

AS TRÊS NATUREZAS - SCHILLER E A CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Ricardo Barbosa
(UERJ / CNPq)

RESUMO

Schiller descreve a criação artística como uma luta entre as três naturezas envolvidas na representação: a natureza do objeto a ser representado, a natureza do material empregado e a natureza do artista. Esta última deve promover a harmonia entre aquelas, de acordo com certos padrões. Se a natureza do material prevalece sobre as demais, o resultado é rude. Se a natureza do artista predomina, a obra de arte se torna amaneirada. O estilo é o ideal da criação. Daí se infere que a pura objetividade da representação deve ser admitida como o mais alto princípio da arte. A criação artística é, portanto, como uma luta na qual a simples natureza do material e a natureza subjetiva do artista devem desaparecer, abrir espaço para que a individualidade do objeto seja representada.

PALAVRAS-CHAVE: Schiller, criação artística, estética, poesia, linguagem

Em se tratando de um autor como Schiller e de um tema como a criação artística, as possibilidades de abordagem se multiplicam. Gostaria de apontar brevemente ao menos quatro destas possibilidades e, em seguida, concentrar-me numa quinta: aquela à qual o título deste trabalho se refere. Como veremos, Schiller entendeu a criação artística como uma luta entre três naturezas.

Entre aquelas quatro possibilidades de abordagem que gostaria de apontar brevemente, poderíamos começar perguntando como Schiller viu a criação artística sob a perspectiva dos seus efeitos formativos sobre o homem e a sociedade. Isto nos levaria ao encontro de suas

reflexões sobre a cultura estética e a educação estética do homem (BARBOSA: 2004). Segundo Schiller, elas seriam as condições imprescindíveis para o resgate da promessa de liberdade que a Revolução Francesa fizera ao mundo, mas traíra ao afogá-la no sangue derramado pelo terror revolucionário. A correspondência de Schiller (2009) com o Príncipe de Augustenburg entre fevereiro e dezembro de 1793, da qual resultaram as cartas *Sobre a educação estética do homem* (1794-95), sua obra filosófica mais importante e famosa, são as principais fontes em que encontramos o problema da criação artística tratado à luz de suas implicações culturais, morais e políticas.

Por outro lado, poderíamos perguntar como Schiller compreendeu a especificidade da literatura moderna. Nesse caso, nossa atenção estaria voltada para como ele discutiu o problema da criação artística tendo como pano de fundo um diagnóstico do presente, portanto, da modernidade nascente, esboçado em contraste com sua visão da exemplaridade do mundo grego. Teríamos então a posição de Schiller diante de um problema já levantado por Winckelmann e vivamente discutido por Lessing – o problema da imitação dos antigos pelos modernos – e, assim, uma visão mais clara dos princípios centrais do classicismo que Schiller e Goethe defenderam juntos. Entre as fontes mais interessantes para a abordagem do problema da criação artística sob este aspecto está o tratado de Schiller *Sobre poesia ingênua e sentimental* (1796) e toda sua correspondência com Goethe.

Através de *ambos* os aspectos ressaltados até agora, compreenderíamos também por que devemos a Schiller uma primeira e fecunda aliança entre a estética e a filosofia da história – uma aliança cujo resultado mais importante – e desde então decisivo para toda discussão sobre a arte e a criação – foi a historicização das categorias estéticas. Essa herança foi imediatamente recolhida pelos românticos e por Schelling, encontrando na estética de Hegel sua expressão sistemática mais acabada: a de uma filosofia da história da arte.

