

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras

Programa em Teoria da Literatura



Schiller e Kleist, a propósito de graça

Claudia Jeanette Fischer

Doutoramento em Teoria da Literatura

2007

Meinem Vater,
dem ich meine erste ästhetische Erziehung verdanke

Índice

Resumo / Abstract	4
Agradecimentos	5
Introdução	6
I. Três momentos da história da graça	11
1. O nascimento da <i>charis</i> na Antiguidade Clássica	11
2. Da <i>charis</i> grega à graça cristã	66
3. A esteticização da graça no Renascimento italiano	103
II. Schiller e Kleist	124
4. Schiller ou a graça como educação estética	124
5. Poéticas da redenção entre Schiller e Kleist	201
Referências bibliográficas	255
Índice onomástico	267

Resumo

O estudo desta tese focaliza-se no conjunto de sentidos associados ao conceito de graça estética (*Anmut*) e no modo como o seu uso por parte de Schiller e de Kleist revela traços que remetem para a sua origem religiosa na antiga Grécia e para a sua descrição cristã como elemento redentor da humanidade. Observar-se-á o modo como esta aproximação gera tensões, nomeadamente, entre condições de heteronomia e de autonomia, entre inocência e consciência, entre renúncia e vontade, e a articulação dessas tensões por parte de ambos os autores, em particular nos textos “Über Anmut und Würde” de Schiller e “Über das Marionettentheater” de Kleist. Finalmente, procurar-se-á demonstrar que embora Schiller proponha uma via consciente de educação estética baseada na sua definição filosófica de graça e Kleist aponte para um caminho no qual a paradoxalidade de uma graça inconsciente se constitui como elemento fulcral da sua poética, existe uma continuidade entre os seus pontos de vista e que, em ambos os casos, é num precário estado de graça, precisamente pela sua natureza composta e paradoxal, que assenta a experiência estética.

Abstract

This thesis concentrates on the several meanings associated to the concept of esthetical grace (*Anmut*) and the way in which its use by both Schiller and Kleist reveals features that bring forth its religious origin in Ancient Greece as well as its Christian seal as a redeeming element of humanity. It will be observed how this approximation generates tensions, namely between heteronymous and autonomous conditions, between the states of innocence and conscience, and between abdication and will. In order to illustrate the manner in which the two authors have articulated these tensions, this study shall particularly focus on Schiller’s “Über Anmut und Würde” and Kleist’s “Über das Marionettentheater”.

Ultimately, it shall be sought to prove that, even if Schiller, having favoured a conscious esthetical education based on his philosophical definition of grace and Kleist, having walked onto a path where the paradox of an unconscious grace plays a key role in his poetics, there exists a continuity between their points of view and that, in both cases, it is in a precarious state of grace, precisely due to its composite and paradoxical nature, that resides the core of esthetical experience.

Palavras-chave: graça, graciosidade, Kleist, Schiller

Agradecimentos

Este trabalho beneficiou do apoio de algumas pessoas às quais quero aqui expressar o meu profundo agradecimento:

Ao Professor Miguel Tamen, pelo interesse e pela dedicação com que acompanhou o evoluir desta tese desde os seus primórdios, mas também pela criação, juntamente com o Professor António Feijó, do Programa em Teoria da Literatura, no qual encontrei a realização do meu ideal de Universidade: espaço privilegiado onde a curiosidade do espírito é verdadeiramente estimulada, onde a habitual separação das áreas do conhecimento cede lugar a uma saudável actividade intelectual, com resultados visíveis.

Ao Professor Frederico Lourenço, por sugestões essenciais, incluindo a de me inscrever no Programa em Teoria da Literatura.

A duas amigas que aí conheci: Elisabete Sousa, pela sua importante contribuição na tradução das citações e pela revisão do texto final, e Teresa Gonçalves, pela amizade e constante disponibilidade para me ajudar.

Ao Patricio Ferrari, pela força e delicadeza, pela poesia e vitalidade, e por me ter mostrado quão inseparáveis estas são.

A Helga e Gerd Ludwig, pela imensa generosidade com que me receberam na sua casa em Heidelberg, cidade onde passei largos meses da minha investigação.

À minha mãe e ao meu filho que se uniram para que eu pudesse trabalhar fora de Portugal e que partilharam comigo as angústias e os momentos de entusiasmo vividos ao longo deste percurso.

Finalmente, quero manifestar o meu reconhecimento pelo apoio que recebi da Fundação para a Ciência e Tecnologia, na forma de uma bolsa de investigação durante os anos de 2006 e 2007, e do Departamento de Estudos Germanísticos da Faculdade de Letras que, ao conceder-me uma dispensa de serviço docente nos últimos dois anos, me ofereceu as condições necessárias para a realização deste trabalho em tempo útil.

Introdução

Then felt I like some watcher of the skies
When a new planet swims into his ken;
Or like stout Cortez when with eagle eyes
He stared at the Pacific, and all his men
Looked at each other with a wild surmise –
Silent, upon a peak in Darien.

John Keats, “On First Looking into Chapman’s Homer”¹

O *Crátilo* de Platão fala-nos de uma origem comum entre a música e a inquirição filosófica, por via de uma suposta afinidade entre as palavras gregas ‘*Mousai*’ (Musas) e ‘*mosthai*’ (desejar, ambicionar).² Da mesma raiz que Platão encontra na formação destas palavras e que remontaria ao indo-europeu **mō* (desejar) vai nascer a designação alemã para a graça estética: *Anmut*³. Assim, a palavra alemã para a graciosidade, libertando-se de uma postura de passivo acolhimento inerente à sua matriz religiosa, subordina-se a um acto de vontade que, por via da leitura cratílina, interligaria duas actividades humanas: a música e a filosofia.

O presente trabalho tem como principal objectivo o estudo do modo como Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist abordaram e interpretaram a ideia de graça, tendo como base o argumento de que nestes dois autores alemães é retomada, ainda que de modos aparentemente antagónicos, uma antiga simbiose entre as duas principais acepções do conceito de graça – a religiosa e a estética.⁴ Esta asserção motivou a

¹ John Keats, *The Complete Poems*, ed. Miriam Allott, London, Longman, 1980, p. 60.

² Cf. Platão, *Crátilo*, 406 a: “Quanto às Musas (Μούσας) e à música em geral, aparentemente terão recebido o seu nome de *mōsthai* (μωσθαι) da investigação e da filosofia”, tradução de Maria João Figueiredo, Lisboa, Instituto Piaget, 2001, p. 75.

³ No final do capítulo 4, será exposta com mais detalhe a evolução etimológica da palavra *Anmut*. A palavra grega *mosthai* deriva efectivamente da raiz indo-europeia **mō* (desejar), enquanto *mousa* se terá formado a partir de uma forma participial do indo-europeu **men* (‘pensar’).

⁴ Distinção que motivou a criação de palavras divergentes nalgumas línguas europeias. O caso mais radical, nesse aspecto, aparece precisamente na língua alemã, na derivação de palavras tão diferentes como ‘*Gnade*’ (para graça religiosa) e ‘*Anmut*’ (para graça estética). O português apenas criou uma

divisão do trabalho em duas partes, constituindo a primeira – focada em descrições de graça religiosa e estética ao longo da história – uma preparação sem a qual a compreensão do que estes autores escreveram sobre o assunto seria limitada. A escolha de três momentos particulares da história da graça – correspondentes aos três capítulos da primeira parte – tem assim a sua justificação em função do que se verá suceder em Schiller e Kleist: trata-se de momentos nos quais as naturezas religiosa e estética da graça tendem a confundir-se, a desenvolver tensões entre si ou a alimentar-se mutuamente.

Nascida na Grécia arcaica como manifestação religiosa indissociável de uma representação do belo, absorvida por uma teologia cristã que concebe a graça como âmago da representação divina e espiritualizada, trazida pelos renascentistas italianos para o discurso sobre a arte com vista a descrever efeitos estéticos de carácter tão insondável quanto os mistérios religiosos, é em Schiller e em Kleist que o tratamento da graça, à partida como categoria estética, assume dimensões que a colocam na senda de uma ideia de salvação da humanidade, próxima à descrição de graça cristã. Pretende-se, assim, na primeira parte, apontar para aspectos inerentes às antigas concepções de graça que encontrarão ressonância em determinados textos de Schiller e de Kleist.

A segunda parte terá como objecto as posições de Schiller sobre esta matéria, desenvolvidas em especial no seu ensaio filosófico “Über Anmut und Würde” (1793) (Sobre Graciosidade e Dignidade), e as alusões de Kleist à sua interpretação de graça no conto “Über das Marionettentheater” (1810) (Sobre o Teatro de Marionetas), procurando-se sugerir que é numa convergência dos dois sentidos de graça desencontrados ao longo dos tempos que estes autores abriram caminhos para novas concepções de educação estética e de poética.

Enquanto, para o primeiro, a *Anmut* constitui o objecto de uma inquirição filosófica que lhe conferirá um estatuto privilegiado na reconstrução de um ser humano em pleno exercício das suas potencialidades, para o segundo – num diálogo literário – a mesma assume-se como protagonista de um jogo de espelhos que promete um regresso ao paraíso, identificado, por um lado, com um estado de inocência perdida no tempo,

distinção mediante sufixação. Já o francês, o anglo-saxão e o italiano mantiveram a mesma palavra para os dois sentidos: ‘*grâce*’, ‘*grace*’ e ‘*grazia*’, respectivamente.

por outro lado, alcançável no fim de um caminho circular “à volta do mundo”⁵ que nos reconduz à árvore do conhecimento.

Contrariamente à ideia presente na génese da palavra *Anmut*, o conceito de graça, ao longo de toda a sua história religiosa ou estética, tem sido representado como força independente da vontade humana, quer como dom divino quer como inoculação natural e inconsciente. Existe portanto no seio deste conceito uma tensão resultante do facto de a graça tanto se ligar à vontade humana, ao conhecimento e à viabilidade do seu cultivo, como a ver-se subtraída dessa vontade, reconduzindo as suas condições de existência a um estado de inocência e de entrega anterior ao conhecimento e ao desejo. É neste campo magnético que se move a discussão sobre a graça que originou a motivação deste trabalho.

Quando Kleist, num processo de *mise en abîme* múltipla, remete para uma história bíblica (o episódio do pecado original) que, nas suas palavras, relata o princípio da história da humanidade, propondo o regresso a esse ponto de partida de inconsciência, parece colocar-se na posição diametralmente oposta à de Schiller. Ora, o que aqui se pretende sugerir é que essa oposição não é evidente e que, na prática, a interpretação da graça por ambos os autores revela afinidades importantes, radicadas numa longa herança comum que atesta uma confluência de sentidos reencontrada nos seus textos e que pode ser determinante para a compreensão das suas poéticas.

Desde a ancestral representação e personificação em deusas de fertilidade, passando pela ideia de um fluido derramado pelos deuses destinado a conferir força e encanto aos heróis, até à imagem das três Graças dançando e por conseguinte associadas à música, a antiga *charis* descrita pelos Gregos já nos oferece a sua associação ao elemento dinâmico, ao movimento gerador de vida que para sempre integrará a sua definição estética, nomeadamente na sua delimitação relativamente à beleza.

A interpretação cristã da graça, na sua apropriação religiosa da *charis* grega, usufruirá da qualidade dinâmica intrínseca ao antigo significado de dispensação divina. A conversão da sua vocação promotora de encanto e de sedução no amor de Deus a ser retribuído pelos fiéis salvaguardará a sua antiga ligação ao elemento amoroso, aqui já concebido como condição para a salvação das almas, corrompidas desde o pecado original. Os argumentos que justificaram a reforma de Lutero caracterizam, neste contexto, um primeiro momento de controvérsia resultante da sobreposição, sempre

⁵ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. II, ed. Helmut Sembdner, München, Carl Hanser Verlag, 1993, p. 342.

inerente à ideia de graça, de factores contraditórios como a ambição e a renúncia, o mérito próprio e a determinação alheia.

Nestas dicotomias se inserirão também as reflexões sobre a graciosidade por parte de diversos autores de tratados de estética da Renascença que, através de uma consciente exploração das suas implicações religiosas, desenvolveram um conceito estético em superação de preceitos mensuráveis, conduzindo a uma descrição do artista divinizado.

Para Schiller claramente dotada de uma natureza redentora, abrindo no interior do ser humano o caminho para a sua divinização, a graça reúne, no seu pensamento, dois ideais de difícil conciliação: por um lado, o retorno – mediante o jogo estético e uma cedência à natureza – a um estado infantil e inocente e, por outro, a progressão e o aperfeiçoamento humano por via da sua consciência e da sua vontade. Se este segundo ideal se cumpre precisamente através de uma prática filosófica, como aquela que efectivamente leva a cabo e que consiste, como diz no início do seu ensaio⁶, em despir o “manto alegórico” da representação, para a “clarificar” mediante a razão, coloca-se a questão acerca da prática que traduzirá o primeiro ideal.

É precisamente esta a dificuldade tratada no conto de Kleist. Tão ou mais consciente da paradoxalidade inerente à busca do estado de graça, este autor aborda a questão noutra tom, tematizando o abdicar da persuasão pela razão em favor da sedução pela literatura. Para além de integrar a temática do seu conto, a interpretação kleistiana da graça poderá assim ser encarada como nervo central da sua arte poética, na qual se projectam os seus diferentes momentos, desde a apreensão oral da literatura marcada pela coreografia dos gestos à efusiva entrega a uma crença à margem da plausibilidade.

Cabe-me por fim esclarecer o leitor acerca de algumas opções metodológicas que regeram a elaboração deste trabalho:

A primeira prende-se com a forma como são utilizadas as palavras ‘graça’ e ‘graciosidade’. Uma vez que a ênfase desta dissertação incide principalmente na ideia de que a graciosidade nunca se dissocia por completo do entendimento religioso da graça, optei por não criar uma fronteira rígida entre estes termos, acabando por

⁶ Friedrich Schiller, “Sobre Graciosidade e Dignidade”, in *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, trad., intr., com. e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, INCM, s.d., p. 98 (§§ 7 e 8).

privilegiar a designação ‘graça’, por ser mais abrangente e próxima ao seu antepassado directo em latim, ‘gratia’. A palavra graciosidade é, então, utilizada quando pretendo referir-me exclusivamente ao uso estético do termo.

