferenças e domínios específicos, ao mesmo tempo que operou uma verdadeira libertação do *ut pictura poesis* *horaciano*. Laocoonte, numa prosa eloquente e de finíssima ironia, continua a suscitar vivas reflexões sobre o sentido da experiência artística.

objetos no espaço, a poesia se caracteriza por sons articulados em sucessão” (Lessing, 1998, p. 8). A partir dessa premissa, os pré-românticos alemães, encontraram aspectos emocionais com os quais puderam contrapor-se ao racionalismo da poética classicista⁶.

A partir de Kant, o gênio representa a expressão da liberdade, um movimento copernicano para a criação poética. Segundo Kant (2009, p. 46): “o gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. E como o talento, como faculdade inata produtiva do artista, pertence à natureza, poder-se-ia dizer que o gênio é a disposição natural do espírito mediante a qual a natureza dá a regra à arte”. Para tal, Schiller⁷ (1759-1805) um dos arautos do *Stürmer und Dränger*⁸ (*Tempestade e Ímpeto*), ocupa-se do conceito de gênio kantiano, para de certo modo apontar a afinidade do gênio com a produção poética:

O gênio tem seu verdadeiro campo na poesia, pois poetizar significa criar (*Schaffen*). Tal afirmativa se torna certamente mais clara quando se lembra que, em alemão, poesia (*Dichtung*), não se refere apenas à obra acabada, ao poema, mas sobretudo também ao ato de realização, ao fazer poético em geral, quer se exprima em versos, quer em prosa. (Schiller, 1991, p. 12).

Ou seja, o gênio representará à força sentimental em detrimento da poesia antiga que era ingênua. Isto significa que o gênio criaria um espaço poético não padronizado como na poética aristotélica. Em *A Educação Estética do Homem*, na *Carta II*, Schiller (1989, p. 23) argumenta em favor da liberdade genial:

O curso dos acontecimentos deu ao gênio da época uma direção que ameaça afastá-lo mais e mais da arte do ideal⁹. Esta tem de abandonar a realidade e elevar-se, com decorosa ousadia, para além da privação; pois a arte é filha da liberdade¹⁰ e que ser legislada pela necessidade do espírito, não pela privação da matéria.

Segundo Kant (apud Duarte 2011, p. 106): “o gênio opõe-se totalmente ao espírito da imitação”, ou seja, mesmo diante dos modelos propostos pelo classicismo, à criação artística é livre para expressar-se. Dessa forma, o gênio representa a originalidade do devir artístico, não tendo uma padronização absoluta, mas sim uma inspiração subjetiva. Segundo Duarte (2011, p. 106): “os românticos consideravam que a antiguidade inteira é um gênio”. Em outros termos, a arte antiga inspirava o espírito genial do artista moderno, que para Schiller é denominado de sentimental. Em Schiller (1991, p. 12): “a criação poética é a que melhor ilustra os diferentes modos de procedimento do gênio e, por isso, nela a natureza humana encontra uma forma de expressão mais acabada”.

⁶ Cf. John Summerson (2009, p. 3): “a arquitetura clássica tem suas raízes na antiguidade, no universo da Grécia e de Roma, na arquitetura de templos gregos e na arquitetura religiosa, militar e civil dos romanos”.

⁷ Poeta e dramaturgo alemão obteve um grande sucesso nos meios juvenis, o tornando conhecido, ao lado de Goethe como um dos maiores representantes do movimento cultural conhecido como *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*).

⁸ Frederick Beiser (2005, p. 245), no entanto, destaca que Schiller e sua obra não poderiam ser tomados como um modelo deste movimento, sobretudo por dois motivos: diferentemente da maior parte dos *Stürmer und Dränger*, ele mantinha a concepção de que a arte deveria estar comprometida com a educação do indivíduo para a vida em sociedade, e por não compartilhar com os demais a fé no “gênio”, contra a sistematização de regras para o ofício do poeta.

⁹ O termo ideal tem dois sentidos para Schiller: “é uma ideia inalcançável, uma tarefa imposta pela razão; mas é também um modelo (um ideal) para o artista moderno” (Schiller, 1989, p. 138).

¹⁰ Em Kant, ideia e ideal tem conotações diferente. Ideia significa propriamente um conceito da razão, e ideal a representação de um ser singular como adequação a essa ideia (1989, p. 138).