Um outro aspecto a ser explorado – o terceiro – seria o de como Schiller viu a criação artística numa hora histórica que seria crucial para o seu destino e cujas consequências extremas presenciamos hoje diariamente pelo assédio da indústria cultural. Refiro-me à emancipação da produção artística de diferentes formas de mecenato e da tutela de poderes religiosos e civis que a condenavam a um regime de heteronomia. Essa emancipação resultou também no ingresso da produção artística no mercado e, com isso, num novo regime de heteronomia,

agora marcado pelos interesses dos empresários das artes – como editores e livreiros –, por um público que começa a se comportar como consumidor de bens culturais, pelo nascimento da ambígua instituição da crítica de arte e pela precária profissionalização do trabalho artístico. Como autor e publicista, vivendo não só *para* o trabalho artístico, mas fundamentalmente *deste*, Schiller enfrentou este conflito com muita lucidez – e uma certa dose de resignação. A nona carta de *Sobre a educação estética do homem* é talvez um dos mais significativos escritos de Schiller em defesa da autonomia da arte e do artista, em face dos padrões de gosto sedimentados ao sabor da moda e de interesses adversos.

Um quarto aspecto seria, por assim dizer, subjetivo-motivacional, inseparável do elemento estritamente biográfico e psicológico: o de como Schiller viveu o problema da criação artística – o de como este problema foi para ele um problema vital, um problema “resolvido” a cada obra, mas de tal modo que cada resposta fosse parte da resposta à pergunta sobre que espécie de artista Schiller quis ser como um homem do seu tempo, e que espécie de homem ele quis ser como um artista do seu tempo. Melhor que qualquer biógrafo, foi Thomas Mann quem traçou o perfil de Schiller sob esse ângulo. E não é casual que o fez num conto, nem que o tenha intitulado “Hora difícil”. Schiller é retratado aos 37 anos, numa fria madrugada de dezembro no gabinete de trabalho de sua casa em Jena, tenso, muito doente, assolado por dúvidas e expectativas, sem saber como prosseguir no manuscrito de *Wallenstein*. Todo o *páthos* da criação emerge nessa “hora difícil” e, com ele, uma reflexão sobre o *éthos* do escritor, sobre o sentido e o preço de uma vida entregue à literatura.

Relacionei até agora quatro aspectos. O primeiro refere o problema da criação artística à esfera da chamada “razão prática”, situando-o sob a constelação histórica da promessa de liberdade anunciada pela Revolução Francesa. O segundo coloca em evidência as peculiaridades da literatura moderna e a figura de Schiller como o autor de uma influente teoria da literatura moderna. O terceiro já nos permitiria ver o problema da criação artística sob o viés histórico-sociológico das tensões entre autonomia e heteronomia da arte e do artista na modernidade nascente, e o caso de Schiller como um caso em boa medida exemplar. O quarto nos coloca diante de como Schiller compreendeu a criação artística como uma missão pessoal revestida de uma significação universal. Como podemos ver agora, estes quatro aspectos remetem uns aos outros de múltiplas maneiras, o que torna uma imprudência tratá-

los numa breve exposição como esta. Por isso decidi focar o problema da criação artística de acordo com um outro aspecto, certamente muito ligado aos anteriores, mas que privilegia basicamente três pontos: o modo pelo qual Schiller concebeu o fenômeno da criação artística, suas implicações normativas mais fundamentais de um ponto de vista estético e a especificidade da criação artística literária, o que nos levará às suas reflexões sobre a linguagem e o uso poético da linguagem.

Schiller nunca chegou a concluir e publicar um trabalho específico sobre a criação artística no sentido que acabo de destacar. Suas reflexões encontram-se dispersas em sua correspondência – especialmente nas cartas trocadas com Körner e com Goethe –, em ensaios, críticas, prefácios e, a julgar por testemunhos diretos e indiretos, elas também tiveram lugar em seus cursos na Universidade de Jena. Como foi fundamentalmente um escritor, é natural que o problema da criação artística tenha se apresentado a Schiller antes de tudo como um problema prático, com o qual teve de lidar diariamente em seu ateliê literário. Mas como Schiller foi também um escritor especialmente dotado para a reflexão filosófica, o problema prático da criação artística, e sobretudo o da criação literária, jamais foi tratado por ele como um problema estritamente técnico, e sim como um autêntico problema estético.