A segunda opção diz respeito a questões de tradução e de transliteração. Todas as citações são apresentadas em português e, sempre que se trate de uma tradução publicada, dela farei a respectiva referência. Caso contrário, a tradução será da minha responsabilidade, sendo indicada a fonte original ou, quando se trata de textos em grego e latim, a referência à tradução consultada. No caso da citação de fontes primárias em língua alemã, junto na nota de rodapé a versão original entre parênteses rectos. Quanto ao recurso a palavras originalmente escritas em caracteres não romanos (grego e hebraico, no caso desta tese), optei por apresentá-las sempre em transcrição para caracteres romanos, adoptando as normas habituais para a transcrição desses caracteres.

Quanto à bibliografia final, subdividida em textos primários e literatura crítica, apenas contém os originais quando foram por mim consultados e referenciados; nos restantes casos é feita referência às traduções publicadas.

I. Três momentos da história da graça

1. O nascimento da *charis* na Antiguidade Clássica

A graça que amiúde faz desabrochar a vida
com a lira de doce som
e flautas de muitas vozes

Píndaro, *Ode Olímpica* VII, 12

Reflectir hoje – e no tempo de Schiller e de Kleist – sobre modos de descrever a graciosidade é tipicamente uma actividade que desperta a evocação de modelos clássicos e a interrogação acerca da sua descrição por parte dos Antigos. Assim o faz Schiller, quando abre o seu ensaio “Sobre Graciosidade e Dignidade” com a alusão ao mito grego segundo o qual a graciosidade resulta de uma faculdade particular do cinto de Afrodite¹ e não da sua beleza nata. Partindo desta constatação, Schiller enuncia a autoridade e intemporalidade do mito como base da sua tese, nomeadamente a de que a graciosidade, de origem diferente à da beleza natural e predeterminada, se inscreve numa esfera de acção, de vontade e de dinamismo, no seio da qual pode ser criada e desenvolvida.

Noutra forma de pensar a graciosidade, Kleist, no seu conto “Über das Marionettentheater”, também se reporta ao inevitável modelo clássico para a sua representação (e imitação), embora colocando em questão a acção, a vontade e o dinamismo idealizados por Schiller para a criação de graciosidade.

Schiller baseará a sua argumentação em favor de uma educação para a graciosidade na distinção, já enunciada pelos gregos, entre a beleza – atributo humano

¹ Cf. Homero, *A Ilíada*, XIV, 214 ss.

natural, fixo e necessário – e a graciosidade – qualidade humana não-natural, móvel e adquirível:

Os gregos *distinguiam* portanto ainda a graciosidade e as Graças da beleza, uma vez que expressavam aquela através de atributos que deviam ser separados da deusa da beleza. Toda a graciosidade é bela, pois o cinto da atracção amorosa é uma *propriedade* da deusa de Cnido; mas nem tudo o que é belo é graciosidade, uma vez que, mesmo sem esse cinto, Vénus permanece o que é.²

Assim, o que Schiller nos propõe no seu ensaio filosófico é nada mais do que expressar, por meio de conceitos racionais, a distinção que o “delicado sentimento dos gregos” já havia intuído e representado por meio de imagens, reduzindo portanto o seu próprio papel a fiel tradutor dessa “escrita imagética”:

O delicado sentimento dos gregos já distinguia em tempos recuados o que a razão ainda não era capaz de *clarificar* e, tentando encontrar uma expressão, tomou de empréstimo imagens à faculdade de imaginação, uma vez que o entendimento não podia ainda proporcionar-lhe quaisquer conceitos. Aquele mito merece pois o respeito do filósofo, que tem aliás de limitar-se a procurar os conceitos para as intuições nas quais o puro sentido da natureza depõe as suas descobertas ou, por outras palavras, a explicar a escrita imagética das sensações.³

Na sua tarefa de tradutor, o filósofo deve pois reconhecer autoridade total ao original que se lhe apresenta expresso por imagens. Supostamente, assim, o seu trabalho consistirá, não numa construção de sentidos em função de um conhecimento empírico ou de uma reflexão teórica, mas sim na remoção de uma capa (neste caso, da escrita imagética) que permitirá dar acesso ao dito “puro sentido da natureza”. É precisamente desse modo que introduz a exposição do seu tema e da sua argumentação:

Se despirmos a representação dos gregos do seu manto alegórico, ela não parece encerrar outro sentido senão o seguinte.

² Friedrich Schiller, “Sobre Graciosidade e Dignidade”, in *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, trad., intr., com. e gloss. de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997, p. 97 (§2), (itálico do autor). De Schiller, utilizarei sempre as traduções portuguesas publicadas por Teresa R. Cadete na INCM. Quando se tratar de citações cuja tradução não esteja publicada, a tradução será da minha responsabilidade, sendo feita referência à sua localização nas obras completas de Schiller, como constam na edição histórico-crítica (Nationalausgabe = assinalada com a sigla NA) editada por Julius Petersen e Hermann Schneider em Weimar, (Hermann Böhlau Nachfolger) desde 1943. Os títulos das obras serão apresentados na língua original (seguidos de tradução), excepto quando existe uma tradução portuguesa publicada e utilizada neste trabalho.

³ *Id.*, *ib.*, p. 98 (§ 7), itálico do autor.

Mas, se aqui se trata de “despir” a intuição grega de um “manto alegórico” que lhe codifica o sentido, afigura-se como acto complementar – próprio da tradução – recodificá-lo noutra linguagem, neste caso, na linguagem dos conceitos que, segundo Schiller, um progresso do entendimento já lhe proporciona. Ora, talvez propositadamente para não ferir a dicotomia imagem/conceito que estabelece, Schiller não menciona, neste longo preâmbulo acerca do entendimento grego da graciosidade, a *charis* (χάρις), conceito grego que veio a dar origem às noções de graça e de graciosidade⁴ e que, à semelhança da tese schilleriana, representava uma qualidade que, embora distinta da beleza, conferia aos seus portadores um encanto e poder acrescidos.

Derivada do verbo *chairō* que significa ‘alegrar-se’, a *charis* é aparentada com o substantivo grego *chara*, cujo significado remete simplesmente para alegria e vivacidade, contrapondo-se todavia a essa noção, uma vez que expressa uma atitude activa e transitiva, por oposição à *chará* que “tem nítido carácter passivo e, portanto, intransitivo”⁵. A antiga *charis* designa, assim, um conjunto indissociável de acções e de disposições humanas que afectam positivamente a relação do indivíduo com congéneres ou deuses. A sua personificação na forma de um *grupo* de divindades, as ‘Cárites’ (Χάριτες), acentua o seu potencial colectivo e relacional, a sua tónica na definição do indivíduo em função de uma dimensão social e religiosa.

A noção de *charis* e a sua celebração no culto das Cárites, muito provavelmente de origem minóica, tiveram grande relevo na construção de uma concepção ética e religiosa (intimamente ligadas à estética) dos gregos e, tendo em vista que na sua origem eram indissociáveis, proceder-se-á a uma descrição do desenvolvimento do culto das Cárites, para uma compreensão mais aprofundada do significado da *charis* grega.

O culto das Cárites remonta à Grécia arcaica, mantendo-se na época clássica e helenística, embora aí já com valor religioso mais atenuado⁶. Não é clara a origem etimológica do nome, para além do facto de ser certamente derivado de ‘*charis*’. Há

⁴ Palavras actuais ainda conservam o étimo grego, tal como ‘carisma’, ‘caridade’ e ‘charme’. ‘Carisma’ (e possivelmente também ‘charme’) é directamente formado a partir do grego ‘*charisma*’ (χάρισμα), empregue pelos autores do Novo Testamento. Quanto a *gratia*, embora se trate da tradução latina de *charis*, apresenta relativamente ao original uma modificação semântica, precedida também por uma transformação no uso da palavra *charis* ao longo da história da Grécia Antiga, inserindo-se numa cadeia de mutações que provavelmente originou a multiplicidade de sentidos com que hoje nos deparamos em torno das palavras derivadas.

⁵ Raul Miguel Rosado Fernandes, *O Tema das Graças na Poesia Clássica*, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 1962, p. 2.

⁶ Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 32.

contudo uma corrente teórica, ainda que amplamente contestada⁷, que vê nas *haritas* védicas – éguas que puxavam o carro do sol – a origem etimológica das Cárites. Esta tese, essencialmente baseada nas semelhanças entre as divindades gregas e estas divindades védicas, faria das Cárites deusas originalmente indo-europeias solares. Segundo Rosado Fernandes baseada numa falsa etimologia, esta teoria parece-lhe insustentável por, entre outros aspectos, assumir uma ascendência animal das antropomórficas Cárites, e também pela incongruência entre a natureza religiosa das deusas [gregas] e a origem solar das *haritas* védicas⁸, facto que leva contudo Krappe⁹, defensor do parentesco entre as Cárites e as *haritas* védicas, a reinterpretar o cariz religioso das Cárites, reforçando a sua tese mediante um testemunho de Antímaco, referido por Pausânias¹⁰, segundo o qual as Cárites provinham de Hélio e de Egle, duas divindades solares. No entanto, essa genealogia poderia corresponder apenas a uma tendência helénica para atribuir os dons de brilho e de poder de irradiação às divindades em geral. Para além desta discordância relativa à genealogia das Cárites, existe consenso de que são das divindades mais antigas da Grécia, às quais se terá prestado culto já durante a civilização minóica, tendo sido certamente divindades ctónicas, ligadas à fertilidade¹¹ e ao mundo subterrâneo, ainda que com o tempo se tenham libertado dessa última associação, em nome da imagem mais ornamental pela qual a cultura helenística as deu a conhecer.

Enquanto deusas da fertilidade, as Cárites eram as divindades titulares de Orcómeno, antiga cidade da Beócia¹² habitada pelos Míniás e situada nas fertilíssimas margens do rio Cópais na encosta do monte Hipanteu. De acordo com Pausânias, o culto fora ali iniciado por Etéocles (“Os beócios dizem que Etéocles foi o primeiro homem a prestar sacrifícios às Graças.”¹³), sendo as divindades representadas por três

⁷ Tese proposta pelo orientalista Max Müller (in *Nouvelles Leçons sur la science du langage*, Paris, 1867-1868, p. 92-101 e 109-111), mais tarde apoiada e precisada por H. Usener (*Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Frankfurt, 1948, p. 131 e segs. e 326), Escher (“Cárites”, in *Real-Encyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, ed. Pauly-Wissowa-Kroll, Stuttgart, 1983 e segs.) e S. Eitrem (*Die göttlichen Zwillinge bei den Griechen*, Cristiania, 1930) e contestada por G. Curtius (*Grundzüge der griechischen Etymologie*, Leipzig, 1879, p. 121, 198-199). Cf. também A. H. Krappe, “Les Cárites”, *Révue des Études Grécques*, nº 45, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 155 -162.

⁸ Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 81.

⁹ Krappe, *op. cit.*

¹⁰ Pausânias, *Description of Greece*, with an English Translation by W. H. S. Jones, London, William Heinemann, 1956, IX, 35, 5.

¹¹ Esta ideia é corroborada pelo facto de ter havido ligação entre as Cárites (por exemplo nas obras de Aristófanes) e outras deusas (matriarcais) de fertilidade, como Démeter e Cora.

¹² Segundo Rosado Fernandes, *op. cit.*, também em todas as cidades da Beócia, p. 37.

¹³ Pausânias, *op. cit.*, IX, 35, 1. (tradução para o português minha). O facto de se ter aplicado, nesta tradução, o nome ‘Graças’ no lugar de ‘Cárites’ não tem especial significado. Daqui em diante, e em

colossos de pedra “que a Etéocles caíram do céu”¹⁴, afirmação esta que levou o célebre arqueólogo Schliemann a colocar a hipótese de se ter tratado de meteoritos¹⁵.

Quanto às primeiras “imagens artísticas (...) também de pedra” das Cárites, Pausânias declara que já foram concebidas no tempo dele, ou seja na época romana.¹⁶ O templo das Cárites, construído, de acordo com vários testemunhos antigos¹⁷, nas margens do rio Cefiso, constituía um importante e antigo santuário¹⁸, onde se praticavam oferendas e se dançava¹⁹, obedecendo a um costume que fazia da dança parte integrante das antigas celebrações religiosas ligadas ao culto da fertilidade.²⁰ Para além de constituir a única arte de carácter expressivo nos primórdios da civilização grega, a dança²¹ era essencial no ritual que representava a acção das divindades. É, de resto, interessante reter que, segundo Eufóron²², a cidade de Orcómeno devia o seu nome à dança (*orchésis*) fertilizante das Cárites.

Nos seus estudos sobre Orcómeno, Karl Ottfried Müller²³ faz referência às ‘Charitésias’, festivais religiosos que reuniam poetas épicos e dramáticos, rapsodos e músicos de várias cidades, incluindo Tebas e Atenas, celebrando aquelas que considera as divindades principais dos orcómenos, admitindo contudo também a hipótese de figurarem no culto como filhas ou acompanhantes de Afrodite. Com efeito, segundo alguns testemunhos²⁴, as Cárites banhavam-se na fonte Acidalia, possivelmente dedicada a Afrodite. Nem Pausânias nem Píndaro aludem a uma possível filiação, o que

semelhança aos autores que escreveram sobre o tema, estes dois nomes passarão a ser usados indiferentemente, uma vez que se referem ao mesmo.

¹⁴ *Id., ib.*, IX, 38, 1.