Essa inspiração sentimental em criar poeticamente, exprime a genialidade do gênio, e a busca da natureza poética que havia sido perdida na cultura moderna.

Para tal, tanto o *gênio ingênuo*¹¹, como o *poeta sentimental*¹², são guardiões da natureza. Isto é, a natureza continua tendo um papel preponderante para o espírito poético da cultura artificial da modernidade. É como se a imitação poética progredisse no tempo, tendo o classismo como um potencial poético. Assim sendo, Schiller (1991, p. 13) “demarca os limites entre a poesia e a pintura”, aproximando-a da música, “assim, o traço distintivo da poesia reside, curiosamente, no fato de que ora se inclina a uma forma de criação plástica, ora a uma forma de criação rítmica ou sonora” (1991, p. 14). O gênio simboliza o despertar do homem moderno, e a música, representaria o sentimento poético em *devir*.

Segundo Schiller, o que falta na modernidade é um sentimento de amor pela natureza. Dito de outra forma, a relação com a natureza era artificial, não havendo espaço para o poeta sentimental, “amamos na natureza ingênua não os objetos, mas a ideia exposta por eles; trata-se daquilo que a modernidade perdeu convertido em ideal” (apud Sussekind, 2011 p. 19). Isto significa que, o ideal da modernidade suprimiu o sentimento poético em relação aos *objetos ingênuos da natureza*¹³. O poeta trágico-sentimental busca amar naturalmente, assim como a natureza faz em expressar seus objetos em plena liberdade. Segundo Schiller (apud Sussekind, 2011, p. 19) “fomos natureza como eles, e nossa cultura deve nos reconduzir a natureza pelo caminho da razão e da liberdade”.

Em outras palavras, o poeta sentimental, por meio da razão e da liberdade genial, conduzirá o sujeito moderno a encontrar-se com sua ingenuidade poética a exemplo da natureza imutável. Schiller (apud Barbosa, 2015, p. 32), “a liberdade, dirá Schiller, é o fundamento imediato da beleza, mas a técnica é a sua condição mediata”: “o fundamento da liberdade adjudicada ao objeto encontra-se, pois, nele mesmo, embora liberdade se encontre apenas na razão”. Essa liberdade emancipada exprime uma gama de produções artísticas heteronômicas, chanceladas artificialmente por uma cultura tecnicista¹⁴. Para tal, Schiller quer promover uma liberdade ingênua, sentimental, em que do “puro éter da sua natureza demoníaca, que jorra a fonte da beleza, intocada pela corrupção das gerações e dos tempos que, muito abaixo dali, agitam-se em redemoinhos turvos” (Schiller, 1989, p. 48).

O despertar¹⁵ do amor poético é como uma fênix em meio às cinzas artificiais da cultura moderna. Esse despertar é como uma semente que tem primeiro que morrer, para então renascer,

¹¹ A criação artística é movida por um dom natural (2011, p. 19).

¹² Cf. Pedro Sussekind (2011, p. 19), “Define-se pela busca daquilo que foi perdido quando a relação imediata com a natureza é abalada sob as influências de formas arbitrárias, de princípios racionais e de uma cultura artificialmente”.

¹³ Cf. Pedro Sussekind (2011, p. 19) “os objetos ingênuos são natureza, eles são o que nós fomos; são o que devemos vir a ser de novo, e a natureza é definida aqui por sua autonomia; a subsistência das coisas por si mesma, a existência segundo leis próprias e imutáveis, o tranquilo atuar por si mesmo”.

¹⁴ Cf. Barbosa (2015, p. 45): “Schiller caracterizou o fenômeno da criação artística como uma luta entre três naturezas: a natureza do objeto a ser figurada, a natureza do material a ser utilizado nessa figuração e a natureza do próprio artista”. Doravante, Barbosa (2015, p. 47) “Schiller definiu a beleza como a liberdade no fenômeno ou na aparência. Assim, a natureza do objeto a ser figurado pelo artista é a sua natureza esteticamente concebida. É ela que deve prevalecer sobre a natureza do material utilizado e sobre a própria natureza do artista”. Em outras palavras, quando o objeto é representado pelo artista, a sua essência estética é concebida puramente¹⁴. Assim sendo, a representação artística do objeto deve prevalecer sobre a natureza do material, e sobre a natureza do próprio artista, isto é, “esta última deve promover a harmonia entre aquelas, de acordo com certos padrões” (2015, p. 47).