Como se sabe, a leitura das obras de Kant, especialmente da *Crítica da faculdade do juízo*, foi o fato mais marcante na formação filosófica de Schiller. Por esta razão – assim como por inesperadas circunstâncias favoráveis a um estudo livre das preocupações que o assolaram continuamente desde que se vira obrigado a sobreviver como escritor profissional, e que lhe arruinaram definitivamente a saúde –, Schiller dedicou-se exclusivamente à atividade filosófica durante cerca de cinco anos. Foi assim que, entre 1791 e 1796, ele escreveu algumas das obras que lhe garantiram um lugar entre os principais pensadores do seu tempo e de todas as épocas, a começar pelas cartas *Sobre a educação estética do homem*.

Gostaria de abordar nosso problema mediante o comentário do que talvez seja a reflexão mais ampla sobre ele legada por Schiller: a sequência final do texto “O belo na arte”. Ao que tudo indica, este texto deveria fazer parte de uma obra chamada *Kallias, ou sobre a beleza*. Esta obra – que teria a forma de um diálogo à maneira dos diálogos platônicos – jamais foi escrita, embora seus principais problemas tenham sido longamente abordados por Schiller (2002) em sua correspondência com Körner entre 25 de janeiro e 28 de fevereiro de 1793. O

propósito de Schiller nesta obra era o de estabelecer – contra Kant, mas com os meios da filosofia kantiana – um princípio *objetivo* para o belo e o gosto. As reflexões de Schiller sobre o problema da criação artística – apresentadas sob a rubrica “O belo na arte” – são uma conclusão parcial dos seus esforços nesse sentido, pois resultam em dois conceitos pelos quais podemos compreender melhor sua visão da objetividade do belo: os conceitos de maneira e de estilo, cujas definições são concretizadas mediante exemplos muito esclarecedores.

Schiller caracterizou o fenômeno da criação artística como uma luta entre três naturezas: a natureza do objeto a ser figurado, a natureza do material a ser utilizado nessa figuração e a natureza do próprio artista. Segundo Schiller, a natureza do artista deve fazer com que aquelas duas naturezas concordem, mas de acordo com critérios bem definidos. A natureza do objeto a ser figurado e a natureza do material da figuração são em geral tão distintas quanto, para lembrar um exemplo dado pelo próprio Schiller, o mármore que serve de material para o escultor e o cavalo que lhe serve de modelo – e, no entanto, é no mármore que o cavalo deverá ser figurado pelo artista. Todo o problema, para Schiller, estava na possibilidade de vermos o cavalo *no* mármore, e não um simples cavalo *de* mármore. Esta possibilidade certamente depende da competência técnica do artista, embora não se limite a uma questão de técnica. O problema estético que requer uma solução técnica adequada é o problema das condições de possibilidade de uma figuração artística objetiva da realidade, ou seja, da natureza do objeto a ser figurado. Se se admite que a criação artística é uma luta entre três naturezas, então é preciso que a natureza do material e a natureza do artista desapareçam para que a natureza do objeto a ser figurado possa aparecer com toda a sua liberdade, individualidade e personalidade. Voltemos ao cavalo e ao mármore. Não basta apenas que o cavalo não se afigure como um simples cavalo de mármore; é preciso que a escultura esteja livre das idiosincrasias, inclinações e cacoetes expressivos do artista para que possa comunicar-se livremente a todos. Por isso, uma das determinações centrais da objetividade do belo é justamente a sua pretensão de universalidade. O que é belo – assim como o que é verdadeiro e o que é justo – não pode ser belo só para mim – ao que pese toda controvérsia quanto ao que, a cada caso, é ou não considerado belo. O que é belo – assim como o que é verdadeiro e o que é justo – requer o *assentimento* de todos. A objetividade do belo – assim como a do verdadeiro e do justo – é intersubjetiva, implicando assim as exigências de uma experiência publicamente compartilhável.

