

**Viso: Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº GT2024, edição especial (2025)

<http://www.revistaviso.com.br/>

**Viso.**

**Schiller e o papel do agente  
na tragédia moderna**

Vladimir Vieira

Universidade Federal Fluminense (UFF)  
Niterói (RJ)

## RESUMO

### Schiller e o papel do agente na tragédia moderna

Esse artigo é um comentário ao texto "A coroa partilhada", de Pedro Sússekind, que busca mostrar como o conflito que o autor identifica como elemento fundamental de *Rei Lear*, de Shakespeare, se manifesta nos textos teóricos de Schiller sobre a tragédia. A hipótese a ser verificada é a de que a tensão entre uma forma de compreensão de mundo centrada nos valores heróicos da nobreza e outra que privilegia o papel do agente moderno se decide, nesses escritos, em favor da última.

#### Palavras-chave

Shakespeare; Rei Lear; tragédia; Schiller

## ABSTRACT

### Schiller and the Role of Agency in Modern Tragedy

This paper aims to show how Schiller reads the conflict identified in Pedro Sússekind's essay "The Shared Crown" as the key element in Shakespeare's *King Lear*: the conflict between a world view centered around the traditional values of nobility and a modern emphasis on the role of agency. I intend to show that Schiller's writings on tragedy tend to favor the latter view.

#### Keywords

Shakespeare; King Lear; tragedy; Schiller

VIEIRA, Vladimir. "Schiller e o papel do agente na tragédia moderna". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 19, n° GT2024 (Especial: GT 2024), p. 45-59.

DOI: [10.22409/1981-4062/gt2024/699](https://doi.org/10.22409/1981-4062/gt2024/699)

Aprovado: 18.09.2025. Publicado: 31.10.2025.

© 2025 Vladimir Vieira. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 18.09.2025. Published: 31.10.2025.

© 2025 Vladimir Vieira. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

“A coroa partilhada” dá sequência às pesquisas que Pedro Süsserkind vem desenvolvendo sobre Shakespeare há pelo menos 15 anos. Seu objeto de estudo, nesse artigo, é a peça *Rei Lear*, de 1606. Como indica o autor, a narrativa tem por base relatos sobre um rei que teria governado a Bretanha no séc. I a.C., mencionados em obras como o *Espelho para os magistrados* (1571), de John Higgins, ou o poema *A rainha das fadas* (1590-1596), de Edmund Spenser. A fonte mais próxima do dramaturgo provavelmente teria sido, contudo, a peça anônima *A verdadeira crônica histórica do Rei Leir e suas três filhas, Gonoril, Regan e Cordélia*, encenada na década de 1590 e publicada em 1605.

No drama shakespeariano, Lear decide dividir seu reino entre as três filhas sob a condição de que declarassem seu amor por ele, reservando à mais nova, sua preferida, a maior fração. Como se nega a tomar parte na cerimônia pública que selaria a partilha, ela é exilada, dando origem à catástrofe que ao final se abate sobre a família. Nesse sentido, o desfecho da tragédia é usualmente tomado como resultado de imprudência política – não apenas do monarca, mas também de Cordélia, a caçula, que, ao se recusar a cumprir os protocolos sociais necessários para a execução dos planos do pai, precipita os eventos desastrosos que culminam com a morte de ambos.

Mas, como indica Süsserkind, contribuem igualmente para o desenlace as virtudes dos vilões no agenciamento dos recursos de que dispõem para atingir seus propósitos. Goneril e Regan dão testemunho disso ao dissimular suas verdadeiras intenções, de modo a se portar como exigem as convenções do jogo político. Segundo o autor, há, portanto, duas concepções distintas a respeito da ação moral em jogo na tragédia de Shakespeare: uma, ligada aos valores tradicionais da nobreza, que reconhece a autenticidade dos afetos e a integridade da conduta por eles motivada; outra, mais moderna, segundo a qual “desempenhar um papel com dissimulação e usar as palavras de modo eloquente constituem meios à disposição de quem, contrariando os vínculos autênticos do afeto filial e o valor da

sinceridade, tem a finalidade de derrubar o detentor do poder para ocupar seu lugar”.