¹⁵ Martin Heidegger na obra a *Explicação sobre a poesia de Holderlin*, argumenta que esse despertar do poeta é pela busca da essência da poesia, isto é, “algo que pode ser reunido em um conceito geral e que vale para toda poesia do mesmo modo. Mas este geral, que vale igualmente para todo particular, é sempre o indiferente, aquela essência que nunca pode ser torna essencial” (Heidegger, 2013, p. 44). Para o autor alemão, a essência da poesia se configura numa experiência artística que se apresenta, sobretudo, como experiência pensante.

“a perda da felicidade na natureza é encarada como uma condição para a liberdade, o que leva a uma caracterização positiva dos elementos que constituem a cultura moderna em oposição com a antiga” (Sussekind, 2011, p. 20). A perda da felicidade natural e a obra *Crítica da Faculdade do Juízo* de Immanuel Kant foram para Schiller, condição *sine qua non* para a liberdade humana. Ou seja, a reflexão desenvolvida em sua obra *Poesia ingênua e sentimental* discutirá os modelos poéticos e artísticos do mundo antigo, defendendo a cultura moderna, apesar dos erros em nome da razão e da liberdade. “É homem sentimental esclarecido, orientando por princípios racionais, que observa a natureza e admira os *objetos ingênuos*¹⁶ como um adulto aprecia admirado o gesto de uma criança” (Sussekind, 2011, p. 21).

Os objetos ingênuos são a forma meditativa para a poesia moderna, e por meio da ideia, retornará à unidade poético-ingênua. Segundo Schiller (1991, p. 72)

Jamais alcançamos o objeto, mas apenas o que o entendimento reflexionante do poeta fez do objeto, e mesmo quando o próprio poeta é esse objeto, quando quer nos exprimir suas sensações, não experimentamos imediatamente em primeira mão o seu estado, mas como se reflete em sua mente, aquilo que pensou sobre tal estado como espectador de si mesmo.

O poeta sentimental reflete sobre os objetos ingênuos, convidando o poeta artificial a percorrer o caminho da reflexão poético-sentimental. Nas palavras de Schiller, “o poeta sentimental não apenas reflete, mas também convida o leitor a percorrer o mesmo fio de raciocínio em relação ao objeto” (1989, p. 27). Isto é, o poeta moderno ocupa-se da ideia, e pela liberdade, buscar a sua perfeição. É como se houvesse um salto do estado limitado a um estado de liberdade, em que, a tarefa do poeta ingênuo, “é expressar a plenitude da natureza humana, no mundo moderno artificial em que a cultura predomina o que se deve buscar é o ideal de uma harmonia que o ingênuo representa” (Sussekind, 2011, p. 21). Em outras palavras, a poesia antiga é um favor da natureza ingênua, enquanto a poesia moderna, pela liberdade integral da razão reflexiva, se volta para a realidade artística, a fim de buscar o que havia sido perdido na relação com a natureza.

Para Schiller, é pela liberdade que o poeta ingênuo alcança a ideia que o inquieta subjetivamente:

Igualmente livre da atribulação vã, que quer imprimir sua marca no instante fugaz, e do fanatismo impaciente, que ao precário fruto do tempo aplica a medida do incondicional, deve deixar ao entendimento a esfera que lhe é familiar, a da realidade; deve, entretanto, empenhar-se em engendrar o Ideal a partir da conjugação do possível e do necessário. Deve moldá-lo em ilusão e verdade, nos jogos de sua imaginação e na seriedade de suas ações; deve moldá-los em todas as formas sensíveis e espirituais, e lançá-los silenciosamente ao tempo infinito. (1989, p. 48).

¹⁶ São expressões da nossa infância perdida, que para sempre permanece aquilo que nos é mais precioso; por isso enche-nos de certa melancolia (Sussekind, 2011, p. 19). Em outras palavras, os objetos ingênuos, seguem suas próprias definições naturais, isto é, eles são objetos autônomos.