¹⁵ Heinrich Schliemann, *Orchomenos. Bericht über meine Ausgrabungen im Böotischen Orchomenos*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1881, p. 17. Esta hipótese também é defendida por Martin P. Nilsson, (*Geschichte der griechischen Religion*, 2 vols., Munique, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1955, p. 201), que inscreve o culto das Cárites numa tradição de culto de pedras muito praticado na Beócia.

¹⁶ Pausânias, *op. cit.*, IX, 38, 1. Investigações posteriores revelaram figuras arcaicas que representam as Cárites, quer em cerâmica (cf. Mountjoy, Penélope A., *Orchomenos V, Mycaen Pottery from Orchomenos, Eutresis and other Boeocian Sites*, Munique, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1983) quer em baixo-relevo (cf. Cárites, Relevo de Thasos, Musée du Louvre, ilustração em *Encyclopaedia dell'Arte Antica*, Roma, 1953, p. 350) Referimo-nos, por exemplo, às Cárites de Palecastro, pequena terracota em que as deusas dançam de mãos dadas em torno de Apolo, envergando trajes semelhantes aos da deusa-serpente minóica. Cf. Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 110.

¹⁷ Píndaro, *Ode Olímpica*, 14, 1 e segs. e *idem*, *Ode Pítica*, 12, 26-27; Hesíodo, *Teogonia*.

¹⁸ “Em Orcómeno existe um santuário de Dioniso, mas o mais antigo é o santuário dedicado às Graças.” Pausânias, *op. cit.*, IX, 38, 1.

¹⁹ Cf. Píndaro, *Ode Pítica*, 12, 27.

²⁰ Cf. Nilsson, *op. cit.*, p. 162.

²¹ Designadas pelo filólogo Zieliński como “choreia triádica” (*triune choreia*), a dança, a poesia e a música eram nestas culturas ainda inconcebíveis em separado. Cf. Tatarkiewicz, Władysław, *History of Aesthetics*, vol. 1, Bristol, Thoemmes Press, 1999, p. 15.

²² Fragmento 46, in *Analecta Alexandrina*, Hildesheim, 1964, p. 106.

²³ Karl Ottfried Müller, “Orchomenos und die Mynier” in *Geschichte hellenistischer Stämme und Städte*, Bd. 1, Breslau, 1844, p. 172 f.

²⁴ Pausânias, *op. cit.*, IX, 38, 2.

leva a supor que, neste culto arcaico, as Cárites ainda eram divindades autónomas, reconhecendo-se, porém, que mais tarde foram frequentemente reduzidas a acompanhantes de Afrodite ou de outros deuses. No que diz respeito ao seu número, é de supor que em representações mais antigas, as Cárites ainda aparecessem em número de duas. Pausânias, por exemplo, declara que a trindade só foi estabelecida em Orcómeno:

Além disso, os Beócios sabem que foi ele [Etéocles] quem estabeleceu o número de três como sendo o número das Graças, (...) os Lacedemónios, contudo, dizem que há apenas duas Graças e que foram instituídas por Lacedemónio (...), que lhes deu os nomes de Cleta e Faena. Estes são nomes apropriados para as Graças, tal como são aqueles conferidos pelos atenienses que de há muito tinham adorado duas Graças, Auxo e Hegémone. (...) É a partir de Etéocles de Orcómeno que aprendemos o costume de rezar a três Graças.²⁵

Esta descrição fundamenta-se provavelmente em Hesíodo, que tendo vivido em Orcómeno, é o primeiro a mencionar as três Cárites num dos poemas da sua *Teogonia*:

Eurínome, filha de Oceano, de sedutora beleza,
gerou três filhas, as Cárites de belas faces,
Aglaiá, Eufrósine e a encantadora Talia.
<Dos olhos, em que brilham os olhares, escorre o amor que amolece os membros;
o olhar é tão belo, que resplandece sob as suas sobrancelhas.>²⁶

Além da trindade, este poema – um dos mais antigos textos literários dedicados às Cárites chegado aos nossos dias – também apresenta nos seus traços as qualidades essenciais das três Cárites, cristalizadas nos seus nomes: Aglaiá (a que resplandece),

²⁵ *Id., ib.*, IX, 35, 1-3. Cleta (“a chamada”) e Faena (“a resplandecente”) designavam deusas que representavam as duas fases da lua (nova e cheia), pois nas noites escuras chamava-se pela lua e quando a lua estava cheia esta era sonoramente festejada. Auxo (“a crescente”) e Hegémone (“aquela que avança”) referem-se igualmente a fases da lua. Cf. Kerényi, *op. cit.*, p. 100.

²⁶ Hesíode, *Théogonie*, Paris, Les Belles Lèttres, 1972. (tradução da minha responsabilidade, também a partir de Hesíod, *Theogonie*, in *Hesiods Werke*, trad. Eduard Eyth, Berlin-Schönberg, Langenscheidsche Verlagsbuchhandlung, s.d.) versos 907 – 911. Os dois últimos versos são apócrifos e provavelmente de data posterior. Daí que algumas traduções não os incluam, mas uma vez que o nosso objecto de estudo não é Hesíodo em si, e sim descrições antigas das Cárites, tal não impede que os tenhamos em consideração. A tradução portuguesa de Ana Elias Pinheiro e de José Ribeiro Ferreira (Lisboa, INCM, 2005) inclui os versos sem qualquer menção à possível quebra de autenticidade: “As três Graças de belas faces gerou-lhas Eurínome, / de aspecto gracioso, filha de Oceano, / Aglaiá, Eufrósine e a amável Tália. / Dos seus olhos brota, quando olham, o amor / que amolece os membros e é belo o olhar sob as suas pálpebras.”

Talia (a que floresce) e Eufrosine (a que dá alegria)²⁷, o que revela uma característica da linguagem arcaica, na qual, como diz o classicista Bruno Snell, “não pode distinguir-se entre um nome abstracto e um nome próprio de um deus”²⁸, uma vez que os estados de espírito eram encarados como intervenções divinas.

No que diz respeito à genealogia das Cárites, as três irmãs são, segundo este testemunho, geradas por Zeus e Eurínome²⁹. Aqui apresentada como filha de Oceano³⁰, Eurínome assume, no mito de criação pelágico, o papel de divindade primordial, Deusa de Todas as Coisas que “brotou nua do Caos (...) dançando solitária por sobre as ondas do mar”³¹. Fica, por conseguinte, a origem das Cárites ligada ao elemento da água, em concordância com a sua função de promotoras de fertilidade da terra e, como veremos, à sua habitual ligação às fontes cristalinas e aos banhos purificadores. Quanto à lendária formosura das Cárites, Hesíodo não deixa de a frisar, acentuando contudo mais o seu carácter sedutor e interactivo do que propriamente uma beleza de natureza contemplativa e estéril. Aos seus olhos é feita referência não pelo facto de serem belos, mas sim pelo facto de permitirem que o olhar transporte o poder de fazer jorrar o desejo

²⁷ Trata-se dos nomes pelos quais as Cárites ficaram mais conhecidas, mas as fontes documentam alguma flutuação nos seus nomes, o que leva a confusões com outros grupos de divindades femininas, como por exemplo as Horas e as Musas. Na *Iliada* (XIV, 267 – 276) é feita referência a uma Cáríte chamada Pasiteia, que Hera promete ao Sono como esposa. Em Hesíodo, contudo, Pasiteia é uma nereida (*Teogonia*, 247). Talia, por seu lado, é em Homero uma musa. (Cf. Séneca, *De beneficiis*, I, 3, 10.) Alguns nomes das Horas por vezes também são empregues como Cárites. (cf. Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 15). Erkinger Schwarzenberg (*Die Grazien*, Bonn, Rudolf Habelt Verlag, 1966) afirma mesmo que Ninfas, Cárites e Horas eram originalmente as mesmas deusas e que apenas na época helenística se começou a fazer claramente a distinção.

²⁸ Bruno Snell, *A Descoberta do Espírito*, trad. de Artur Morão, Lisboa, Edições 70, s.d., p. 73.

²⁹ Na época helenística também são ocasionalmente consideradas filhas de Zeus e de Hera, inserindo-se assim na díade tradicional do Olimpo. Cf. Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 25.

³⁰ Oceano é, nas cosmogonias gregas arcaicas, o rio que circunda a terra e a fonte de todas as águas. (Cf. Kirk, G. S., Raven, J. E. e Schofield, M., *The Presocratic Philosophers*, 2ª ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 10.) Segundo o mito pelágico, Eurínome, depois de ter agredido e banido Ofião do Olimpo, por este se ter afirmado o autor do universo, criou as sete potências planetárias, presididas por um titã e uma titânide, entre as quais, Vénus, presidida por Tétis e Oceano. Graves apoia-se nestes mitos arcaicos para fundamentar a já amplamente reconhecida tese da origem matriarcal da mitologia grega.

³¹ A formulação é de Robert Graves, (*Os Mitos Gregos*, vol. 1, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990, p. 31), reportando-se ao mito pelágico da criação. Baseia-se, por seu lado, em Apolónio de Rodes, (*As Argonáuticas*, I, 496-505). Segundo este mito, a oceanide Eurínome, que dançava para se aquecer, terá feito com que Ofião, a grande serpente formada a partir do vento do Norte, Bóreas, fosse tomado de desejo por ela. Do Ovo Universal, que surgiu dessa ligação, brotaram então todas as coisas e todos os seres vivos. A dupla Eurínome/Ofião terá reinado sobre o universo até ser destronada por Cronos e Rhea. Mas Zeus, filho de Cronos, ainda tomou por mulher Eurínome e gerou com ela as Cárites. Segundo Kerényi, *op. cit.*, p. 99), Pausânias (*Periegeta*, 8.41.4) refere-se a um templo na Arcádia dedicado à deusa Eurínome. A imagem de culto representa uma mulher com rabo de peixe e amarras de ouro. Os habitantes tomavam-na por Artemis, mas os estudiosos identificaram-na com Eurínome, baseando-se nos textos de Homero e de Hesíodo.

e de amolecer os membros³². Não se trata aqui de uma beleza que esteja alojada no corpo ou numa das suas partes, mas sim de uma qualidade que se desprende do olhar³³ que viaja, estabelecendo a ligação com o outro.

A primeira descrição das Graças que conhecemos já estabelece portanto a diferença apontada em Schiller (“Graciosidade é uma beleza móvel, (...) com isso, ela distingue-se da beleza fixa”³⁴), o que lhe permitirá a projecção para uma concepção que encara essa beleza móvel como reflexo da relação harmoniosa entre dois aspectos do sujeito, o dos sentidos e o do seu espírito moral, ainda que tal implique uma supressão dos instintos sexuais, quer seja de modo mais suave e sem imposição da razão (graciosamente, portanto), quer seja através da imposição mais austera da dignidade. Essa extrapolação é, como se viu, completamente estranha à representação das Cárites antigas, caracterizadas justamente pela conjugação do prazer, da alegria, do desejo e da beleza, seja de que tipo for. A cinta emprestada por Afrodite a Hera, e que para Schiller constitui o símbolo da graça, é descrita na *Iliada* nos seguintes moldes:

Nela está o amor, nela está o desejo, nela está o namoro
e a sedução, que rouba o juízo aos mais ajuizados.”³⁵

³² A tradução adoptada em Rosado Fernandes “que adormece os membros” (p. 143) não corresponde às outras traduções aqui referidas. Parece-nos mais adequada a formulação “que amolece os membros”, locução recorrente em Hesíodo relativamente ao amor (“Eros, o mais belo dos deuses imortais, o que amolece os membros, o que é capaz de dominar a mente e o coração de todos os deuses e de todos os homens.” *Teogonia*, 120).

³³ A propósito da particularidade da palavra “olhar” e de todas as suas modalidades para os gregos antigos, ver Snell, *op. cit.* Segundo este autor, na época arcaica esses verbos “formam-se, predominantemente, segundo as modalidades sensíveis do acto de ver, ao passo que, mais tarde, se salienta de modo mais exclusivo a função do ver. (...) o elemento ‘objectivo’ da visão, não era manifestamente para eles o essencial.” p. 23.

³⁴ Friedrich Schiller, *op. cit.*, p. 98 (§9).

³⁵ Homero, *Iliada*, XIV, 215. (tradução de Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2005). Já Aristóteles, na *Ética a Nicómaco* (1149 b 17), cita precisamente esta passagem de Homero para ilustrar um tipo mais reprovável de incontinência da alma humana. Quanto ao papel da cinta na mitologia grega e romana, veja-se o artigo “Gürtel” de Wolfgang Speyer, (in *Reallexikon für Antike und Christentum*, (vol. XII), Stuttgart, Anton Hiersemann, 1983) no qual se atribui à cinta – considerada a primeira peça de roupa que existiu, tendo a função primordial de proteger os genitais – um valor simbólico *ambivalente* de evidenciar, por um lado, a fragilidade e, por outro lado, o poder do aparelho genital. Assim, ter-se-á tornado um elemento de sedução erótica na vestimenta de deuses e de mortais. Além disso, faz-se referência a outra ambivalência que está relacionada com o facto de a cinta apertar, circundar e prender, por um lado, e, por outro, poder soltar-se, sendo portanto transmissível, o que a torna símbolo da transmissibilidade do ‘dynamis’ grega. Na passagem referida da *Iliada* temos um exemplo explícito dessa transmissibilidade do poder erótico (ou de sedução) de Afrodite para Hera, através do empréstimo da cinta. Trata-se portanto de um adereço estético com função mágica. A cinta (ou o cinto) está, para além disso, associada à serpente, animal das profundezas da terra que simboliza a renovação da vida devido à sua muda de pele, sendo adereço da deusa tripla Hecate-Selene.