O conflito entre a autoridade fundada na tradição e a vontade usurpadora do agente versado na política torna-se ainda mais evidente na trama secundária que Shakespeare fez acrescentar à narrativa histórico-mitológica de Lear. O grande vilão da peça não são as irmãs de Cordélia, mas Edmund, filho bastardo do conde de Gloucester que, por meio de maquinações e do disfarce, trama tomar o poder do pai incriminando o irmão, Edgar. A disputa contrapõe pretensões que têm por base “a tradição na qual o matrimônio e a primogenitura estabelecem o direito à herança” e “a ruptura da legitimidade tradicional adotando como fundamento o direito do mais forte, daquele capaz de, por meio da astúcia e da força, aproveitar as oportunidades oferecidas pela fortuna”.

Como aponta ainda Süsserkind, essas duas formas de agir no mundo fundam-se, ulteriormente, em concepções diferentes a respeito do próprio mundo. A primeira, que remonta à Idade Média, atribui a cada um o seu lugar determinado na hierarquia social, a saber, aquele que assegura, no âmbito das relações humanas, a mesma harmonia percebida na natureza ordenada pelo divino. A segunda, de cunho moderno, toma o ser humano como agente responsável pelo próprio destino: dialogando “com o pragmatismo da doutrina de Maquiavel”, ela “supõe que cada indivíduo alcança uma posição de acordo com sua habilidade política”.

Segundo a leitura de Süsserkind, a tensão entre esses dois modos de considerar a natureza e o lugar do humano na hierarquia social constitui o tema mais central da peça de Shakespeare. Por um lado, Lear e Cordélia representam a visão tradicional de mundo, e suas virtudes teriam, desse modo, a simpatia do público. Todavia, a catástrofe, para a qual não há qualquer redenção, é causada justamente por sua inabilidade política. Edmund, por outro lado, caracteriza o indivíduo que, sob a influência de Maquiavel e do ceticismo moderno, considera-se

capaz de subverter a ordem natural e determinar sua própria sorte. Como conclui o autor,

trata-se, portanto, da questão do *agenciamento*, formulada num mundo dessacralizado em que a tragédia não oferece nenhum consolo, nenhuma redenção, nenhuma justificativa do sofrimento baseada na ideia de submissão do homem a um plano superior. Nesse mundo, entrevisto no início da modernidade, o absurdo da condição humana constitui o mecanismo cego que produz a catástrofe [...].

Nesse trabalho, gostaria de discutir o modo como as questões colocadas por Süsserkind foram recebidas pelo debate estético alemão do século XVIII – tema, inclusive, de que o próprio autor já se ocupou em sua tese de doutorado e especialmente no volume *Shakespeare, gênio original* (2008). Interessam-me, em particular, as considerações de Schiller sobre a tragédia desenvolvidas no breve período de sua produção teórica em que se envolveu de modo mais sistemático com essa disciplina filosófica, ou seja, ao longo da década de 1790. Como pretendo argumentar, a análise dessas passagens dá azo à hipótese de que a tensão presente no *Lear* entre duas concepções de mundo, uma medieval e outra moderna, com seus respectivos desdobramentos no campo da política, resolveu-se nessa época, de modo definitivo, em favor da segunda.

Embora Shakespeare tenha um papel de relevo nas discussões propostas no ensaio *Sobre poesia ingênua e sentimental* (1797), são mais decisivos para meus objetivos os artigos que integram a primeira fase da produção de Schiller, a saber, aquela que compreende os anos de publicação do periódico *Neue Thalia*.<sup>1</sup> Antes de nos voltarmos para as esparsas passagens em que o dramaturgo inglês é diretamente mencionado, contudo, precisamos destacar algumas ideias centrais elaboradas pelo autor nesses trabalhos.