Grosso modo, o poeta sentimental, pela liberdade, se apegua a tarefa infinita¹⁷ de elevar reflexivamente o ideal, não de imita-lo objetivamente. Isto significa que, não há uma imitação plena da natureza e do mundo na modernidade; o que há é o sentimento de infinita liberdade diante da natureza. Segundo Pedro Sussekind (2011, p. 21):

Para pensar a poesia moderna, não cabe mais ao poeta imitar a natureza com perfeição, descrever o mundo tal como ele o vê, mas expressar o seu sentimento diante da natureza. Necessariamente, o poeta moderno, manifesta suas impressões, a especificidade de sua maneira de sentir o mundo, única e diversa de qualquer outra.

Na reflexão infinita está a diferença entre o poeta ingênuo e sentimental, “é só a partir da reflexibilidade, isto é, da possibilidade de refletir indefinidamente sobre refletir, que se pode avançar em direção à realização do gênero humano pleno” (1991, p. 28). Para tanto, a dialética entre o progredir infinito da reflexão sobre o Ideal, e a limitação do homem em alcançá-lo plenamente, é para Schiller, a condição insofismável do poeta sentimental. “E precisamente nisso consiste a atividade poética sentimental: é a condição *sine qua non* do ideal poético, mas é também um eterno impedimento para ele” (1991, p. 29). Para tal, definimos que a plenitude do gênero humano está na busca infinita do ideal poético.

A POESIA TRÁGICA EM FRIEDRICH SCHILLER

Recapitulando a tragédia antiga em Aristóteles, o poeta trágico¹⁸ procura despertar no público duas emoções: o terror e a piedade (2008, 1453b e ss.), que por sua vez irão produzir a *catarse*. Ou seja, o poeta deverá sensibilizar com o horror dos acontecimentos teatrais, fazendo da tragédia um suscitar de emoções no espectador, “um sentimento de compaixão pelo herói, devido ao destino que lhe foi reservado; e de grande horror e terror diante das mortes, ferimentos e dores que se narram em cena” (Campos, 2012, p. 24). Para tanto, a tragédia antiga visa promover a imitação de ações por meio dos personagens que, por sua vez colocam em evidência tipos diversos de caráter, como o caráter nobre do herói suscitando terror e piedade no público que, assim, passa por uma purificação destas duas paixões.

Diferentemente da tragédia antiga, a poesia trágico-moderna, na perspectiva de Lessing, Schiller e Goethe, mudará radicalmente o cerne da tragicidade na cultura moderna. Em uma correspondência com Goethe, Schiller comenta a decadência da poesia trágica, elencando assim duas perguntas fundamentais para o surgimento do que será conhecido como romantismo alemão: “o que caracteriza nossa poesia em relação aos antigos? Por que não escrevemos mais poesias como eles?” (Schiller, 1989, p. 36). Segundo o dramaturgo alemão, a resposta se dá “com o advento da

¹⁷ Cf. Benedito Nunes (1999, p. 36) “os românticos usam a expressão *sebnucht* [saudade, ânsia] para traduzir a permanente busca desse objetivo nostálgico, que nada do que é finito poderia preencher. E, por isso, ao contrário da poesia antiga, ingênua porque limitada, finita, a poesia sentimental dos modernos é uma arte da infinitude”.

¹⁸ Diferente da comédia, que imita homens inferiores com o objetivo de fazer uma sátira ao comportamento de homens dessa categoria, a tragédia tem como protagonistas homens nobres e ilustres, cujas ações refletem a grandeza e a elevação moral desses personagens (Campos, 2012, p. 35).

cultura e a multiplicação de formas de vida social, o homem cinde-se de si mesmo e, no afã de desenvolver ao máximo suas potencialidades, separa a atividade intelectual da estética” (Schiller, 1989, p. 19).

Isto significa que, a ingenuidade foi suprimida pela abstração, promovendo dessa forma, uma poesia trágica imitativa da tragédia antiga. A partir desse pressuposto, Lessing, rejeitará as regras das três unidades¹⁹ como exigência da superioridade do herói trágico sobre os demais. Para autores como no caso de Lessing, a descoberta de Shakespeare²⁰ elenca uma ruptura com o modelo de criação artística clássica. Estava aberto o caminho para que os personagens burgueses, que o teatro clássico só admitia na comédia, ganhassem dignidade trágica” (Schiller, 2005, p. 148). A ruptura com o caráter nobre e heroico do herói trágico-antigo, impulsiona Lessing a promover um realismo trágico moderno, em que os personagens obtinham um caráter misto, isto é, “não ser nem completamente boa, nem completamente má. Isso permitiria uma identificação do espectador com o herói, levando-o a sentir compaixão pela infelicidade deste, e o temor de que tal infelicidade pudesse atingir a ele próprio” (2005 p. 148).