Quanto aos nomes das Cárites, mais do que meios de identificação ou de particularização, constituem atributos humanos que devem andar ligados apesar de serem distintos. É, pois, de notar, que as Cárites nunca aparecem isoladas³⁶. Quanto ao facto de as Cárites constituírem uma tríade, existem estudos que inscrevem o fenómeno numa extensa e complexa análise do valor simbólico e mitológico do número três, importante para a caracterização e função do culto das Cárites. Hermann Usener, um dos autores que se dedicou extensivamente à temática da tríade com base numa grande quantidade de fontes antigas³⁷, conta as Cárites como apenas uma das inúmeras tríades de divindades na mitologia grega. Segundo este, só na *Teogonia*, Hesíodo menciona nada menos do que quinze, entre as quais a dos Ciclopes (*Teog.*, 140), das Górgones (*Teog.*, 276), das Moiras (*Teog.*, 905) e das Cárites (*Teog.*, 909), para apenas referir uma pequena parte. Se, por um lado, o número três representa o grupo mais simples³⁸, por outro, permite fazer face à pluralidade através da conceptualização de uma unidade, de um todo fechado sobre si. É precisamente nessa dupla condição de pluralidade e unidade que Aristóteles reconhece o carácter especial do número três:

Com efeito, como dizem também os pitagóricos, o mundo, e tudo o que nele está contido, está determinado pelo número três, pois que o fim, o meio e o princípio formam o número daquilo que é um todo, sendo o número dado uma tríade.³⁹

Esta concepção aristotélica de que a tríade funciona como símbolo de um todo constituído por partes transita rapidamente para uma ideia de perfeição do todo equilibrado em três partes, como a vemos expressa na teoria aritmética de Marciano Capela, concebida já no século V d. C.:

A tríade representa o primeiro número de desiguais e terá forçosamente de ser considerada o primeiro número perfeito, pois é o primeiro que encerra em si um princípio, um meio e um fim, em clara relação de equidistância. É o número das deusas do destino, das Graças fraternais e de uma determinada jovem que, como se diz, ‘é poderosa no céu e no inferno’. É considerada perfeita também porque produz números perfeitos, como o seis e o nove. É nesse sentido que os pedidos e as libações são proferidos em número de três. A escala musical contém três harmonias

³⁶ Schwarzenberg, *op. cit.*, p.1

³⁷ Hermann Usener, *Dreiheit. Ein Versuch mythologischer Zahlenlehre*, Hildesheim, Georg Olms, 1903 (reed. 1966).

³⁸ W. Deonna, “Drei” in *Reallexikon für Antike und Christentum*, (vol. IV), Stuttgart, Anton Hiersemann, 1983.

³⁹ Aristóteles, *De caelo*, 268 a 12. Tradução a partir da edição francesa: Aristote, *Traité du Ciel suivi du traité pseudo-aristotélicien du monde*, trad. par J. Tricot, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1949.

(...), a passagem do tempo distribui-se em três espaços e por isso as profecias reportam-se a três momentos (...) A perfeição realiza-se na construção do mundo: nele encontramos o mesmo: o uno refere-se ao criador divino, a díade à matéria procriadora e a tríade às formas ideais. A alma, por seu lado, é segmentada em três partes: razão, emoção (*Affekt*) e desejo (*Begehrlichkeit*).⁴⁰

Marciano transpõe a perfeição triádica para um plano ideal, operação já conhecida quando temos em consideração que a tríade subjaz a grande parte das regras elementares da estética, da dialéctica e da retórica, enquanto princípio ordenador. Um pouco na linha da ideia de Marciano, que consiste em aplicar a díade ao mundo material e a tríade às formas ideais, Hermann Usener defende que a tríade é uma evolução da díade, tendo, num passado mais longínquo, os grupos triádicos de divindades arcaicas constituídas díades, como parece ter ocorrido com as Cárites e as Horas⁴¹. A hipótese é reforçada perante o testemunho de Pausânias que menciona um velho santuário, supostamente edificado por Lacedemónio à beira do rio Tiasa, dedicado às Cárites, onde estas eram adoradas na forma de díade, Faena e Cleta.⁴² Também a clássica tríade das Horas terá, outrora, segundo Pausânias⁴³, constituído uma díade. Usener chama, de resto, a atenção para o facto de as tríades divinas serem em larga escala femininas: Horas e Cárites, Moiras, Euménides, Sereias⁴⁴, Ménades, Górgones e Hespérides formam tríades. Neste conjunto inscrevem-se também as Musas que segundo alguns documentos existiram originalmente no número de três⁴⁵. A consideração de que a ampliação para nove Musas constituiu um processo de triplicação da tríade original foi admitida por estudiosos da própria Antiguidade.⁴⁶ Quanto a esta incidência, Karl

⁴⁰ Marciano Capela, *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur (De nuptiis Philologia et Mercurii)*, trad. Hans Günter Zekl, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, § 733, p. 246. As deusas do destino referidas na citação são as Parcas. Nesta obra, as núpcias de Mercúrio e da Filologia são celebradas sob a tripla égide da Graças: a primeira dispensa à noiva a beleza do rosto e dos olhos, a segunda, a eloquência e a terceira a doçura do carácter.

⁴¹ Hermann Usener, *op. cit.*, p. 323.

⁴² Pausânias, *op. cit.*, III, 18, 6. Para os nomes, Pausânias afirma ter-se baseado num testemunho de Alcman. Pausânias afirma também que viu nesta parte da Lacónia um trono dedicado a Amiclas, suportado na base por duas Graças e duas Estações. III, 18, 10.

⁴³ Auxo e Hegemone, cf. *Id. ib.*, IX, 35, 2.

⁴⁴ Homero (*Odisseia*, 10, 167) só se refere a duas.

⁴⁵ Melete, Mneme e Aoide, cf. Pausânias, IX, 29, 2.

⁴⁶ Usener, *op. cit.*, p. 10, conta que, segundo uma lenda, uma cidade encomendou, para o templo de Apolo, as representações das três Musas a três escultores em concurso e, tendo o resultado sido exímio em todos os casos, se resolveu aceitá-las todas, colocando-as ao lado umas das outras. Kerényi, *op. cit.*, contudo, não faz referência a essa lenda e reporta-se a este propósito apenas a Hesíodo (*Teogonia*, 66) que relata a união de Zeus com Mnemosine durante nove noites, da qual nasceram “as nove irmãs que em nada mais pensavam do que em cantar.” (p. 103) e que, juntamente com as Cárites foram habitar o monte Olimpo.

Kerény⁴⁷ pretende que as tríades de divindades femininas, tal como as Cárites, as ninfas e as sereias, remontam à concepção de uma grande deusa tripla.

Também Jane Harrison, no seu estudo sobre a religião grega datado de 1903⁴⁸, observa que todas as tríades de divindades gregas são femininas e defende, tal como Usener, que evoluíram a partir de díades, apoiando-se para tal nos testemunhos de Pausânias e acrescentando que “díades e tríades semelhantes parecem ser características das antigas deusas matriarcais”⁴⁹. Além disso, e tendo em consideração que nem todas as díades de divindades evoluíram para tríades, observa que sempre que essa evolução se deu se tratou de uma díade composta por mãe e filha (correspondente às duas fases da vida da mulher, no que respeita a fertilidade) que se transformou numa tríade composta por três virgens, invocando como exemplos não só as Cárites, mas também as Moiras e as Horas. De resto, segundo Harrison, a sua representação no número de três não remete para uma diversidade, mas sim para uma reiteração da sua divindade.⁵⁰

Um interessante testemunho grego do século V a. C. associa contudo o seu número ao facto de as Cárites participarem dos três mundos: vegetal, humano e divino, respectivamente, enquanto flores tricéfalas, enquanto raparigas filhas de Etéocles e enquanto deusas.

Quanto ao três: Em número de três são as Cárites, enquanto flores, deusas e raparigas. Com efeito, elas eram as filhas de Etéocles que, quando dançavam com as Cárites deusas, caíram no poço por não terem sido prudentes. Mas a terra teve compaixão pelo seu infortúnio e fez nascer uma flor com o nome delas e que se lhes assemelha nos seus rebentos, pois a flor está dividida em três botões, mantendo assim o aspecto da dança de roda.⁵¹

A pretexto da explicação da tríade, a história que Nicolau de Mira aqui conta é, como se vê, a de uma transfiguração das jovens em flores, após uma dança com as três

⁴⁷ Karl Kerényi, *op. cit.*, p.176. Estas tríades femininas tinham também a particularidade de aparecer acompanhadas de um deus masculino, no caso particular, Hermes.

⁴⁸ Jane Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, at the University Press, 1903.

⁴⁹ *Id. ib.*, p. 286.

⁵⁰ Harrison reforça a sua tese perante um baixo-relevo arcaico em terra-cota, possivelmente a mais antiga representação escultórica da trindade das virgens, assinado por Sosias e que parece justamente transmitir a ideia de que se trata, com efeito, de uma única deusa, levando Harrison a inferir que Sosias “é meio-monoteísta”. *Id., ib.*, p. 289.

⁵¹ Nicolau de Mira *apud* Kleiner, *Die verschwundene Anmut*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994, p. 24. Tradução minha a partir do alemão. Segundo Kerényi (*op. cit.*, p. 99), era ‘*Trittai*’ (as triádicas) o nome das filhas de Etéocles, assim como o da flor.

deusas, devido a uma graça concedida pela terra-mãe⁵². A dança, causa da queda no poço, mas também da conseqüente transfiguração ou ressurreição, mantém-se contudo cristalizada na forma da flor. Para além da sua associação bem conhecida às flores e à dança⁵³, as Cárites ligam-se aqui também às águas primordiais, o que as remete para a já mencionada origem ctónica.

Diversos documentos atestam, com efeito, a sua participação no mundo elementar e subterrâneo, incluindo a referência a uma ligação conjugal com Hades⁵⁴. Para este parentesco aponta também a frequente associação das Cárites à deusa triforme Hécate, igualmente ligada ao mundo subterrâneo e à magia. De resto, o número três em si articula-se, no ritual ctónico, com o culto dos mortos.⁵⁵ Baseado no acima citado testemunho de Nicolau de Mira, Kerényi comprova essa vertente mais obscura da sua genealogia, em coexistência com a versão da sua origem celeste:

A primeira história das três pedras que haviam caído do céu corroborava a origem celeste das Cárites; a segunda, contudo, a do desaparecimento no poço, remetia para a sua relação com as profundezas da água e do mundo subterrâneo. Disso falavam também genealogias como esta: de que as Cárites são filhas da Noite e de Érebo, ou de Letes, o rio do esquecimento, no mundo subterrâneo.⁵⁶

Kerényi reporta-se particularmente a duas tradições afins, uma delas também referida por Marco Túlio Cícero, segundo a qual as Cárites são filhas de Érebo (trevas infernais) e da Noite⁵⁷ e a outra, documentada por Eustáquio, que apresenta as Cárites como filhas de Letes, o rio infernal do esquecimento. Em suma, no seu período mais arcaico, as Cárites aparentavam participar de uma ordem mais sublime, investidas de um maior e mais complexo⁵⁸ poder divino do que na tradição clássica e helenista, quando já tinham sido confinadas ao papel de belas acompanhantes de Afrodite. É,

⁵² Não podemos deixar de ver aqui uma semelhança com o sistema da trindade cristã, na sua configuração de unidade na pluralidade. As Cárites poderiam, pois, ser entendidas como uma versão matriarcal da trindade cristã, contrastando porém a sua jovialidade e entrega ao prazer com a austeridade do monoteísmo patriarcal.

⁵³ Cf. também Hesíodo, *Teogonia*, in *op. cit.*, 64-67.

⁵⁴ Kleiner, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁵ Cf. J. Harrison, *Prolegomena*, p. 288 e também “Drei”, in Theodor Klauser e tal. (ed.), *Reallexikon für Antike und Christentum, Sachwoerterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*, Stuttgart, 1950 e sgs.

⁵⁶ Karl Kerényi, *op. cit.*, p. 100. Tradução minha.

⁵⁷ Marco Túlio Cícero, *Da natureza dos Deuses*, introdução, tradução e notas de Pedro Braga Falcão, Lisboa, Vega, 2004, III, 44 (aqui traduzidas por “Benefício” mas no original “Gratia”).

⁵⁸ Assim se explica talvez a sua ocasional identificação com as Eríneas, como por exemplo nas *Euménides* de Ésquilo. Cf. Schwarzenberg, *op. cit.*, p. 11.

portanto, possível que, quando Píndaro afirma que “a antiga Charis dorme”⁵⁹, se esteja a referir à reminiscência de uma Charis agrária e intrinsecamente ligada às forças primordiais e elementares de uma religião matriarcal, vindo, no sistema patriarcal que se lhe seguiu⁶⁰, a adequar-se a um modelo estético e ético mais domesticado.

Quanto ao culto das Cárites em Atenas, há uma grande quantidade de fontes que atestam a sua importância. Na tradição, constava que a sua imagem, em escultura ou mais provavelmente em baixo-relevo, hoje desaparecida, à entrada da Acrópole era da autoria de Sócrates, facto que nunca foi comprovado. Confirma-se no entanto que dos dois lados dos Propileus existiam respectivamente uma representação das Cárites e de Hermes, figuras frequentemente associadas na época clássica ou posterior. Para além deste lugar de destaque, foi erigido em Atenas, junto ao templo de Afrodite Urânia, outro santuário dedicado às Cárites, onde eram divulgados os nomes dos benfeitores da cidade em sinal de agradecimento, evidenciando-se assim a noção de gratidão a que as Cárites foram, cada vez mais, sendo associadas. Há notícia de que no século III a.C. foi construído um altar dedicado às Cárites e à deusa Afrodite, facto sintomático da crescente relação entre estas divindades. Assim, o culto religioso das Cárites mantém-se vivo em toda a Ática no período clássico, passando a referência às Cárites a ser corrente também em actos da vida pública e quotidiana. Figuravam, por exemplo, no juramento prestado pelos jovens efebos áticos aquando da cerimónia que marcava a sua passagem da infância à idade em que deviam prestar serviço à Polis. Noutra cerimónia, as chamadas *Apatúrias*, as jovens em vias de casar faziam um sacrifício a Hera, Afrodite e às Cárites, enquanto os rapazes na mesma situação doavam os seus cabelos à deusa Artemis. Conta-se que Sócrates tinha por hábito jurar sobre as Cárites (*nē tas Charitas*), expressão depois utilizada por vários escritores.