De início, é importante ter em mente que a interpretação schilleriana da tragédia articula-se àquela que talvez seja o problema mais central de todo o seu pensamento filosófico, a

saber, as relações entre ética e estética. Nesse sentido, a experiência dessa arte, para o dramaturgo, é tomada como um meio para o aprimoramento moral. Já em seu primeiro artigo, *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos* (1792), lemos que

[...] cada deleite, na medida em que flui de fontes éticas, melhora eticamente o ser humano [...]. O prazer com o belo, com o comovente [*rührend*], com o sublime fortalece nossos sentimentos morais [...]. A arte, portanto, não tem um efeito ético apenas porque deleita por meios éticos, mas também porque o deleite mesmo que a arte proporciona se torna um meio para a eticidade.<sup>2</sup>

Isso não significa, entretanto, que Schiller advogue em favor de uma subordinação da tragédia a fins morais. Muito antes, as passagens iniciais do texto consistem em uma crítica aos dramaturgos de seu tempo que defendem um teatro moralizante, expulsando assim “as artes de seu domínio [*Gebiet*] peculiar para impor-lhes uma profissão que lhes é estranha e totalmente antinatural”.<sup>3</sup> Ou seja, elas se tornam conducentes para a moralidade pelo próprio deleite que proporcionam.

De que modo, entretanto, isso se dá? Que tipo de tragédia é mais propício a suscitar no espectador o cultivo da moral? Essa questão só encontrará a sua resposta mais bem acabada no ano seguinte, quando Schiller passa a apropriar-se mais sistematicamente, em suas reflexões estéticas, de conceitos da doutrina kantiana do sublime. No ensaio *Do sublime* (1793), os objetos pertinentes a essa categoria são definidos, a exemplo do que ocorre na terceira crítica, como aqueles que tornam manifesto em nós um prazer que decorre da consciência de que possuímos uma natureza suprassensível:

*Sublime* denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto, um objeto contra o qual levamos a pior *fisicamente*, mas sobre o qual nos elevamos *moralmente*, i. e., por meio de ideias.<sup>4</sup>

A leitura de Schiller da *Crítica da faculdade do juízo* não é, contudo, subserviente ou desinteressada. Destaca-se, nesse sentido, sua compreensão acerca da contribuição dos afetos para a experiência estética. Contrariamente a Kant, para quem tais sentimentos comprometem, por seu caráter excessivamente patológico, a possibilidade de que o sujeito erga pretensão de universalidade para seus juízos, o dramaturgo toma-os como um componente fundamental, e mesmo privilegiado, para a manifestação do sublime.<sup>5</sup>

Essas ideias tomam corpo especialmente em *Sobre o patético* – segunda parte de *Do sublime* preservada, nos *Escritos menores em prosa*, sob um novo título.<sup>6</sup> Schiller propõe uma taxonomia dos afetos que os distingue em “nobres” e “baixos” conforme envolvam “uma participação ou não participação da natureza suprassensível do ser humano [...]”.<sup>7</sup> Segundo esse ponto de vista, a comoção, sentimento característico da experiência da tragédia, não causa prejuízo à sua qualidade estética se desperta a consciência de nossas capacidades suprassensíveis.

Para o autor há, portanto, um sublime denominado “patético”, de tipo mais intenso, que envolve a apresentação do sofrimento – desde que fictício<sup>8</sup> – e o afeto compassivo produzido no espectador que dele compartilha. A tragédia é a arte tipicamente relacionada a essa experiência, e retém a sua dignidade estética na medida em que se torna “nobre”, ou seja, quando dá ensejo também à representação da superioridade que possuímos, enquanto seres suprassensíveis, frente a tudo o que é sensível. Por isso, conclui Schiller, “a primeira lei da arte trágica era a apresentação da natureza que sofre. A segunda é a apresentação da resistência moral ao sofrimento”.<sup>9</sup>