Lessing se situa como porta voz da dramaturgia trágica na modernidade. Doravante, a tragédia moderna ganhará contornos realistas nas obras trágico-teatrais. As obras de Schiller, *A noiva de Messina* e *Intrigas e Amor*, são exemplos categóricos da virada copernicana das tragédias. Schiller, assim como Lessing, rompe com as regras das três unidades aristotélicas, isto é, ele não circunscreve à ação trágica a distância do seu instante existencial. Para isso, ele lança *coro*²¹ em *A noiva de Messina*²² como uma forma de reconstituir o mundo grego em questão, não de forma ilusória, mas na reconstituição da realidade antiga na modernidade.

¹⁹ *Unidade de tempo*: Aristóteles propôs que a ação de uma peça deveria desenvolver-se em um curto espaço de tempo, cobrindo não mais que vinte e quatro horas. Performances baseada em tempo real capturava a atenção da plateia e criava uma sensação de imediatismo. Os personagens podem se referir a eventos fora do espaço de tempo da peça apenas para estabelecer o tom e o contexto da encenação. Entretanto, seria ideal que ação real da peça se situasse dentro do tempo da peça em si. *Unidade de Lugar*: Aristóteles argumentava que as peças deveriam se realizar em apenas um único cenário. Ele acreditava que mover-se de um local para outro poderia causar confusão para a audiência e distração da trama. A trama, conforme pensava, era o aspecto mais importante da peça. Os personagens, cenário e outros elementos eram considerados secundários em relação ao intenso fluxo de ação que conduzia, inevitavelmente, à conclusão. *Unidade de ação*: A unidade de ação refere-se à argumentação de Aristóteles de que a peça deveria conter uma trama central ou tema e um claro início, meio e fim. Para ele, uma peça ruim era feita com uma sequência de episódios; e assim faltaria a “causa e efeito” que uma trama real deveria ter. Todas as cenas dentro da peça deveriam anunciar a trama; divagações deveriam ser evitadas. Nada aleatório ou sem lógica poderia quebrar o fluxo de ação. Aristóteles era particularmente exigente em usar a intervenção divina para desprender os personagens de suas circunstâncias. Isso era feito através da aparição de um deus, ao final da peça, para esclarecer os problemas criados pelas ações dos personagens ou resolver a situação.

²⁰ Cf. Pedro Sussekind (2008, p. 7-8): “a recepção de Shakespeare pelos escritores alemães identifica-se uma mudança de concepções a respeito do talento envolvido na criação artística, e com isso se evidencia uma oposição entre duas maneiras diferentes de pensar o gênio. Por um lado, o classicismo francês e no renascimento italiano, teorias normativas acerca da arte associavam o talento a uma técnica apurada, a uma perícia de execução, a realização de uma obra sem erros, equilibrada e arduamente alcançada. Nesse caso, mesmo que o talento tenha sido considerado sempre um dom natural, necessário para a criação artística, era visto como uma capacidade mecânica, um rigor criativo que leva a perfeição pela obediência das normas – de modo que o gênio corresponderia ao termo engenho, derivado do mesmo étimo. Em contrapartida, o movimento pré-romântico alemão, ou *Sturm und Drang*, na segunda metade do século XVIII, foi marcado pela defesa não só da liberdade da espontaneidade na criação, mas também da possibilidade da transgressão das regras em nome da intensidade do efeito causado pelas obras de arte”.