⁵⁹ *Scholia vetera in Pindari Carmina*, ed. A. B. Drachmann, vol. III, Leipzig, Teubner, 1927, p. 276. (sobre 9ª *Ode Olímpica*, 40).

⁶⁰ A versão de Cícero segundo a qual as Cárites eram filhas de Érebo e da Noite, “subjugadora dos deuses e dos homens” (*Iliada*, XIV, 259), deusa-tripla que “governou o universo, até ao dia em que o ceptro dela passou para as mãos de Urano.” (Robert Graves, *op. cit.*, p. 34) coloca efectivamente a geração das Cárites num período de mudança entre o sistema matriarcal e patriarcal, o que permite compreender melhor a transformação da imagem das Cárites e inseri-las num conjunto de divindades femininas que passaram por um processo semelhante. Leia-se Rosado Fernandes, *op. cit.*: “Como entender que as Graças, divindades do mundo subterrâneo e, portanto, do mundo dos mortos, tivessem passado a ser generosas deusas da fertilidade, que distribuem os seus diversos dons para bem dos mortais? Este processo, à primeira vista antagónico, segundo o qual deusas infernais se transformam em deusas benfazejas, está de acordo com a natural evolução da religião grega. Foi assim que as Ninfas, deusas ctónicas, que a arte representava como serpentes, passaram a ser agradáveis deusas da natureza viçosa e benévolas dispensadoras de mercês para os homens.” p. 88. Não entendemos, porém, porque Rosado Fernandes reduz a natureza ampla e complexa das antigas Cárites à parcial noção de “deusas infernais”.

Como atestam os diversos testemunhos, é efectivamente na Beócia e na Ática que se verifica uma maior influência do culto das Cárites e referências a santuários em sua honra, mas também noutros pontos do mundo grego se encontraram vestígios deste culto, em manifestações descritas por Rosado Fernandes⁶¹.

Curiosamente, o tratamento literário do tema das Cárites, inicialmente ainda em paralelo com uma prática religiosa que mantinha em força o culto a estas deusas, contribui de certo modo para uma redução das Cárites de deusas de fertilidade a simples divindades belas e a alegorias estéticas. Rosado Fernandes não duvida da “degradação”⁶² do papel das Cárites por via da expressão artística e literária que gradualmente as afastou da sua dimensão religiosa, ainda que encontrando nalguns autores essa sua feição de modo mais acentuado, como veremos mais adiante. Para Rosado Fernandes, um dos aspectos da esteticização do motivo das Cárites em detrimento do seu significado religioso é o facto de os gregos da época helenística terem passado a representar as Cárites nuas. Dessa efectiva mudança, dá-nos Pausânias testemunho: “Quem foi o primeiro a representar as Graças nuas, quer tenha sido na escultura quer na pintura, não o consegui descobrir. No período mais antigo, certamente os escultores e igualmente os pintores representavam-nas vestidas.”⁶³ Com efeito, até ao século IV a. C., as Cárites eram representadas vestidas, nas versões mais arcaicas geralmente de posição frontal e segurando atributos agrícolas, evocando primordialmente a sua qualidade de deusas da fertilidade. Noutras versões, como p. ex no grupo de Palecastro⁶⁴, dão-se já as mãos e dançam em roda, sendo só nos finais do período clássico introduzido o motivo das Cárites despidas e na posição que passou a ser canónica da estatuária helenística: duas de frente e uma de costas de mãos apoiadas nos ombros das outras. Esta disposição, perpetuada na iconografia das Graças até aos tempos modernos, aliada à nova significação da graça como “favor” ou “agradecimento”, deu lugar à interpretação de autores como Aristéneto, Zenóbio, e outros, de que por um favor recebido se deve retribuir em duplicado. A nudez, por seu lado, simbolizava presumivelmente a simplicidade de todo o favor.⁶⁵

Segundo Rosado Fernandes esta interpretação dos autores antigos atesta a “fúria alegorizante da decadência” da “época alexandrina [que] atendeu somente ao valor

⁶¹ Cf. Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 47 – 80.

⁶² A expressão é de Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 108.

⁶³ Pausânias, *op. cit.*, IX, 35, 6.

⁶⁴ Cf. nota 16.

⁶⁵ Rosado Fernandes, por seu lado, defende que a nudez das Graças “simboliza um decréscimo do significado religioso das deusas” (*Op. cit.*, p. 109).

alegórico das Graças, ora concebidas como deusas da gratidão, ora como agradáveis entes que embelezam esteticamente a vida humana.”⁶⁶ Observando portanto que “a concepção das Graças evoluciona em duas direcções antagónicas”⁶⁷: a religiosa e a estética (decorativa), “onde *charis* mais não é do que prazer trivial dos sentidos”⁶⁸, tendo a segunda gradualmente vindo a substituir a primeira, Rosado Fernandes lamenta o que considera ter sido o seu empobrecimento por via literária. Ora, se o testemunho literário mais antigo não parece apontar para uma gradual substituição, adoptando desde logo, como veremos abaixo, o significado meramente estético, e logo, supostamente empobrecido, tal significa que na sua existência literária, as Cárites e a *charis* desde sempre padeceram de trivialidade. Quanto ao aparente pleonasma citado – “embelezam esteticamente” – empregue por Rosado Fernandes, leva porém a crer que à sua afirmação subjaz uma ideia de beleza não-estética, talvez ética ou moral, de que as Cárites pudessem ser a personificação, um possível germen da noção de “bela alma”, muito cultivada no século XVIII, e desenvolvida, como veremos, por Schiller como uma religião ou ética estética que encontra na doutrina da graciosidade justamente a sua realização mais satisfatória.

Homero, o mais antigo autor apresentado por Rosado Fernandes, refere-se, segundo este, às Cárites apenas enquanto protótipo da beleza⁶⁹, desprezando portanto o seu sentido religioso. Quanto à palavra ‘*charis*’, afirma que aparece uma única vez com sentido de beleza e, de resto, com o sentido de agradecimento ou de favor, ou seja, no sentido alexandrino.

Na *Iliada*, há duas referências explícitas às Cárites, ambas em cenários de batalha, ocorrendo a primeira no canto V, quando Diómedes, após ter trespassado com a lança o troiano Pândaro, persegue Afrodite (que interveio na batalha para salvar Eneias, seu filho) e a atinge:

(...) foi então que o filho do magnânimo Tideu
lhe feriu a superfície da mão delicada com o bronze afiado;
e de imediato a lança lacerou a carne através da veste ambrosial,
que as próprias Graças lhe tinham tecido, na parte do pulso
acima da palma da mão. Jorrou o sangue imortal da deusa,⁷⁰

⁶⁶ *Id., ib.*, p. 119.

⁶⁷ *Id., ib.*, p. 125.

⁶⁸ *Id., ib.*

⁶⁹ *Id., ib.*, p. 128.

⁷⁰ Homero, *Iliada*, V, 335 -339, trad. de Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia, 2005.

Sendo um campo de batalha sangrento tudo menos um cenário previsível para as delicadas Cárites, elas aparecem aqui como pertencentes ao campo de acção de uma deusa, mais concretamente a Afrodite e ao contexto de delicadeza, de feminilidade e de força de atracção que a caracteriza, contrastando com a atmosfera de hostilidade e de fúria masculina. Contrariamente à assumpção de Rosado Fernandes, segundo o qual as Graças apenas surgem na poesia homérica como “protótipo da beleza” e como “meio de superlativar a beleza de alguém”⁷¹, nesta passagem não é feita referência directa à beleza (apenas indirectamente mediante a figura de Afrodite), só à delicadeza da mão desta. As Graças são mencionadas enquanto doadoras e autoras da veste ambrosial, atributo móvel que Afrodite enverga no lugar do escudo brônzeo, mas que aqui não a protege.

Já no canto XVIII, a referência às Cárites não tem a função de ilustrar o contraste entre as esferas de acção feminina e masculina, figurando antes numa insólita comparação entre o cabelo ensanguentado de um guerreiro morto no campo de batalha e o cabelo das Cárites. Em defesa do cadáver de Pátroclo – aquele cuja morte mudará o objecto de ira de Aquiles, lançando-o finalmente para o campo de batalha e levando o poema ao seu ponto de viragem –, Menelau enfrenta o troiano Euforbo com a lança e mata-o violentamente.

(...) deu-lhe uma estocada na base da garganta,
arremetendo com a massa muscular, confiante na mão pesada.
A ponta da lança trespassou-lhe por completo o pescoço macio.
Tombou com um estrondo e sobre ele ressoaram as armas.
De sangue se humedeceram seus cabelos, que eram como
os das Graças, com as tranças entretecidas de ouro e prata.⁷²

Tampouco nesta passagem podemos verificar que as Graças são mencionadas como mero protótipo da beleza ou como “meio de superlativar a beleza de alguém”. Há sim referência à macieza que, tal como na anterior passagem, contrasta com o cenário de violência guerreira, sendo embora aqui o corpo do inimigo morto o lugar da sobreposição. A ênfase dada ao pescoço de Euforbo, através deste atributo contrastante, é reiterada na analogia da estrofe seguinte, onde Menelau é comparado a um leão que

⁷¹ Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 128 e 129.

⁷² *Iliada*, XVIII, 47 – 52 .

com os dentes agarra o pescoço da vaca para lhe devorar o sangue e todas as vísceras.⁷³ Quanto à imagem dos cabelos humedecidos de sangue e semelhantes aos das Graças, “com as tranças entretecidas de ouro e prata”, instaura um momento de “entretecimento” de sentimentos: o da ira e o do espanto ou da atracção. A “árvore bela e frondosa (...) [que] floresce com flores de cor branca”, com que a vida de Euforbo é metaforizada alguns versos mais adiante, imagem conforme ao universo das Graças, é de repente arrancada da terra pela “rajada de uma desmedida tempestade” (57). Com todos estes elementos, a descrição da morte violenta de Euforbo pelas mãos de Menelau que culmina com a analogia do leão devorador do sangue e das vísceras da sua presa, tem, com efeito, “qualquer coisa de violência sexual”⁷⁴, como anuncia Frederico Lourenço na introdução à sua tradução da *Iliada*, referindo-se à “ressonância erótica” nas descrições de mortes no campo de batalha: “Na *Iliada*, o coito entre homens não é vivido na cama, mas sim no campo de batalha, onde não é ao falo, mas a um mortífero objecto fálico, que incumbe a penetração: a lança.”⁷⁵

É, precisamente, neste contexto de duplicidade de sentimentos – a ira e o desejo – que se insere a referência às Graças, quando o cabelo de Euforbo, humedecido pelo sangue, desperta outras esferas que não as da pura guerra militar. O que se pretende não é meramente enaltecer a beleza do jovem guerreiro, é, mais do que isso, caracterizar um encontro extremo, complexo e fatal entre dois homens. Que a um nível é descrito como a vitória de um guerreiro sobre o outro, seguindo as leis da guerra, mas a outro nível, mediante pormenorizadas analogias, é metaforizado como um encontro avassalador entre forças naturais e necessárias (a tempestade que arranca a árvore; o leão que devora a vaca), algo que transcende em muito a lógica da guerra e da glória militar. (Lembremo-nos de que o herói principal da *Iliada*, Aquiles, desprezando essa lógica, só vai para o campo de batalha por uma razão afectiva.) As Graças, associadas, na sua origem ctónica, às forças da natureza e depois à força de atracção (e não forçosamente à beleza) criam decididamente a ponte para um entendimento mais complexo deste confronto entre os guerreiros. Reencontraremos a mesma confluência de sentimentos, no conto de Kleist, numa situação equivalente, onde, num debate sobre a acção da graça, dois homens se confrontam movidos por uma duplicidade de sentimentos e de intenções: a de vencer o outro e a de o seduzir.

⁷³ *Ib.*, XVII, 61 -64.

⁷⁴ Frederico Lourenço, “Introdução” in *Id., ib.*, p. 13.

⁷⁵ *Id., ib.*, p.12.

No que diz respeito aos nomes das Graças, encontrados mais tarde no poema de Hesíodo já aqui citado, Homero nunca lhes faz referência na *Iliada*. Apenas é mencionada uma Charis, de nome próprio, a “do véu brilhante”⁷⁶, mulher de Hefesto, o artífice divino que, noutros textos, é marido de Afrodite.⁷⁷ Esta denominação e a referência invulgar a uma Graça isolada pode apontar para a hipótese de se estar, neste caso, a identificar Charis e Afrodite, por motivos da sua proximidade. No canto XIV, versos 268 e 276, é mencionada uma Graça, com o nome Pasiteia, destinada a ser oferecida como esposa a Hipno (Sono). Marie Delcourt⁷⁸ encontra nesta dupla ocorrência de relação Charis / Hefesto e Pasiteia / Hipno uma relação significativa. Ambos estes deuses - Hefesto, não só na sua qualidade de deus metalúrgico, mas também enquanto génio fálico que originalmente foi, e Hipno, aquele que prende as pessoas com o sono - são mágicos e têm o dom de fundir, ligar e, mesmo, de prender os seres e os elementos. É, aliás, para esse fim que Hera procura Hipno, prometendo-lhe em troca a jovem Pasiteia. Deste modo, ambos os deuses encontrariam afinidades com a ideia de fertilidade e de ligação de matérias associada às Graças.

A *Odisseia*, poema menos bélico e decididamente “mais ameno de cores”⁷⁹ do que a *Iliada*, apresenta, como seria de esperar, mais referências às Cárites e à *charis*. A primeira ocorre no canto VI, no delicado episódio com a princesa Nausícaa, na ilha dos Feaces, última estação da odisseia antes da chegada a Ítaca. Logo no início desse canto, uma simples comparação entre as servas de Nausícaa e as Graças já alude directamente à sua beleza, pois se diz que “com ela dormiam duas servas, ambas belas como Graças”⁸⁰. Contudo mais adiante, neste mesmo episódio, a graciosidade e a beleza são claramente distinguidas, ainda que andando a par. Ulisses, depois de ter sido encontrado por Nausícaa, de se ter banhado, ungido e vestido com as roupas que esta lhe dera, recebe de Palas Atena o dom da graciosidade. Observemos atentamente a descrição desse momento:

Foi então que Atena, filha de Zeus, o fez mais alto
de aspecto – e também mais forte. Da cabeça fez crescer
um cabelo encaracolado, cujos caracóis pareciam jacintos.