Mas o dramaturgo também qualifica, ulteriormente, diferentes espécies do sublime patético que é vivenciado na fruição da tragédia. No *sublime do controle*, nossa natureza suprassensível revela-se quando o herói resiste, por sua índole, às inclinações, isto é, **deixa de agir** em contradição com o dever. No *sublime da ação*, ao contrário, ele **sofre porque age** – seja porque seguir o

dever termina por causar-lhe sofrimento, seja porque posteriormente se arrepende por não tê-lo seguido:

Para o sublime da ação exige-se não apenas que o sofrimento de um ser humano não tenha nenhuma influência sobre a sua qualidade moral, mas muito antes, inversamente, que ele seja obra de seu caráter moral. Isso pode se dar de duas maneiras. Seja de modo mediato e segundo a lei da liberdade, quando ele escolhe o sofrimento em respeito a algum dever. [...] Seja de modo imediato e segundo a lei da necessidade, quando ele expia moralmente um dever que foi ultrapassado.<sup>10</sup>

É com base nessa classificação que Schiller responde, nas últimas páginas do texto, à questão colocada no artigo de 1792. A tragédia que melhor contribui para a formação do ser humano é aquela em que o agente é responsável por seu próprio sofrimento. Formalizam-se conceitualmente, desse modo, as admoestações lançadas naquele ano contra o teatro grego, considerado inferior ao moderno por sempre recorrer ao destino para justificar os flagelos que assolam os heróis: “é isso que deixa para nós algo a desejar mesmo nas peças mais insígnas do palco grego, porque em todas elas se apela, por fim, à necessidade, permanecendo assim sempre um nó por dissolver para a nossa razão que exige razão”.<sup>11</sup>

Além disso, o que pode surpreender o leitor que busca em Schiller um apóstolo da filosofia moral kantiana, o herói ideal não é quem escolhe sofrer, comprovando um uso efetivo de suas faculdades suprassensíveis, mas a personagem que expia uma ação contra o dever, pois nela o espectador identifica uma capacidade para a moralidade que ele também possui:

Ora, mas nada pode nos deleitar senão aquilo que melhora o nosso sujeito, e nada pode nos deleitar espiritualmente senão aquilo que eleva a nossa faculdade espiritual. Como pode, entretanto, a conformidade ao dever de um outro melhorar o nosso sujeito e aumentar a nossa força espiritual? Que ele cumpra efetivamente o seu dever baseia-se em um uso contingente que ele faz de sua liberdade que, justamente por isso, não pode comprovar nada para nós. É apenas a capacidade [*Vermögen*]

para uma semelhante conformidade ao dever que partilhamos com ele e, na medida em que percebemos na sua também a nossa capacidade, sentimos elevada a nossa força espiritual. Portanto, é através da mera possibilidade representada de uma vontade absolutamente livre que o seu efetivo exercício agrada nosso sentido estético.<sup>12</sup>

Mais uma vez, essa passagem busca expressão filosoficamente mais precisa para uma observação semelhante que já encontramos no ano anterior. Em *Sobre o fundamento*, Schiller sugerira que os casos do virtuoso que sofre por adesão à lei moral e do vilão que se arrepende por tê-la lesado são, do ponto de vista estético, qualitativamente equivalentes. E acrescenta que

se ainda tivesse lugar alguma diferença, ela redundaria muito mais em uma vantagem do último, pois a consciência letificada do justo agir poderia ter facilitado em alguma medida a deliberação para o virtuoso, e o mérito ético de uma ação decresce tanto mais quanto têm participação nela o prazer e a inclinação. O arrependimento e o desespero acerca de um crime cometido mostram-nos o poder da lei ética apenas mais tarde, e não de modo mais fraco.<sup>13</sup>

Podemos agora finalmente abordar as quatro passagens em que Schiller se refere diretamente a Shakespeare nos artigos da *Neue Thalia*. Como mostrarei, elas confirmam, de diferentes maneiras, esse privilégio do agenciamento sobre a índole que acabamos de esboçar a partir de suas considerações mais gerais sobre a tragédia.