²¹ “Segundo Schiller, o coro é ainda mais importante para a tragédia moderna do que era para os antigos, porque transforma o mundo moderno comum, em mundo poético antigo, porque torna inutilizável para ele tudo o que resiste à poesia”. Cf. Samon Noyama (2008, p. 55)

²² Cf. Samon Noyama (2008, p. 55) “em *A noiva de Messina*, o tenebroso destino de Édipo se repete na discórdia entre os filhos herdeiros de D. Isabel. Viúva, ela lamenta o ódio encarnado entre os filhos e a disputa pelo poder. Após a morte do marido, ela imagina que revelar o segredo há tempos guardado poderia, enfim, selar a paz entre os irmãos,

A noiva de Messina reconstitui a tragédia grega em plena modernidade, e esta ação tem duplo sentido: primeiro, um reconhecimento aos gregos por usarem o coro como elemento purificador da poesia dramática – mesmo que isto se dê de forma inconsciente – pois ele não restringe o coro apenas ao círculo da ação e permite, com isso, a reflexão, a exortação do conflito trágico entre vida e pensamento. Segundo, no que diz respeito à forma: a supressão do coro faz com que a potência e o vigor da tragédia apareçam como uma violência, pois sua força aparece como exagero ou excesso (Noyama, 2008, p. 56).

Para Schiller, quando o *coro* adentra no campo da tragédia pela reflexão, a vida e o pensamento do sujeito trágico, entrelaçam-se mutuamente, gerando dessa forma exortação ao conflito. Todavia, se o *coro* é suprimido, a força da ação trágica aparece em um excesso de violência contumaz. “Para fazer justiça ao coro é preciso, portanto, se transportar de um palco real para um palco possível, mas isso é necessário onde quer que se queira chegar a algo mais alto. A arte tem de alcançar aquilo que ainda não possui” (2018 p. 185). Em outras palavras, as circunstâncias existenciais para alcançar aquilo que a arte não possui, não poderá limitar a criação poética. O poeta trágico-moderno aspira um ideal que se relacione com as circunstâncias do ambiente o qual se encontra. Isto é, as regras teatrais podem ser abolidas pelas circunstâncias que envolvem a *trama trágica*²³, como no caso d’*A Noiva de Messina*.

Diferentemente da tragédia antiga, o teatro trágico, deve fundamentar-se num jogo poético, em que “a arte justa é somente aquela que proporciona a fruição suprema. A fruição suprema, porém, é a liberdade da mente no jogo vivo de todas as forças” (Schiller, 2018, p. 186). Assim sendo, os antigos seriam modelos a serem observados, para então, construir uma liberdade estética autônoma e com características culturalmente modernas. Segundo Duarte (2011, p. 103) “a antiguidade não é o máximo absoluto, mas o máximo relativamente condicionado a seu tempo”. Em *A Noiva de Messina*, Schiller (2018, p. 186) exprime que “todo ser humano espera, com efeito, as artes da imaginação, certa libertação dos limites do real, ele quer se deleitar no possível e dar espaço à sua fantasia”. Por meio das possibilidades fantasiosas do teatro, o sujeito moderno, tentará criar uma moral imperativa para o mundo, contudo, o que resta é a antinomia, o vazio da fantasia diante da realidade angustiante da sociedade. “Se diverte somente com sonhos, e que, quando voltar de novo do palco para o mundo real, este cercará de novo toda a sua estreiteza opressiva, ele será sua presa como antes, pois o mundo permaneceu o que era, e nele próprio nada se modificou” (Schiller, 2018, p. 187).

evitar o pior e acalmar Messina, já que a cidade não conseguia mais conviver com o conflito familiar. No momento mais próximo de uma felicidade jamais vivida, D. Isabel pretende anunciar tal segredo: os filhos têm uma irmã, Beatriz, que agora pode retornar ao lar de onde nunca deveria ter saído. Eis que começa então a seqüência de descobertas que leva esta história de encontro à tragédia de Sófocles. Os dois irmãos resolvem aproveitar a feliz ocasião para apresentar suas respectivas pretendentes, até então desconhecidas de todos. Nomes não são revelados, e ninguém percebe que a princesa e as duas pretendentes são precisamente a mesma pessoa, a infeliz Beatriz, que descobre ser princesa no mesmo dia em que vê seus dois pretendentes – que descobre mais tarde, seus irmãos – disputarem o seu amor até a morte. Tal infortúnio leva ao fim trágico de um fratricídio, evento do qual todos participam apenas com sofrimento e sem a menor chance de interferir no desfecho trágico”.

²³ Cf. Eagleton (2013, p. 283), “a tragédia pode submeter toda essa conversa insípida sobre o homem e suas infinitas habilidades a um sombrio lembrete da morte e da fragilidade, da extrema estranheza que a humanidade tem em relação a si mesma, de seu curso fugidio, e de sua individualidade volátil, de seu desamparo transcendental”.