⁷⁶ XVIII, 382.

⁷⁷ Em Hesíodo, Hefesto é marido de Aglaia, o que revela a tendência para os poetas modificarem as genealogias mitológicas.

⁷⁸ Marie Delcourt, *Héphaistos ou la légende du magicien*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.

⁷⁹ Frederico Lourenço, “Introdução” de Homero, *Odisseia*, Lisboa, Livros Cotovia, 2003, p. 21.

⁸⁰ *Odisseia*, VI, 18.

Tal como derrama ouro sobre prata um artífice,
a quem Hefesto e Atena ensinaram toda a espécie
de técnicas, e assim faz uma obra graciosa – assim a deusa
derramou a graciosidade sobre a cabeça e os ombros de Ulisses.
De seguida ele foi sentar-se junto à orla do mar,
resplandecente de graça e beleza. Maravilhou-se a donzela,
e assim disse às suas servas de belas tranças:⁸¹

Formando como que um revestimento resplandecente (mais uma vez o ouro e a prata, como no episódio de Euforbo), esta graciosidade, juntando-se à beleza já própria de Ulisses, vai primeiro despertar em Nausícaa o desejo de se tornar sua mulher (“quem me dera que um tal homem pudesse chamar-se meu marido” (v. 244), mas depois levá-la a tomar providências para a partida de Ulisses, indo ao encontro daquilo que ele pretende.

A graciosidade, facultada pela deusa, é o que permite que a beleza, intrínseca ao herói, resplandeça e seja vista como atributo divino. Diz Nausícaa, ao vê-lo assim: “Primeiro, com toda a franqueza, pareceu-me repulsivo; mas agora parece-me um dos deuses, que o vasto céu detém.”(vv. 242/243) A decisiva graciosidade, pois que abre o caminho a Ulisses, depende portanto de uma dádiva divina (neste caso de Atena), divinizando-o simultaneamente. Parece-me ser esta uma mensagem religiosa⁸² e que apresenta a *charis* como algo mais do que mera decoração, embora se afaste do conceito telúrico existente no antigo culto das Graças.

Voltando ainda à comparação entre este episódio e o de Euforbo na *Iliada*, saltam-nos à vista dois aspectos, possivelmente relacionados com a referência às Graças: em primeiro lugar, a menção do cabelo, naquele caso entrançado, como marca da graciosidade ou da semelhança com as Graças e que acompanha toda a história da descrição de graciosidade ao longo dos tempos. Trata-se, efectivamente de uma parte do corpo especificamente humana, mas acessória, não-vital e não essencial, (“beleza móvel”) que no seu movimento ondulante relativamente livre embora resultante de movimentos voluntários se insere perfeitamente numa clássica descrição de graciosidade. Schiller definirá a graça precisamente como “beleza móvel”, exclusivamente resultante da liberdade humana e presente em movimentos

⁸¹ *Id.*, VI, 229 – 338.

⁸² Frederico Lourenço refere-se a uma “abertura dos deuses em relação ao ser humano”, ainda que, por oposição à *Iliada*, se verifique na *Odisseia* “mais lugar para opções individuais”. Introdução, p. 21.

involuntários, embora originados por movimentos voluntários.⁸³ Kleist, na sua afirmação de supremacia de graciosidade nas marionetas, limita-se a extremar esta posição, mantendo a antiga associação entre a graça e o movimento livre de entidades suspensas e inanimadas, ainda que dirigidas a partir de um ponto de gravidade central.

É, além disso, conhecido, que para os antigos gregos o cabelo era um símbolo de superior força vital, (“Agitaram-se as madeixas de ambrósia na cabeça do soberano imortal e o alto Olimpo tremeu.” *Iliada*, I, 529), intervindo portanto, enquanto detentor de um poder especial, em ritos sacrificiais⁸⁴. Outras referências em Homero aos cabelos apontam para o seu valor simbólico: Pátroclo morto é coberto com o seu cabelo cortado⁸⁵ e Aquiles coloca nas mãos do falecido uma madeixa do seu próprio cabelo⁸⁶. Mais tarde, também os tragediógrafos gregos fazem referência a este acto simbólico de colocar o cabelo sobre a sepultura de um morto querido.

Como veremos mais adiante, a importância do cabelo na caracterização de uma figura graciosa tornar-se-á um *cliché* literário e estético que terá os seus exemplos mais determinantes noutros poetas gregos, como Safo e Anacreonte, em poetas romanos (Ovídio, Claudiano), em discussões de estética da Inglaterra do século XVIII, nomeadamente em torno do controverso tratado de estética de William Hogarth, que se refere ao cabelo ondulante como sendo um exemplo de contingência fascinante que confere “natural grace”⁸⁷ e, finalmente, em Johann Joachim Winckelmann, na mediática descrição do Apolo de Belvedere que cunhou e difundiu a *Anmut* como categoria fulcral no discurso estético da Alemanha da segunda metade do século XVIII.

Em segundo lugar, temos a importante ideia de *derramar* que aponta para a percepção de que a graciosidade é algo de fluido, logo impossível de se agarrar, que desce sobre o objecto vinda de uma fonte superior, divina no caso da poesia antiga, espiritual no caso da abordagem schilleriana, por exemplo. Não é de desprezar este

⁸³ Referindo-se também ao movimento do cabelo, Schiller, para manter a coerência da sua argumentação de exclusividade humana para a graciosidade, nega a sua potencial graciosidade, defendendo que esta não pode existir em movimentos “que o ser humano tem também em comum com o que é mera natureza”: “Se portanto os anéis de uma bela cabeça se pudessem movimentar com graciosidade, não existiria mais nenhuma razão pela qual os ramos de uma árvore, as ondas de uma corrente, as sementeiras de um campo de trigo, as proporções dos membros dos animais, não se pudessem também movimentar com graciosidade.” (“Sobre Graciosidade e Dignidade”, in *op. cit.*, §18, p. 99).

⁸⁴ Já aqui foi feita referência às Apaturias, ritos de passagem em que os jovens cortavam o cabelo, doando-o às divindades. Há também referência a sacrifícios de cabelo em celebrações ligadas ao casamento e ao parto. Acerca deste assunto cf. Bernhard Kötting, “Haar”, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1983.

⁸⁵ “Cobriram, como se de veste se tratasse, todo o corpo com seus cabelos cortados”, *Il.*, XXIII, 135-136.

⁸⁶ “Agora (...) oferecerei ao herói Pátroclo esta madeixa para o acompanhar.” *Il.*, XXIII, 150-151.

⁸⁷ Cf. capítulo “Of Intricacy” de *Analysis of Beauty*, New Haven & London, Yale University Press, 1997, p. 32- 35.

aspecto que reencontraremos em diversas outras descrições de graciosidade ou graça às quais será feita referência mais adiante.

No canto XVIII da *Odisseia*, na narrativa do aedo, ainda no palácio dos Feaces, é feita uma breve referência às Graças na sua função de entidades que derramam sobre alguém a graciosidade que faz resplandecer a beleza. Trata-se, neste caso, da deusa Afrodite, que embora supremamente bela não prescinde dessa doação graciosa para brilhar e seduzir. Em Chipre, a “banharam e (...) ungiram com azeite imortal, o azeite que faz resplandecer os deuses que são para sempre; e vestiram-na com belas vestes, maravilha de se ver!”⁸⁸ Mais do que mera decoração feminina, o azeite e as belas vestes, parte integrante da *toilette* dispensada pelas Graças reforça portanto a divindade dos deuses e confere-a aos heróis, não só a Ulisses, mas também ao seu filho Telémaco. Como se pode observar no canto XVII, a graciosidade derramada por Atena sobre Telémaco não tem a função de contribuir para a sua decoração, mas sim para a sua dignidade, fundamental para uma imposição de respeito diante dos pretendentes de Penélope.

Em seguida saiu Telémaco da grande sala do palácio,
segurando a lança; com ele iam dois galgos.

E admirável era a graciosidade que sobre ele derramara Atena:
à sua passagem todos o olharam com espanto.

Em seu redor se juntavam os arrogantes pretendentes,
falando-lhe com respeito, mas cheios de más intenções.⁸⁹

Os pretendentes ficam submetidos a uma espécie de feitiço veiculado pela resplandecência de Telémaco, pois mediante essa força são levados a falar-lhe com respeito embora lhe queiram mal. “O cinto do encanto não produz portanto um efeito *natural* (...) mas um efeito *mágico*”⁹⁰ diz-nos Schiller, quando se refere à metafórica cinta de Afrodite. Curioso é, no entanto, o facto de, nesta caracterização homérica, a graciosidade e a dignidade interagirem numa relação de causa e efeito, duas categorias que Schiller teve o ensejo de distinguir, colocando-as embora no mesmo plano de excelência ética.

⁸⁸ *Odisseia*, VIII, 364 – 366.

⁸⁹ *Id.*, XVII, 60 – 66.

⁹⁰ Schiller, “Sobre Graciosidade e Dignidade”, in *op. cit.*, p. 98, (§12). Itálicos do autor.

As restantes duas referências às Graças na *Odisseia* antecedem dois momentos cruciais no desenvolvimento dramático do poema: o momento em que Ulisses revê Penélope pela primeira vez após o seu regresso, no canto XVIII, e o momento em que Penélope reconhece o seu marido, bastante mais tarde, no canto XXIII. No primeiro destes momentos é Penélope quem será agraciada pela deusa Atena, instantes antes de resolver aparecer aos pretendentes “para lhes pôr o coração a esvoaçar de desejo e assim granjear honra maior.”⁹¹ Visto que Penélope recusa enfeitar-se, afirmando que nada poderia recuperar a sua beleza destruída pela mágoa, Atena tem de recorrer a um stratagem para que esta receba o dom que a coloque à altura do momento: retirar-lhe momentaneamente a consciência.

Derramou o doce sono sobre a filha de Icário, que dormiu
recostada, com todos os membros descontraídos,
em cima da cama. Entretanto lhe outorgava a deusa divina
dons imortais, para que com ela os Aqueus se maravilhassem.
Primeiro limpou-lhe o rosto com a Beleza – com a Beleza
ambrosial, que a própria Citereia usa como unguento,
quando se junta à dança deslumbrante das Graças.
E fê-la mais alta e de porte mais avantajado;⁹²

Divinizada e embelezada, Penélope é colocada no mesmo plano que Afrodite e as Graças, e o facto de este dom lhe ser outorgado contra a sua vontade, em estado inconsciente, não só reitera a sua superioridade de carácter, baseado no recato e na sobriedade, como revela uma particular relação entre a figura humana e a divindade. Efectivamente, Penélope fica bela, mas por uma acção divina momentânea, por uma graça que exercerá através dela o seu poder. O facto de ela própria não o saber distingue-a dos deuses, mas é também essa limitação humana que lhe confere um encanto superior ao das deusas (pelo menos para Ulisses). Com base neste exemplo, diríamos, em termos de Bruno Snell, que Penélope, assim como os outros heróis da epopeia homérica, se encontra em pleno estágio anterior à “descoberta do espírito”, considerando “que na época arcaica, ainda não existe a consciência do ‘carácter’ do homem individual”⁹³. Com isto pretende Snell afirmar que, mesmo no estado de vigília, o homem da Grécia arcaica não podia conceber ainda uma auto-consciência, uma noção

⁹¹ *Odisseia*, XVIII, 160/1.

⁹² *Ib.*, XVIII, 187 – 195.

⁹³ Bruno Snell, *op. cit.*, p. 15.

de mente ou mesmo de alma (“primeiro motor”, como Aristóteles já a concebeu). Quando há referência a uma *psyche* ou a um *thymós*, por vezes traduzidos por alma, tal consiste em representações concebidas segundo a analogia dos órgãos corporais,⁹⁴ de modo que ainda não se pode falar de uma acção claramente separada da alma e do corpo, nem da ideia de responsabilidade de uma decisão humana vinda supostamente do seu interior. É de fora, da parte dos deuses, que actuam as forças que movem os humanos, e essas forças são recebidas “de um modo completamente natural como dons dos deuses.”⁹⁵ Essa intervenção da divindade é por Snell concebida como uma forma arcaica do chamado “eu interior”, ainda incapaz da liberdade de acção.⁹⁶ E, no entanto, a obra homérica, contribui, segundo Snell, para uma modificação desta concepção no sentido de uma “libertação” do sujeito. Quando, no início da *Iliada*, Atena intervém para impedir que Aquiles mate Agamémnon agarrando-o pelo cabelo⁹⁷ e dizendo: “vim para refrear a tua fúria (no caso de me obedeceres)”⁹⁸ não o manobra, actuando ao abrigo do chamado mecanismo divino, persuade-o antes (com argumentos!) a agir de determinada maneira, oferecendo-lhe a opção de lhe obedecer ou não. Snell reconhece neste exemplo o primeiro projecto da instauração de uma nova estrutura espiritual do homem, baseada na consciência da liberdade e da responsabilidade individual, ideia formadora da cultura ocidental. A relação entre os deuses e os humanos, tal como está concebida na obra homérica, pode portanto considerar-se, por assim dizer, mais humana, mais interactiva e de maior proximidade do que nas religiões primitivas, baseadas no temor dos homens e na opressão por parte de deuses onipotentes. Os deuses homéricos ajudam-nos, pelo contrário, a brilhar, a torná-los mais fortes. Trata-se de uma concepção de divino que não assenta no temor e no tremor, nem tão pouco na ideia de amor e de humildade, como sucede no Cristianismo, mas sim na base da admiração e do espanto. Quando Atena aparece para refrear os ânimos de Aquiles, a reacção deste é de espanto: “Espantou-se Aquiles ao voltar-se para trás: e logo reconheceu Palas Atena, cujos olhos faiscavam terrivelmente.”⁹⁹ Do mesmo modo, quando Telémaco causa espanto junto dos pretendentes depois de sobre ele ter sido

⁹⁴ Cf. *id.*, *ib.* p. 40.