A primeira delas, e a única decididamente positiva, tem lugar em *Sobre o fundamento*. Na peça *Coriolano*, o general romano lidera o exército inimigo dos volscos contra Roma e está em vias de sagrar-se vitorioso.<sup>14</sup> Decide, entretanto, atender às súplicas de sua mãe, Volúmia, e de sua esposa, Vergília, e selar um tratado de paz, poupando sua cidade natal. A passagem, que tem lugar na cena III do ato V, precipita a derrocada da personagem, que termina executada por traição ao final da tragédia.

É importante observar que a decisão de Coriolano se justifica, de um ponto de vista moral, não porque as suplicantes detêm com ele relações de parentesco, mas porque as súplicas apelam para suas obrigações com a pátria. Segundo o ponto de vista de Schiller, o dever filial é inferior ao dever de cidadão, de modo que “o comandante a quem for deixada a escolha, seja de entregar a cidade, seja de ver seu filho preso trespassado frente a seus olhos, escolhe sem receio o segundo, pois o dever em relação a seu filho é de direito subordinado ao dever em relação à sua pátria”.<sup>15</sup> O trecho mencionado ilustra, portanto, o caso do herói que sofre porque decide agir conforme o dever.

Shakespeare é também mencionado, desta vez negativamente, em *Sobre a arte trágica*. Schiller critica o tragediógrafo que recorre à maldade do vilão como causa para o sofrimento do herói, arrolando Lady Macbeth e Iago ao lado de Cleópatra, personagem da tragédia *Rodogune*, de Corneille, e, curiosamente, o Franz Moor de sua própria peça, *Os bandoleiros*. Para o autor, “um poeta que conhece bem sua verdadeira prerrogativa não provocará a infelicidade por meio de uma vontade maligna que tem por propósito a infelicidade, [...], mas antes por coação das circunstâncias”<sup>16</sup>, uma vez que o comportamento imoral do criminoso produz desprazer e diminui, desse modo, o prazer total despertado em nós.

Nesse sentido, Schiller indica a *Ifigênia*, de Goethe, como uma tragédia de qualidade superior precisamente porque o rei táurida, que obstrui o caminho de Orestes e sua irmã, nunca se rebaixa moralmente aos olhos do espectador, chegando mesmo a granjear a sua simpatia. Todavia, mesmo nesse caso a origem da infelicidade permanece externa. O ideal de enredamento dramaturgico mencionado nesse trecho do artigo – que destaca, mais uma vez, a importância do agenciamento para a tragédia moderna – é o *Cid*, pois na peça de Corneille são as ações dos protagonistas, Rodrigo e Ximena, que causam sofrimento:

Ambos agem contra sua inclinação, que treme pela infelicidade do objeto que perseguem tão amedrontada quanto o dever moral os torna zelosos de suscitar essa infelicidade. Ambos, portanto, ganham o nosso mais alto respeito

porque cumprem um dever moral a custo da inclinação; ambos inflamam a nossa compaixão ao máximo porque sofrem por vontade própria e por um motivo que os torna em alto grau dignos de respeito.<sup>17</sup>

O prejuízo causado ao deleite pela torpeza do antagonista pode ainda ser compensado, ao menos em parte, porque a prudência também se apresenta como uma fonte independente de prazer. Para Schiller, agrada ao espectador notar a consequência das ações humanas, mesmo quando elas são voltadas para o mal. É sintomático que Iago seja novamente citado como exemplo nesse trecho de *Sobre o fundamento*, ao lado de Ricardo III e Lovelace, um dos grandes vilões do período.<sup>18</sup> Sua firmeza de propósito constitui-se mesmo como uma fonte de admiração, pois “contamos como um tipo de mérito vencer o sentimento moral que, sabemos, tinha de necessariamente nele agitar-se. Pois não se deixar desorientar, em seu agir, por nenhuma emoção moral dá mostras de uma certa robustez de alma [...]”.<sup>19</sup>