Schiller definiu a beleza como a liberdade na aparência. Esta definição pode ser melhor compreendida à luz de uma das teses centrais de Kant na *Crítica da faculdade do juízo*. Segundo Kant, a consideração da beleza deve ser desinteressada. Kant não quis dizer com isso que devemos ser indiferentes diante do objeto do nosso prazer estético. Nada disso. Com a tese do desinteresse, Kant quis mostrar que o que consideramos belo não se confunde com o que chamamos de agradável, bom ou perfeito, pois enquanto o que é agradável, bom ou perfeito só pode sê-lo porque nos vemos interessados pela sua existência – o que, no caso do bom e do perfeito, também implica que tenhamos um conceito do objeto –, quando ajuizamos a beleza o fazemos deixando de lado nossas inclinações sensíveis e nossa vontade de conhecer. Tolstói compreendeu bem o argumento de Kant quando disse que, para ele, o belo seria o objeto de um prazer sem desejo. Não precisamos desejar possuir um objeto nem desejar saber precisamente o que ele é para ajuizá-lo como belo. Em outras palavras, não preciso possuir a flor que vejo no jardim nem conhecer precisamente suas características como uma espécie vegetal classificada pelos botânicos para ajuizá-la como bela. Por isso o juízo estético puro é desinteressado, ou seja, livre de interesses sensíveis e cognitivos. Quando ajuizamos o belo, tomamos o objeto independentemente das nossas necessidades e interesses. Pomo-nos diante dele, não como um ser determinado por nós, mas como um ser autodeterminado, ou seja, como um ser livre. Eis aqui o que Schiller destacou como essencial na consideração estética da natureza e da arte. Como Kant, Schiller estava convencido de que o único ser na Terra dotado do poder de autodeterminação era o homem. Via Kant, Schiller entendeu a consideração estética como uma atitude na qual, em função do desinteresse que a constitui, emprestamos nosso poder de autodeterminação aos objetos e os vemos como se fossem sujeitos, ou seja, como se fossem seres dotados do poder de autodeterminação – portanto, como seres autônomos, livres. Por isso 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. Uma obra de arte bem conseguida seria aquela na qual a forma dominou inteiramente a matéria – vemos o cavalo, e não o mármore –, e de tal modo que nela a subjetividade do artista também desapareça – vemos o cavalo, e não, por assim dizer, a mão do escultor.

Foi justamente no contexto desta consideração sobre a criação artística como uma luta entre três naturezas que Schiller apresentou sua concepção de dois conceitos estéticos centrais: o de maneira e o de estilo.

Se num desenho há um único traço que torna conhecíveis a pena ou o lápis, o papel ou a chapa de cobre, o pincel ou a mão que o realizou, então ele é *rígido* ou *pesado*; se nele é visível o *gosto peculiar* do artista, a natureza do artista, então ele é *amaneirado*. Se fere nomeadamente a mobilidade de um músculo (numa gravura em cobre) pela rigidez do metal ou pela mão pesada do artista, então a apresentação é feia, pois não foi determinada pela idéia, e sim pelo *medium*. (...) O oposto da *maneira* é o *estilo*, que nada mais é do que a suprema independência da apresentação perante todas as determinações subjetiva e objetivamente contingentes (SCHILLER, 2002, p. 114).

Entre todas as determinações do belo artístico, o estilo é certamente a mais alta, pois nele se concentra toda a pretensão de objetividade da beleza, colocando-a num plano análogo ao da correção moral de uma ação:

Pura objetividade da apresentação é a essência do bom estilo: o princípio supremo das artes. 'O estilo está para a maneira, como o modo de agir a partir de princípios formais está para um modo de agir a partir de máximas empíricas (princípios subjetivos). O estilo é uma completa elevação sobre o contingente rumo ao universal e necessário.' O grande artista, poder-se-ia então dizer, nos mostra o objeto (sua apresentação tem objetividade pura), o mediocre mostra-se a si mesmo (sua apresentação tem subjetividade), o mau sua matéria (a apresentação é determinada pela natureza do *medium* e pelos limites do artista). (*Ibidem*).