⁹⁵ *Id.*, *ib.*, p. 46.

⁹⁶ *Id.*, *ib.*, p. 55.

⁹⁷ Já vimos acima que não é por acaso que Atena o agarra “pelo cabelo”. Efectivamente, remete aqui para um poder total mas que não deixa de ser momentâneo, dando lugar a uma segunda fase de persuasão (cf. I, 207 – 214).

⁹⁸ *Id.*, I, 207.

⁹⁹ *Iliada*, I, 199/200.

derramada a graciosidade por Atena¹⁰⁰, está a gozar de um momentâneo estatuto divino. Se, portanto, o espanto, o assombro, o enfeitiçamento e até o desejo, são as reacções causadas pelos deuses nos heróis homéricos, a *charis* é uma acção divina que consiste em emprestar-lhes por instantes a capacidade de causar esse efeito, que de resto aparece frequentemente descrito no texto: “maravilhou-se a donzela” perante Ulisses¹⁰¹, Telémaco¹⁰² fez com que “à sua passagem todos o olharam com espanto”, e Penélope¹⁰³ causou a seguinte reacção: “quando se aproximou dos pretendentes a mulher divina, (...) então se enfraqueceram os joelhos dos pretendentes; o desejo enfeitiçou todos eles”. Retomando, portanto, a ideia anterior de aproximação entre os humanos e os deuses na obra homérica, esta não só se manifesta na “descida” dos deuses ao plano dos humanos, ao ponto de discutir com eles medidas a tomar, mas também na medida em que, por acção de uma graça, os humanos ascendem¹⁰⁴ momentaneamente ao plano divino, causando o seu tipo de efeito - espanto, - e, como tal, exercendo poder.

Assim sendo, a graciosidade visível em determinada figura ou acção humana, representa o vestígio dessa passagem de testemunho, desse aproximação ao plano divino exterior, que, como vimos, precedeu a noção de espírito interior ou de alma¹⁰⁵. Encontramos aqui, sem dúvida, as origens da íntima relação entre a graça e um estado de ausência ou de momentânea privação de consciência, que Schiller e, principalmente, Kleist, sentem e que tentarão de algum modo recuperar.

Mas porque se manifestará a graciosidade divina tantas vezes (nem sempre, como já vimos) na forma de “beleza”, de modo a poder vir tão frequentemente a ser considerada uma mera referência decorativa? O estudo de Snell permite-nos ver que a expressão da beleza, mais particularmente da beleza divina, “ambrosial”, se insere num contexto a todos os títulos religioso:

“(...) no sentimento que o grego tem perante o belo há sempre um matiz de estremecimento religioso; os Gregos nunca perdem de vista que a admiração é um horror sublimado. (...) Admirar é um contemplar com assombro e surpresa; não é algo que abale o homem inteiro, como

¹⁰⁰ *Odisseia*, XVII, 63.

¹⁰¹ *Id.*, VI, 337.

¹⁰² *Id.*, XVII, 66.

¹⁰³ *Id.*, XVIII, 208 e 212.

¹⁰⁴ A espacialização (descida e ascensão) desta descrição insere-se em moldes de representação da religião homérica. Atena, no referido episódio com Aquiles chegou “vinda do céu”. E sintomático é também o processo de tornar mais altos Ulisses e Penélope, aquando da acção de derramar graça ou beleza sobre eles. cf. *Odisseia*, VI, 229 e XVIII, 195.

¹⁰⁵ Snell cita a seguinte frase de Goethe para sublinhar esta afinidade de conceitos: “O que o homem venera como deus é o reflexo do seu mais íntimo eu.” *apud* Snell, *op. cit.*, p. 55.

o tremor. O olho confere às coisas distância, apreende as coisas como «objectos». Quando, pois, o temor perante o desconhecido é substituído pela admiração do belo, o divino surge ao mesmo tempo como mais distante e mais familiar – não se impõe tão compactamente ao homem, não o arrasta imediatamente para a sua órbita e é, por conseguinte, mais natural.»¹⁰⁶

Se, portanto, entendermos a admiração do belo como uma atitude religiosa que vem substituir o temor e tremor intrínseco às religiões mais antigas, transitando a beleza divinal em determinadas circunstâncias para os humanos, por acção de uma dádiva não solicitada, compreendemos melhor a dimensão da noção de *charis*. Trata-se, como Schiller bem observou, não de uma beleza dada pela natureza à nascença ou resultante do artificio humano, mas sim de uma beleza que vem do espírito, quer seja este espírito algo de interior ou de exterior ao homem. Para Homero, que, segundo Snell, ainda não tinha a concepção de um espírito interior, trata-se obviamente de um acto dos deuses, facto que insere a graciosidade numa dimensão puramente religiosa. Para a teologia cristã, tratar-se-á de um acto de Deus que se distingue claramente da esfera de acção humana; para Schiller, a graça retoma a sua forma de beleza manifesta, nascendo no seio da vontade humana.

Falta-nos observar o momento final e tão ansiado ao longo de todo o poema de Homero: o encontro e reconhecimento dos esposos que, na lógica habitual deste poema, não se pode dar sem uma preparação de Ulisses numa espécie de ritual de consagração muito semelhante ao de Penélope, incluindo portanto o “derrame” divinal sobre o herói.

Entretanto ao magnânime Ulisses deu banho
a governanta Eurínome, unguindo-o com azeite.
Atirou-lhe por cima uma bela capa e uma túnica.
Foi então que Atena derramou grande beleza¹⁰⁷ sobre a cabeça
de Ulisses; fê-lo mais alto de aspecto, e também mais forte.
Da cabeça fez crescer um cabelo encaracolado,
cujos caracóis pareciam jacintos.
Tal como derrama ouro sobre prata o artífice,
a quem Hefesto e Atena ensinaram toda a espécie
de técnicas, e assim faz uma obra graciosa – assim a deusa
derramou a graciosidade sobre a cabeça e os ombros de Ulisses.
Saiu do banho, igual de corpo aos deuses imortais.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Snell, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁷ No original: *charis*.

¹⁰⁸ *Odisseia*, XXIII, 153 – 163.

Reencontramos, nesta cena de importância crucial, reunidos os vários motivos que enumerámos ao longo deste capítulo: A dádiva de beleza, o destaque dado aos cabelos, o acto de derramar e a imortalização do herói. É, como se vê, um processo de divinização progressiva: primeiramente, por acção humana, através do banho (símbolo de um “renascimento erótico”, segundo Kleiner¹⁰⁹), do azeite e das belas vestes e, depois, por acção divina, o derramar de beleza, que pelos vistos corresponde ao nível de uma transformação física (o engrandecimento da estatura, a aquisição de mais força e o crescimento dos caracóis) e, coroando tudo isto, o derramar da graciosidade, da *charis*, que vai permitir que Ulisses saia do banho “igual de corpo aos deuses imortais”.

Curiosa é, no entanto, uma circunstância, ou coincidência, ocorrida neste episódio: a velha governanta que dá banho a Ulisses e que, portanto, inicia o seu progressivo processo de divinização, chama-se Eurínome, que é também o nome da divindade arcaica da qual supostamente nasceram as Graças (mais exactamente segundo Hesíodo, que pode ter ido beber essa informação a uma fonte a que o autor da *Odisseia* também tivesse acesso). Posta a hipótese provável de uma identificação entre estas figuras¹¹⁰, não está fora de questão uma interpretação que permite ver no episódio descrito, não apenas um progresso desta personagem em particular neste momento-chave, mas também um processo gradual no sistema teológico, que progride de um estágio mais arcaico em que vigoravam os deuses ctónicos e bárbaros, entre os quais se inserem a deusa Eurínome e as Cárites originais, e o estágio actual, dos deuses olímpicos. Eurínome, outrora a divindade primordial, Deusa de Todas as Coisas que “brotou nua do Caos (...) dançando solitária por sobre as ondas do mar”¹¹¹, é agora a velha governanta, em cujas mãos Ulisses se entrega para ser banhado e ungido. Esta antiga deusa, assumindo embora agora uma função menos determinante e estando reduzida à escala doméstica (mar *versus* água do banho), não está banida do universo religioso homérico, constituindo mesmo um estágio que contribui para a glorificação da acção dos deuses olímpicos. Bruno Snell, que vê em Homero a tendência para evitar referir-se explicitamente ao mundo que precedeu a era dos deuses olímpicos, iniciadores

¹⁰⁹ Gerd Kleiner, *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁰ Hipótese reforçada se nos lembrarmos de que a antiga Eurínome era uma deusa ligada ao mar (quer como filha de Oceano, na versão hesiódica, quer de nascimento espontâneo, segundo o mito de criação pelágico), enquanto esta velha Eurínome manuseia o mesmo elemento, a água do banho de Ulisses. Cf. notas 30 e 31.

¹¹¹ Cf. Robert Graves, *op. cit.*, p. 31.

do “reino da ordem, do direito e da beleza”¹¹², em oposição à força bruta dos deuses antigos, aponta, porém, para o facto de se encontrarem “nos seus poemas épicos ainda muitos vestígios da fé primitiva”¹¹³, por exemplo, nos epítetos de Atena “de olhos de coruja” ou de Hera “de olhar de vaca”, que remetem para reminiscências de tempos em que as divindades tinham forma animal¹¹⁴. Também as Graças foram, na obra homérica, confinadas a um plano de retaguarda. Sem contacto com os mortais, a sua essência – a graciosidade – passou a ser oferecida aos humanos por intermédio das deusas olímpicas, mas o seu contacto com as deusas ainda é privilegiado. São elas que, por exemplo, acolhem Afrodite no Chipre, após o incidente com Hefesto e que, tal como Eurínome, lhe dão banho e a vestem.

Aí as Graças a banharam e a ungiram com azeite mortal.
o azeite que faz resplandecer os deuses que são para sempre;
e vestiram-na com belas vestes, maravilha de se ver!¹¹⁵

A sua acção é, com efeito, reduzida perante os mortais, mas uma vez detentoras do azeite mortal e tecedeiras das vestes divinas com que agradam as deusas, pode dizer-se que ainda vivem e tecem destinos no universo de Homero. Se o reencontro de Ulisses com Penélope é, efectivamente, o grande momento ansiado na epopeia, este não acontece sem a intervenção da velha governanta Eurínome, único ser humano que o reconhece à sua chegada. Como diria talvez Kleist, as grandes acções visíveis colhem a sua força em acções ocorridas na esfera íntima, doméstica, improvável.

No período em que viveu Hesíodo, o culto das Graças ainda se mantinha em pleno esplendor na Beócia. Na sua *Teogonia*, primeiro esboço de um sistema religioso dos gregos chegado aos nossos dias, dedica-lhes um poema, já aqui citado¹¹⁶, em que, para além de lhes conferir os nomes tornados canónicos, lhes atribui uma genealogia e

¹¹² Snell, *op. cit.*, p. 58.

¹¹³ *Id.*, *ib.*, p. 59

¹¹⁴ É bastante corrente a ideia de que a vaca era, nos cultos arcaicos do Médio-Oriente, uma deusa lunar. (Cf. Alexandre Krappe, *La Genèse des Mythes*, Paris, Payot, 1952, p. 86.)

¹¹⁵ *Odisseia*, VIII, 364 – 366. Não falámos aqui da importância das vestes em Homero. Funcionam, como já sobejamente se viu, não como adereço prático ou decorativo, mas sim como metáfora tangível de uma beleza divinal, o que é o mesmo que dizer, da qualidade divina por excelência.

¹¹⁶ Citado na p. 16.

uma caracterização da sua acção. Aí reencontramos a “qualidade actuante nos efeitos do amor”¹¹⁷ que lhes era atribuída na obra homérica, nomeadamente nos apócrifos versos 907 – 909. Nos versos 945-946, Aglaia surge como esposa de Hefesto, o que se pode explicar pelo valor semântico do seu nome, tendo sido por via do brilho que se celebrizaram as obras do deus metalurgo. Em *Os Trabalhos e os Dias*, as Graças associam-se também à imagem da irresistível Pandora, sendo elas que, juntamente com a Persuasão e as Horas lhe ornaram o pescoço:

Cinge-lhe a cintura e embeleza-a a deusa Atena de olhos garços.
As divinas Graças e a veneranda Persuasão
envolveram-lhe o colo com colares de ouro e em sua volta
as Horas de formosa cabeleira coroaram-na de flores primaveris.¹¹⁸

Trata-se, contudo, de uma associação pontual que no geral não é seguida por outros autores da época que, por seu lado, lhes acrescentaram epítetos nunca até aí usados e que entraram no ideário ainda hoje relacionado com a graça e a graciosidade. Alceu, poeta de Lesbos nascido em c. 620 a. C., atribui-lhes, por exemplo, o traço da pureza¹¹⁹ (*agnai*) e Safo o traço da delicadeza (*abros*), para além da habitual ligação aos cabelos: “A mim, Graças delicadas e Musas de bela cabeleira”¹²⁰. Nos hinos homéricos, e mais especificamente, no hino dedicado a Apolo Pítico, encontramos as Graças dançando de mãos dadas, como nos habituámos a vê-las na iconografia helenística e posterior, remetendo o acto de dançar para o seu estatuto original de deusas de fertilidade, ligadas, nas palavras de Rosado Fernandes, “ao significado mágico dos movimentos rítmicos”¹²¹. “As filhas de Zeus, de belas cabeleiras, dançavam agilmente”¹²², diz Anacreonte no único fragmento em que se lhes refere directamente. Já nas *Anacreonticas*, colecção de composições poéticas mais tardias, que a

¹¹⁷ Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 143.