E é justamente nesse sentido que deve ser interpretada a última referência a Shakespeare nesses artigos, e aquela mais pertinente ao tema do presente trabalho. Ainda em *Sobre a arte trágica*, Schiller toma como grande defeito dramático uma situação em que a catástrofe que se abate sobre o protagonista resulta de sua própria falta de habilidade no agenciamento. Esse seria o caso de Olindo no drama trágico *Olindo e Sofrônia*, de Johann Friedrich von Cronegk, e também de Lear, esse “velho infantil” que termina “maltratado por suas filhas ingratas” por ter “sacrificado de modo tão insensato sua coroa, e distribuído entre elas seu amor de modo tão ininteligente”.<sup>20</sup> Percebendo que o sofrimento poderia ter sido evitado ou mitigado com uma ação mais consequente, o espectador enfrentaria, então, dificuldades para compadecer-se do herói.

Como vimos, o processo de aprimoramento moral a ser obtido com a tragédia envolve a experiência do sublime patético, para a qual o espectador deve sentir compaixão pelo sofrimento exibido no palco. A partir das observações acima, podemos concluir que, para sua mais perfeita manifestação, exige-se um herói que age, e que, além disso, age com prudência. A

ambiguidade identificada por Süsserkind na tensão entre Lear e Edmund parece, desse modo, ter se resolvido em favor de uma concepção de mundo que privilegia o agenciamento para a determinação do próprio destino, em detrimento de valores convencionais herdados da tradição.

Para Schiller, o público do final do séc. XVIII identifica-se com a personagem que é conseqüente nas suas ações. Se sofre, é porque decidiu sacrificar-se ou porque se arrepende, jamais por imperícia. Evidentemente, consolidou-se também um deslocamento dos valores aristocráticos ligados ao classicismo, que se manifestavam na arena do conflito político, para o espaço da consciência, de modo que o embate entre o herói que se conduz com nobreza e o vilão usurpador que calcula com perfídia se torna agora uma disputa entre dever e inclinação pela condução da vontade.<sup>21</sup>

### Referências bibliográficas

BARBA-KAY, Antón. "The Aesthetics of Agency in Kant and Schiller". *Idealistic Studies*, v. 46, n. 3 (2018), p. 259-275.

BEISER, Frederick. *Schiller as Philosopher: A Re-Examination*. Oxford: Clarendon, 2005.

GAUTHIER, Jeffrey A. "Schiller's Critique of Kant's Moral Psychology: Reconciling Practical Reason and an Ethics of Virtue". *Canadian Journal of Philosophy*, v. 27, n. 4 (1997), p. 513-543.

PETRUS, Klaus. "Schiller über das Erhabene". *Zeitschrift für philosophische Forschung*, v. 47, n. 1 (jan.-mar., 1993), p. 23-40.

ROBERTSON, Ritchie. "'On the Sublime' and Schiller's Theory of Tragedy". *Philosophical Readings*, v. 5 (2013), p. 194-212.

SCHILLER, Friedrich. "Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)". *Do sublime ao trágico*. Edição organizada por Pedro Süsserkind. Tradução de Pedro Süsserkind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 19-52.

\_\_\_\_\_. “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Organização e tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018a, p. 17-38.

\_\_\_\_\_. “Sobre a arte trágica”. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Organização e tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018b, p. 39-68.

\_\_\_\_\_. “Sobre o patético”. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Organização e tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018c, p. 69-104.

SÜSSEKIND, Pedro. “Schiller e os gregos”. *Kriterion*, n. 112 (dez., 2005), p. 243-259.