Schiller ainda oferece uma série de exemplos relativos não só à pintura, ao desenho e à escultura, como também ao trabalho do ator. Em todos eles, coloca em evidência o que é próprio ao estilo, contrapondo-o à simples maneira. No entanto, a tarefa torna-se mais difícil quando se trata de refletir sobre o princípio da pura objetividade da apresentação no âmbito da apresentação poética. É precisamente aqui que emerge o problema da linguagem; afinal, ela é a matéria com a qual o poeta tem de lidar. Como toda matéria tem sua natureza própria, sua individualidade e personalidade, cabe agora determinar o que é próprio da linguagem e como ela se ajusta à representação poética.

Schiller aborda o problema da linguagem na criação literária partindo do pressuposto de que “em sua imaginação, o poeta entendeu verdadeira, pura e inteiramente toda a objetividade do seu objeto (*Gegenstand*) – o objeto (*Objekt*) já se encontra idealizado (ou seja, transformado em forma pura) diante da sua alma, e trata-se apenas de apresentá-lo exteriormente. Para isto é, pois, exigido que este objeto do seu ânimo não sofra nenhuma heteronomia por parte da natureza do *medium* no qual é apresentado” (*idem*, p. 116). Em outras palavras, é preciso que o objeto não sofra nenhuma heteronomia por parte das palavras, o *medium* do poeta. Mas o que são as palavras? As palavras, diz Schiller, são “signos abstratos para espécies, gêneros, nunca para indivíduos” (*ibidem*). Temos aqui a primeira determinação da linguagem em geral: o caráter abstrato e tendencialmente universal dos signos linguísticos. No entanto, já temos aqui também todo o problema; pois como representar “o caráter mais individual das coisas, suas relações mais individuais e, em suma, toda a peculiaridade objetiva do individual” (*ibidem*) se os signos linguísticos, pela sua generalidade, são refratários a isso? E não só os signos. Todo o sistema das regras pelas quais formamos frases – a gramática – resiste à tentativa de apresentação das coisas em “suas relações mais individuais”, pois a regras gramaticais são de uma universalidade que se sobrepõe aos múltiplos casos singulares. Schiller observa que estas regras “são ajustadas a uma representação individual apenas através de uma operação particular do entendimento” (*idem*, p. 117); Schiller não nomeia esta operação, mas o que está em jogo é a aplicação das categorias do entendimento para a síntese de representações sensíveis. É significativo que Kant tenha dito uma vez que as categorias servem para “soletrar” fenômenos. Assim, mais do que a gramática de um determinado idioma, o que está em jogo é, por assim dizer, a “gramática” da faculdade de conhecer, as regras segundo as quais – e “desde sempre” – unimos representações. O que Schiller deixa entrever é como a ação do entendimento se traduz na linguagem e os efeitos desta ação para a representação poética. O interesse da imaginação pelo individual é confrontado de tal modo com o interesse do entendimento pelo universal, que este conflito, por força da natureza da linguagem, tende a ser decidido em detrimento do que é visado pela criação poética: a apresentação da “peculiaridade objetiva do individual” (*idem*, p. 116). “Antes de ser levado diante da imaginação e transformado numa intuição, o objeto a ser apresentado tem pois

de *tomar um desvio bastante longo* através da região abstrata dos conceitos, no qual perde muito de sua vivacidade (força sensível)” (*idem*, p. 117).

A criação poética se apresenta então para Schiller como uma luta com a linguagem, na medida mesma em que toda tentativa de apresentação da “peculiaridade objetiva do individual” desencadeia uma luta entre a imaginação e o entendimento no seio da própria linguagem:

A *natureza* do medium, do qual o poeta se serve, consiste pois ‘numa tendência para o *universal*’, estando por isso em conflito com a designação do individual (que é o problema). A linguagem coloca tudo diante do *entendimento*, e o poeta deve trazer (apresentar) tudo diante da *imaginação*; a arte da poesia quer *intuições*, a linguagem oferece apenas *conceitos*.

A linguagem rouba pois ao objeto, cuja apresentação lhe é confiada, sua sensibilidade e individualidade e imprime nele uma qualidade dela mesma (universalidade), que lhe é estranha. Ela mistura (...) na natureza do que deve ser apresentado, que é sensível, a natureza do elemento da apresentação, que é abstrata, e traz assim heteronomia à apresentação do mesmo. O objeto é pois representado à imaginação não como determinado por si mesmo, portanto, não como livre, e sim moldado pelo gênio da linguagem, ou é tão somente trazido diante do entendimento; e assim ou ele não é apresentado livremente ou não é de modo algum apresentado, e sim apenas descrito. (*Idem*, p. 117-118).