A liberdade transforma o mundo numa obra de arte, tornando nosso espírito poeticamente livre²⁴, senhor da matéria mediante as ideias. Em conformidade com Schiller, Kierkegaard declara que o “indivíduo quer apenas ver e ouvir pateticamente, mas note-se bem, ver-se e ouvir-se a si mesmo. Contudo, não é realmente a si mesmo que quer ouvir-se. Tal coisa não lhe diz respeito” (2009, p. 59). Em outras palavras, deve-se ouvir o gênio que se encontra dentro de si, para então criar cenas trágico-teatrais reais em possibilidade. Porém, o indivíduo que se ouve a si mesmo encontra-se escravo ao demoníaco²⁵, suprimindo o gênio ingênuo que possui. Por isso, Isaías Berlin, argumenta que a arte é uma forma de jogo ou brincadeira, para o autor alemão, tornando-o difíceis a reaproximação e a conciliação, entre “as necessidades da natureza, que não podem ser evitadas e que causam estresse, e, de outro, esses mandamentos rigorosos que estreitam e contraem a vida. A única maneira de fazer isso é nos colocarmos na posição de pessoas que imaginam livremente e inventam livremente” (Berlin, 2022, p. 128).

Pelo fato de a imaginação do indivíduo ter liberdade para inventar livremente, obedecendo a regras promulgadas pelo próprio indivíduo, constituindo uma liberdade não escrava do sentimento objetivo, “não há pressão sobre nós porque nós mesmos inventamos as regras e os papéis” (Berlin, 2022 p. 128). Em outros termos, os artistas são livres para elaborar regras e inventarem os objetos que iriam ser criados. “O material pode ser dado pela natureza, mas todo o resto é feito por ele” (Berlin, 2022 p. 129). A arte de inventar é um dom natural, que, junto com a liberdade de sentimento, gera a arte.

Que os ideais, os fins, os objetivos não devem ser descobertos pela intuição, por meios científicos, lendo textos sagrados, ouvindo especialistas ou pessoas de autoridade; que as ideias não devem ser descobertas, em absoluto, e sim inventadas; não devem ser encontrados, e sim gerados, gerados como a arte é gerada (Berlin, 2022 p. 129).

Ao negar a imaginação artística, o poeta moderno suprime o espírito da natureza, reproduzindo um tipo de arte trágica artificial, isto é, sem liberdade ideal. “Só reproduzirá para nós a matéria do mundo, mas por isso mesmo esta não será obra nossa não será nosso produto” (Schiller, 2018 p. 188). A *Noiva de Messina* é uma tragédia, em que a liberdade artística, sublinha o trágico artificial por meio da arte, que é a esteira da liberdade infinita. Segundo Schiller (2018 p. 189), “a arte só é verdadeira abandonando totalmente o real e se tornando puramente ideal²⁶”.

²⁴ Cf. Ricardo Barbosa na obra *Limites do Belo: estudos sobre a estética de Friedrich Schiller* (2015, p. 47) “Por isso, Schiller definiu a beleza como liberdade no fenômeno ou na aparência. Assim, a natureza do objeto a ser figurado pelo artista é a sua natureza esteticamente concebida”.

²⁵O demoníaco é como que um estado anterior ao divino, sem que necessariamente o preceda. No demoníaco, o indivíduo está em posição de superioridade e/ou isolamento em relação aos outros (Grammont, 2003, p. 51).

²⁶ Cf. Benedito Nunes (2022, p. 36) “a poesia antiga é ingênua enquanto nos transmite algo dessa conformidade, que vem de um relacionamento harmonioso com a natureza. A harmonia, que havia se quebrado, perdurava, em nossa época, sob a forma de insatisfação nostálgica. E era essa nostalgia como sentimento individual a chispa da poesia romântica. Ora, a nostalgia, como sentimento é insaciável, e a insaciabilidade só poderiam ser supridos com algo infinito”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A temática abordada nesse breve artigo, não visa esgotar a discussão dialética entre o trágico antigo e o trágico moderno, mas tem por finalidade primordial o espanto dialético conceitual do trágico. As tragédias sofocianas, rompem com o determinismo das ações, se fixando no ato trágico do sujeito, que contempla passivamente o destino oracular. Ou seja, Sófocles inverte o sentido da tragédia, abordando os limites humanos diante do destino trágico do oráculo. Na perspectiva moderna, Schiller, a princípio, foca-se no conceito de gênio kantiano, para então, criar um espaço, onde, a criação poética tem liberdade natural para criar, como para buscar aquilo que havia sido perdido na relação imediata com a natureza. Doravante, Schiller, por meio do *coro*, evoca nas suas tragédias a reflexão no pensamento do sujeito trágico, que se entrelaça no imediato existencial, promovendo assim um conflito existencial. Para tal, o autor alemão, alude à liberdade como meio de transformação do mundo numa obra de arte, fazendo do nosso espírito poeticamente livre.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES. “Poética”. *In: A poética clássica - Aristóteles, Horácio, Longino*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix: 2014.