TITSWORTH, Paul Emerson. “The Attitude of Goethe and Schiller toward the French Classic Drama”. *The Journal of English and Germanic Philology*, v. 11, n. 4 (oct., 1912), p. 509-564.

VIEIRA, Vladimir. “A tragédia e os afetos em Schiller”. In: ANDRADE, Pedro Duarte de; CORREIA, Adriano; VIEIRA DA SILVA, Cintia (orgs.). *Coleção XVII Encontro ANPOF: Estética*. São Paulo: ANPOF, 2017, p. 46-58.

---

**Vladimir Vieira é professor do Departamento de Filosofia da UFF**

<sup>1</sup> Costuma-se dividir os artigos teóricos de Schiller da década de 1790 em duas fases: um primeiro momento, circunscrito ao período em que o dramaturgo atuou como organizador da *Neue Thalia*, buscando mormente desenvolver uma leitura para o problema da tragédia a partir do conceito de sublime kantiano; e um segundo, marcado pela aproximação com Goethe e pela publicação de *As horas*, no qual suas preocupações ganham um escopo mais amplo, que envolve também considerações de ordem histórica e social.

<sup>2</sup> SCHILLER, 2018a, p. 20.

<sup>3</sup> SCHILLER, 2018a, p. 19.

<sup>4</sup> SCHILLER, 2011, p. 21.

<sup>5</sup> Discuti esse ponto em maior detalhe em VIEIRA, 2017.

<sup>6</sup> Como sugere Klaus Petrus, “no início de seu escrito *Do sublime* Schiller está preocupado exclusivamente com a concepção kantiana do sublime da natureza. No curso ulterior de sua argumentação, o sublime da arte trágica obtém, frente ao sublime da natureza, o valor superior” (1993, p. 25).

<sup>7</sup> SCHILLER, 2018c, p. 77.

<sup>8</sup> “[...] o sofrimento solidário é já agressivo demais para a sensibilidade se ele possui existência fora de nós. A dor compassiva prevalece sobre toda fruição estética. O sofrimento só pode se tornar estético e despertar um sentimento de sublime quando é mera ilusão ou criação poética, ou – caso tivesse ocorrido na realidade – quando é representado não de modo imediato para os sentidos, mas antes para a faculdade da imaginação” (SCHILLER, 2011, p. 48).

<sup>9</sup> SCHILLER, 2018c, p. 74.

<sup>10</sup> SCHILLER, 2018c, p. 91.

<sup>11</sup> SCHILLER, 2018b, p. 51. É importante observar que Schiller mantém, nesses escritos, uma posição ambígua no confronto entre antigos e modernos, já que em outras passagens os primeiros são também elogiados às expensas dos últimos (cf., por exemplo, 2018c, p. 70-73). Sobre o tema, ver também SÜSSEKIND, 2005; TITSWORTH, 1912.

<sup>12</sup> SCHILLER, 2018c, p. 99.

<sup>13</sup> SCHILLER, 2018a, p. 31.

<sup>14</sup> SCHILLER, 2018a, p. 29.

<sup>15</sup> SCHILLER, 2018a, p. 32.

<sup>16</sup> SCHILLER, 2018b, p. 50.

<sup>17</sup> SCHILLER, 2018c, p. 51.

<sup>18</sup> Robert Lovelace, o nobre libertino que seduz a personagem que dá título ao romance epistolar *Clarissa* (1748), de Samuel Richardson.

<sup>19</sup> SCHILLER, 2018a, p. 36.

<sup>20</sup> SCHILLER, 2018b, p. 48.

<sup>21</sup> A importância da questão do agenciamento nas considerações poetológicas de Schiller articula-se, portanto, ao problema do agenciamento moral em sua filosofia como um todo, tema que vem ganhando a atenção recente dos comentaristas, especialmente no ensaio *Sobre graça e dignidade*, publicado ainda no período da *Neue Thalia*. Sobre o tema, cf. GAUTHIER, 1997; BARBA-KAY, 2018.