Eis aqui toda a dificuldade. Sua superação, no entanto, deverá ser buscada na própria linguagem:

O poeta não tem em parte alguma nenhum outro meio para apresentar o particular senão a *composição* artificial do *universal* (...). Se uma apresentação poética deve pois ser livre, então o poeta tem de ‘*superar a tendência da linguagem para o universal pela grandeza de sua arte e vencer o material* (palavras e suas leis de flexão e construção) *pela forma* (nomeadamente pela aplicação da mesma).’ A natureza da linguagem (precisamente essa sua tendência para o universal) tem de submergir inteiramente na forma que lhe é dada, o corpo tem de se perder na idéia, o signo no designado, a efetividade no fenômeno. O que deve ser apresentado tem de surgir livre e vitorioso do elemento de apresentação e, apesar de todos os grilhões da linguagem, estar presente em toda a sua verdade, vivacidade e personalidade diante da imaginação. Numa palavra: a beleza da apresentação poética é ‘*a livre ação própria da natureza nos grilhões da linguagem.*’ (*Ibidem*, p. 117 e 118).

Estas reflexões de Schiller podem talvez sugerir que ele tivesse uma concepção um tanto “intelectualista” não só do “gênio da linguagem” como também da criação artística poética. Ainda hoje é comum que Schiller e Goethe se compare como poetas, ressaltando a espontaneidade de Goethe contra uma certa artificialidade, um certo excesso *racional* nos poemas de Schiller. Fichte chegou mesmo a insinuar que a poesia de Goethe seria plena de “gênio” e “espírito”, enquanto a de Schiller permanecia dominada pela “letra”. O próprio Schiller confessou que o trato com a teoria estética vinha deixando marcas na espontaneidade de sua fantasia. Numa carta a Körner de maio de 1792, Schiller se dizia às voltas com Kant, com o desejo de ler Baumgarten e outros autores, mas também instigado pela idéia de trabalhar no *Wallenstein*. No entanto, algo mudara em sua natureza: “a crítica tem de me indenizar agora pelos danos que ela me causou”, dizia Schiller, referindo-se ao seu próprio senso crítico, que se tornara mais agudo, e talvez mesmo ao estudo da filosofia crítica kantiana:

de fato ela [a crítica] me causou danos; pois a ousadia, o vivo ardor que eu tinha antes ainda que uma regra me fosse conhecida, perdi já há muitos anos. Agora me *vejo criar e formar*, observo o jogo do entusiasmo, e minha imaginação se comporta com menos liberdade desde que ela não mais se sabe sem testemunhas. No entanto, se estou no ponto em que a *conformidade à arte* torna-se para mim em *natureza*, como a educação para um homem de bons costumes, então a fantasia também recebe de volta sua liberdade anterior e não se coloca outros limites que não os voluntários. (SCHILLER, 1992, p. 141).

Como se vê, a luta que Schiller vinha travando consigo mesmo não era outra senão a luta com e contra a linguagem, vivida por ele em todas as tensões entre a imaginação e o entendimento. Mas vejamos como ele continua o seu relato:

Frequentemente acontece comigo que eu me envergonhe do *modo de surgimento* dos meus produtos, mesmo dos mais exitosos. Diz-se habitualmente que o poeta tem de estar *pleno* do seu objeto quando escreve. Frequentemente uma única e nem sempre importante dimensão do objeto me convida a trabalhá-lo, e apenas sob o trabalho mesmo uma idéia se desenvolve a partir da outra. O que me incitou a fazer *Os artistas* estava precisamente riscado quando ele estava pronto. Assim foi com o próprio [Don] Carlos. Isto parece caminhar algo melhor com o *Wallenstein*; aqui, a idéia principal foi também o chamamento para a peça. Mas como é possível que num procedimento apoético surja algo excelente? Creio que não é sempre que a

viva representação de sua matéria, e sim frequentemente apenas uma *necessidade* de matéria, um ímpeto indeterminado de derramar sentimentos aspirados o que produz as obras do entusiasmo. O elemento musical de um poema paira com muito mais frequência diante de minha alma quando me ponho a fazê-lo do que o claro conceito do conteúdo, sobre o que frequentemente mal estou de acordo comigo. (*Ibidem*, p. 141-142).