BARBA, Clarice Henrich. A dialética da ação trágica na Antígona em Hegel: uma abordagem aristotélica. **Veritas**, Porto Alegre, v. 43 n° 4, dezembro, 1998, p. 985 998.

BARBOSA, Ricardo. **Limites do belo**: estudo sobre a estética de Friedrich Schiller. Belo Horizonte: Relicário, 2015. 196p.

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

BERLIN, Isaias. **As raízes do Romantismo**. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Fósforo, 2022.

CAMPOS, Joyce Neves de. **Ação, destino e deliberação na tragédia grega e na Ética aristotélica**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

DUARTE, Pedro. **Estio do tempo**: Romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2011.

EAGLETON, Terry. **Doce violência**: a ideia do trágico. Tradução Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

GRAMMONT, Guiomar. **Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard**. Guiomar de Grammont. Petrópolis: Catedral das Letras, 2003

HEIDEGGER, Martin. **Explicações da poesia de Holderlin**. Tradução de Cláudia Pellegrine Drucker. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

HUSSAK, Pedro; VIEIRA, Vladimir (Org.). **Educação estética de Schiller a Marcuse**. 1 ed. Rio de Janeiro: NAU: EDU: 2011.

JARESKI, Krishnamurti. Kierkegaard, O trágico antigo e o moderno: uma releitura da Antígona, de Sófocles. “Existência e Arte”, **Revista Eletrônica do Grupo PET** - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei – Ano IV - Número IV – janeiro a dezembro de 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do julgar**. Tradução de Daniela Botelho B. Guedes. São Paulo: Ícone, 2009.

NOYAMA, Samon. **O mundo é um enigma**: O uso do coro na tragédia e a visão trágica do mundo. Aisthe, nº 3, 2008.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1971.

LESSING, G.E. **Laoconte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga**. Introdução, tradução e notas Marcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminaris, 1998.

KIERKEGAARD, Søren. **A Repetição**. Tradução do dinamarquês, Introdução e notas de José Miranda Justos Lisboa e Elisabete M. de Sousa. Relógio D’água, 2009.

KIERKEGAARD, Søren. **Ou-Ou**: Um fragmento de Vida, primeira parte. Tradução do dinamarquês, Introdução e notas de Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D’água, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Tradução e notas de Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

NUNES Benedito. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte; Editora UFMG, 1999.

SCHILLER, Friedrich. **Educação Estética do homem**: numa série de cartas. Tradução Roberto Schwarz e Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia Ingênua e Sentimental**. Tradução Marcio Suzuki. Ed. Iluminarus, 1991.

SCHILLER, Friedrich. **Intriga e Amor**: uma tragédia burguesa em cinco atos. Tradução de Mario Luiz Frungilio. Curitiba: Ed. UFPR, 2005.

SCHILLER, Friedrich. **A noiva de Messina, ou Os irmãos inimigos**: tragédia como coros. Tradução Antônio Gonçalves Dias, notas de Manuel Bandeira. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

SÓFOCLES **Édipo Rei**. Tradução, introdução e notas Lilian Amadei Sais. São Paulo: Edipro, 2019a.

SÓFOCLES. **Édipo em Colono**. Tradução de Donaldo Schuller. Porto Alegre: L&PM, 2019b.

SUSSEKIND, Pedro. **Shakespeare**: o gênio original. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.

SUMMERSON, Sir John. **A linguagem clássica da arquitetura**. Tradução Sylvia Ficher; revisão da tradução Monica Stahel. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (coleção mundo das artes).