Schiller se apercebera disso ao esboçar um poema, “Hino à luz”, logo abandonado. Mas a clareza com a qual agora via dentro de si não mais o abandonaria, mesmo em suas horas mais difíceis. Talvez Schiller tenha visto mais a sua própria natureza refletida na natureza da linguagem do que a natureza mesma da linguagem, mas nunca ao ponto de sacrificar a imaginação aos pés do entendimento. “Entre os talentos do poeta”, ele disse, “ a imaginação tem de ocupar a posição mais alta” (SCHILLER, 2004, p. 71). De acordo com isso, o uso poético da linguagem seria uma espécie de defesa do interesse da imaginação em fazer justiça ao individual. A criação poética autêntica estaria assim impregnada por esse desejo de justiça e, por isso mesmo, sempre às voltas com o sentido trágico desse desejo, pois a tragédia da linguagem estaria em que o singular só se deixa dizer pelo universal, pelo que nunca é propriamente dito, embora deva aceder à expressão pela força mesma da aparência estética. “A tendência à universalidade, a qual subjaz à natureza de sua linguagem resistente à individualidade, é algo que o poeta tem de procurar ultrapassar para que o apresentado apareça em sua verdadeira *singularidade* (*Eigenthümlichkeit*)” (*idem*, p. 69). Na tragédia da linguagem estaria assim inscrita uma utopia insistentemente perseguida pelo poeta em sua luta com e contra a linguagem: a utopia de salvar pela linguagem o que ela mesma sacrifica – portanto, a utopia de ultrapassar a linguagem pela própria linguagem.

Por um lado, essa utopia visaria a uma expressão linguística que facultasse uma intersubjetividade plena, ligando intimamente os indivíduos uns com os outros, como se lê num dístico das *Tabulae votivae* chamado “Linguagem”: “Por que o espírito vivo não pode aparecer ao espírito! / Se a alma *fala*, ah! então já não mais fala a *alma*!” (SCHILLER 1943, p. 302). O mesmo motivo retorna nos seguintes versos: “Pena que o pensamento / tenha primeiro de decompor-se em elementos mortos / na linguagem, que a alma tenha de esvair-se em esqueleto / para aparecer para a alma; / dê-me, amigo, o espelho fiel que *totalmente* / acolhe meu coração e *totalmente* o reflete” (SCHILLER, 1969, p. 179).

Por outro lado, a utopia de salvar pela linguagem o que ela mesma sacrifica é mantida pelo impulso de dar a palavra às coisas em sua individualidade, como que chamando-as pelo seu nome próprio. Este motivo – a nostalgia do nome – reapareceria nas reflexões de Benjamin e Adorno sobre a linguagem. Mas enquanto estas viriam impregnadas pela herança da mística judaica, o que encontramos em Schiller é a expressão dos princípios classicistas que compartilhava com Goethe. Diante do que se afigura simplesmente impossível – a apresentação do individual –, diante do que vem a ser a própria tragédia da linguagem, é preciso então reconsiderar em que consiste a “*pura objetividade* da apresentação”, ou seja, o estilo como o princípio supremo das artes. Num pequeno artigo publicado em 1789, “Sobre simples imitação da natureza, maneira, estilo”, Goethe definiu estes três conceitos de um modo tal, que suas definições prefiguram as de Schiller, embora nelas falte uma referência explícita ao problema da linguagem. Esta profunda afinidade entre Goethe e Schiller, de resto anterior ao momento em que se conheceram e passaram a colaborar um com o outro, me dispensa de apresentar e comentar este texto, do qual gostaria de reter apenas algo que se lê bem ao final: que o estilo é “o grau supremo que a arte jamais alcançou e jamais pode alcançar” (GOETHE, 1998, p. 34). Se considerarmos este enunciado na atmosfera filosoficamente mais densa do idealismo de Schiller, teremos então o que talvez pudesse figurar como a conclusão de Schiller sobre a aporia a linguagem poética: que a pura objetividade da apresentação só se legitima como o princípio supremo das artes, se tomada como uma ideia regulativa. Em outras palavras, que a figuração da “peculiaridade objetiva do individual” é o objeto de uma tarefa infinita, de uma aproximação ao infinito processada no *medium* da linguagem. Penso que esta conclusão está em perfeita sintonia com a própria tese de Schiller sobre o belo como um imperativo, especialmente se se leva em conta que, para Schiller, o estilo estaria para a produção artística assim como o princípio da moralidade para a ação.

“O belo não é um conceito da experiência, mas antes um imperativo. Ele é certamente objetivo, mas apenas como uma tarefa necessária para a natureza sensível e racional; na experiência efetiva, porém, ela permanece habitualmente não satisfeita (...). É algo inteiramente subjetivo se sentimos o belo como belo, mas isto deveria ser objetivo³³ Da

ABSTRACT

Schiller describes the artistic creation as a fight between three natures: the nature of the object to be represented, the nature of the material to be used in this representation, and the very nature of the artist. As stated by him, the nature of the artist should promote the harmony between those natures according to certain standards. If the nature of the material prevails over the others, the result is rude. If the nature of the artist is predominating, then the work of art becomes mannered. The style is the creation of ideals. That means that the pure objectivity of the representation should be admitted as the highest principle of art. The artistic creation is therefore like a fight in which the simple nature of the material and the subjective nature of the artist should disappear to open space for the individuality of the object to be represented.

KEY WORDS: Schiller, artistic creation, aesthetics, poetry, language

REFERÊNCIAS

BARBOSA, R. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
GOETHE, J. W. "Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil", In *Werke*. Hamburger Ausgabe. Munique: DTV, 1998, vol. 12.

SCHILLER, F. *Kallias ou sobre a beleza. A correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793*. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93*. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. *Cultura estética e liberdade. Cartas ao Príncipe de Augustenburg, fevereiro-dezembro de 1793*. Organização, introdução e tradução de Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009.

Schillers Werke. Nationalausgabe. Erster Band: Gedichte in der Reihenfolge

ihres Erscheinens 1776–1799. Edição de Julius Petersen e Friedrich Beißner Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1943.

Schillers Werke. Nationalausgabe. Siebenundzwanzigster Band: Briefwechsel: Schillers Briefe 1794–1795. Edição de Günter Schulz. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1958.

Schillers Werke. Nationalausgabe. Achtundzwanzigster Band: Briefwechsel: Schillers Briefe 1.7.1795–31.10.1796. Edição de Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1969.

Schillers Werke. Nationalausgabe, 26. Band. Briefwechsel: Schillers Briefe 1.3.1790 – 17.5.1794. Edição de Edith Nahler e Horst Nahler. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1992.

NOTAS

¹ No original, “*Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen! / Spricht die Seele so spricht ach! schon die Seele nicht mehr*” (SCHILLER, 1943, p. 302).

² No original, “*O schlimm, daß der Gedanke / Erst in der Sprache todte Elemente / Zerfallen muß, die Seele zum Gerippe / Absterben muß, der Seele zu erscheinen; / Den treuen Spiegel gieb mir, Freund, der ganz / Mein Herz empfängt und ganz es widerscheint*” (SCHILLER, 1969, p. 179) – Carta de Schiller a Wilhelm von Humboldt, Jena, 01.02.1796.

³ Da Carta a Körner, Jena, 25.10.1794. In *Schillers Werke. Nationalausgabe. Siebenundzwanzigster Band*: 1958.

Data de recebimento: 10 de março de 2011

Data de aprovação: 12 de maio de 2011