¹¹⁸ Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, introdução, tradução e notas Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira, Lisboa, INCM, 2005, p. 95, vv. 70-75.

¹¹⁹ Alceu, frag. 386 (Lobel - Page); edição consultada: *Alcée. Sapho*, texte établi et traduit par Th. Reinach, Paris, Les Belles Lettres, 1966, frag. 26, p. 44.

¹²⁰ Safo, frag. 128 (Lobel-Page), ed. consultada: *Id., ib.*, frag. 157, p. 304.

¹²¹ Rosado Fernandes, *op. cit.*, 152

¹²² Fr. 63 (Diels) in Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1903.

Antiguidade clássica e o Renascimento ainda atribuíam a este poeta, abundam as referências às Graças, em imagens ligeiras e decorativas.¹²³

Paníases, poeta de Halicarnasso que viveu no século V a.C., introduz uma nova noção de grande importância para a futura concepção da graciosidade: a da moderação. Num fragmento que contém conselhos aos que bebem, é proposto que a primeira bebida seja dedicada às Graças, às Horas e a Dioniso, a segunda a Afrodite e a Dioniso e a terceira à Violência e Ruína. Assim, o símbolo de beleza e de encanto que integra aqui a temperança adquire uma componente ética, abrindo caminho para uma concepção composta de beleza espiritual, como a que reencontraremos mais tarde em vários autores (como, por exemplo, no poeta ateniense Dionísio Calco). É, aliás, neste quadro de temperança que se insere a ligação das Graças a Apolo de que já falámos anteriormente. Ainda no século V a. C., o poeta Baquírides, tal como veremos em Píndaro, relaciona a acção das Graças com a fertilidade do espírito. Esboça-se assim a concepção mais tardia das Graças como deusas da beleza verbal, como divinas patronas e inspiradoras do poeta que, com a sua adjuvância, conhecerá glória e renome, e por isso também companheiras de Hermes, patrono dos oradores.

Segundo Rosado Fernandes, é na obra de Píndaro, poeta da Beócia onde o culto das Graças ainda se mantinha com grande relevância, que se assiste a uma compreensão plena da verdadeira essência religiosa e poética deste trio de deusas. Como diz, é a sua força telúrica que, juntamente com o auxílio das Musas, torna o poeta imortal. Píndaro refere-se à *charis*, distinguindo-a das Cárites, deusas de um culto real. De certo modo, a força divina e inspiradora que a *charis* trás constitui para Píndaro um equivalente da acção divina que, em Homero, dignificava e imortalizava o herói. Rosado Fernandes defende, contudo, que na obra de Píndaro o uso da noção de *charis* introduz uma grande inovação, ao revelar uma “passagem imperceptível de um valor politeísta para um monoteísmo inconsciente e intelectual”¹²⁴. Recusando que em Píndaro a *charis* seja apenas equivalente à ideia de alegria da criação, de beleza poética, de encanto ou de génio (como seria no caso de Homero), reconhece nela uma beleza encarnada numa profunda noção religiosa, o que lhe permite adiantar que nos poemas de Píndaro “tudo obedece à religiosidade”¹²⁵.

¹²³ Esta colecção deu origem à chamada Anacreontica, vertente da lírica europeia do século XVIII conhecida pelo recurso a figuras mitológicas em cenários amenos e à imagem das três Graças.

¹²⁴ Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 197.

¹²⁵ *Id., ib.*, p. 204.

Com efeito, as quatro séries de odes de Píndaro¹²⁶ dão um grande destaque à intervenção das Graças nos feitos vitoriosos dos jovens atletas cantados nestas odes, reconhecendo-se nas suas invocações um espírito profundamente religioso que atribui à mediação divina o factor decisivo das vitórias aqui evocadas. De maior importância neste contexto é a curta 14^a ode¹²⁷, última das *Olímpicas* e canto triunfal dirigido às Graças, provavelmente pelo facto de o atleta em questão ser também oriundo de Orcómeno.

Vós, ó rainhas pelos poetas cantadas,
que obtivestes as águas do Cefiso e que habitais
uma terra de belos cavalos,
ó Graças do luzente Orcómeno, guardiãs dos antigos Míniás,
ouvi-me, pois a vós rezo! Com vosso auxílio tudo o que há
de aprazível e de doce acontece aos mortais:
se é sábio, se é belo, se é homem ilustre.
Pois nem os deuses estabelecem
coros nem banquetes
sem as Graças augustas. Mas como mordomas
de todos os trabalhos do céu, têm as Graças seu trono
junto do Pítio Apolo do arco dourado
e veneram a honra eterna do Pai olímpico.¹²⁸

Esta primeira estrofe, aqui citada na íntegra, revela efectivamente o elevado grau de veneração religiosa que lhes era prestada, mas tal parece acontecer precisamente numa lógica politeísta: Não só os mortais recorrem aos favores diferenciados das diferentes divindades, como também os próprios deuses dependem uns dos outros para levar a cabo as suas acções, não sendo de modo algum omnipotentes. Chega mesmo a ser estranha a afirmação de que as Graças são “mordomas de todos os trabalhos do céu”, em óbvia colisão com a hierarquia conhecida e com a veneração da majestade do mestre

¹²⁶ *Olímpicas, Píticas, Nemeias e Ístmicas*.

¹²⁷ Ode dedicada a Asópico, filho de Cleodemus de Orcómeno e vencedor da corrida de 200 metros nas 76^{as} Olimpíadas. A ode dirige-se às Graças, enquanto deusas tutelares de Orcómeno. West, na sua edição da obra de Píndaro (Londres, 1753), conclui que esta ode era cantada no próprio templo das Graças, no momento em que Asópico, após a sua entrada triunfal na cidade, lhes veio prestar agradecimento pela glória da vitória olímpica.

¹²⁸ *Ode Olímpica XIV*, tradução de Frederico Lourenço in *Poesia Grega. De Alcman a Teócrito*, Lisboa, Cotovia, 2006, p. 146. De aqui em diante, todas as citações de Odes Olímpicas terão a sua fonte nesta antologia. Quanto às citações de outras odes de Píndaro serão por mim traduzidas a partir da edição bilingue (francês/grego) e integral das odes de Píndaro apresentada por Aimé Puech (Paris, Belles-Lettres, 1949).

do Olimpo, seu pai. De destacar é, ainda, nesta invocação às Graças, a sua colocação nos tronos ao lado de Apolo Pítico, do arco de ouro. Esta associação nada tem de invulgar, passando nesta época mesmo a ser bastante corrente¹²⁹, mas reitera uma concepção politeísta, embora aqui numa configuração triangular: Apolo e as Graças, lado a lado, venerando o pai, mestre do Olimpo. Ora, se é verdade que já podemos vislumbrar aqui uma semelhança com uma estrutura cristã, tal não se processa pelo facto de se verificarem prenúncios de um monoteísmo cristão, mas sim vestígios de um politeísmo, como aqui se retrata, na figura da santíssima trindade cristã. A este assunto voltaremos, porém, no capítulo seguinte.

Tem esta estrofe também a particularidade de enumerar os três dons oferecidos pelas Graças, intimamente associadas aos seus nomes enunciados na segunda e última estrofe desta ode. Píndaro, respeitando integralmente os nomes fornecidos por Hesíodo¹³⁰, invoca-as agora separadamente:

Ó excelsa Aglaia, e tu, ó Eufrosine, amiga do canto, filhas
do mais poderoso dos deuses, ouvi-me agora! E tu,
ó Talia, que amas o canto, olha com favor benévolo
para este bando de celebrantes de leves passos! Aqui cheguei
nas minhas lides para cantar Asópico em modo lídio,
porque a terra dos Míniás venceu em Olímpia,
por tua causa.¹³¹

O destaque dado a Talia atribui Aimé Puech ao facto de o seu nome - “a que floresce” - se adequar aos adolescentes, aqui celebrados. Os versos finais revelam que esta ode era cantada em modo lídio, precisamente o modo considerado mais gracioso.

Noutras odes, quer desta série quer das outras, ocorrem mais referências piedosas às Graças. Na *Ode Olímpica XIII*, por exemplo, é de referir a sua ligação a Dioniso e ao ditirambo, facto que mais uma vez remete para a sua origem como divindades de fertilidade, mas também para a sua progressiva ligação à produção

¹²⁹ Existem representações de Apolo em que este segura numa mão a arma e, na outra, as Cárites, podendo tal simbolizar a temperança que é característica deste deus.

¹³⁰ Aimé Puech comete aqui um erro de confusão, quando afirma numa nota de rodapé: “Os nomes de duas das Cárites, Aglaia e Talia, são os mesmos que em Hesíodo (*Teogonia*, 906), mas à terceira dá o velho poeta o nome de Eurínome.” (p. 159). Efectivamente, Hesíodo menciona Eurínome, mas não como sendo a terceira Cárite, e sim como sendo a mãe das Cárites.

¹³¹ *Ode Olímpica XVI*, 13 – 20 in *Poesia Grega, ibidem*, p. 146.

poética.¹³² Noutras menções de Píndaro às Graças, ora reencontramos motivos já conhecidos associados aos seus encantos físicos: “as Graças de belos cabelos inflamaram-te” (*Ode Pítica V*, 45)¹³³; “as Graças de cintura fina e seios volumosos” (*Ode Pítica IX*, 1)¹³⁴ e “(...) as louras Graças” (*Ode Nemeia IX*, 55), ora deparamos com a sua intervenção na actividade intelectual: “Que a luz pura das Graças de voz nítida não me abandone” (*Ode Pítica IX*, 89)¹³⁵ e, na *Ode Olímpica IX*:

(...) mais depressa que altivo cavalo
ou nau provida de asas
envio para toda a parte esta notícia,
se com auxílio de algum fadado recurso
cultivo o ilustre jardim das Graças.
Pois são elas que concedem as coisas aprazíveis.
Mas os homens tornam-se bons e sábios
segundo a vontade divina.¹³⁶

Para além do arrojo das comparações, encontramos aqui a novidade da imagem do jardim cultivado, ou do campo trabalhado pelo homem, em retribuição à dádiva divina. A mesma metáfora reaparece ainda na *Ode Pítica VI*, seguindo-se-lhe, porém, uma reminiscência do passado ctónico das Graças: “Escutai: aramos uma vez mais as terras dos olhos negros de Afrodite, ou das Graças, a caminho do tonitruante umbigo sagrado da Terra”¹³⁷ (VI, 1-3). Na *Ode Nemeia IV*, é também curioso observar como a acção das Graças, ainda que motor inicial da inspiração, se começa a “interiorizar” ou, por assim dizer, a percorrer mais caminhos dentro do próprio indivíduo, embora seja

¹³² Cf. v. 19. Nas suas traduções, Puech e Lourenço omitem a referência às Cárites presente no original (ainda que em minúscula). Harrison, *op. cit.*, p. 439, no entanto, enfatiza precisamente esta referência às Cárites pela sua ligação a Dioniso, concluindo que neste ponto as Cárites são invocadas como entidades “a meio-caminho entre o ritual e a poesia”, estabelecendo uma ponte entre uma existência arcaica ligada aos ritmos ancestrais e a um culto mais actual.

¹³³ Píndaro, *Odes Píticas*, trad. de António de Castro Caeiro, Lisboa, Prime Books, 2006, p. 86.

¹³⁴ *Id.*, *ib.*, p. 119.

¹³⁵ *Id.*, *ib.*, p. 122. Na tradução de Puech, porém: “Que a pura luz das *Musas* melodiosas nunca me falte”, itálico meu. Ana Lúcia Curado, no seu artigo “Rosas no jardim: *Pítica IX*”, atribui a dupla referência de Píndaro quer aos encantos físicos das Graças, quer à sua força inspiradora da actividade intelectual, ao carácter essencialmente feminino desta ode, que tem por tema dois mitos matrimoniais. A evocação destas duas qualidades das Graças remete assim para a sua ancestral função fertilizadora, neste caso a dois níveis. (in *Ensaios sobre Píndaro*, org. Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2006, p. 115 – 130).

¹³⁶ *Olímpica IX*, 23- 29 in *Poesia Grega. De Alcman a Teócrito*, tradução de Frederico Lourenço, *ibidem*, p. 129.

¹³⁷ Píndaro, *Odes Píticas*, trad. António de Castro Caeiro, *ed. cit.*, p. 95. A Pítia de Delfi sentava-se num tripé, debaixo do qual existia uma greta que exalava vapores, vindos supostamente de uma gruta situada no *omphalos*, umbigo da terra.

sempre ressaltada a inutilidade do esforço humano sem a acção divina.¹³⁸ Após fazer uma analogia bastante peculiar¹³⁹ com o objectivo de enaltecer o valor das palavras relativamente ao dos actos, o autor conclui que “é no fundo das nossas almas que, pelo favor das Cárites, a nossa língua recolhe a sua inspiração”(Nemeia IV, 6 – 8).

Quanto à noção de *charis* em si, ela ocorre geralmente, na obra pindárica, enquanto personificação da divindade. Na *Ode Olímpica VI*, por exemplo, Píndaro descreve nos seguintes moldes a chegada dos vencedores à meta, numa corrida de carros puxados por mulas: “mas a censura da parte dos invejosos/ pende sobre aqueles que primeiro conduziram na corrida/ de doze voltas e sobre quem a Graça (*charis*) veneranda derrama famosa beleza”(VI, 76) e na *Ode Olímpica VII*, dedicada à vitória do pugilista Diágoras de Rodes, é também a uma *charis* personificada que se faz referência. Os atletas vencedores recebem as aclamações e “ora para um ora para outro olha/ a Graça que amiúde faz desabrochar a vida/ com a lira de doce som e flautas de muitas vozes”¹⁴⁰. Na *Ode Olímpica I*, a *charis* continua a parecer funcionar como personificação da divindade, como vimos até aqui, investindo-se, todavia, de um traço que ainda não lhe tinha sido atribuído, o da irrealidade, facto que inclusive constituiu alguma controvérsia a nível das traduções:

Mas a beleza¹⁴¹, que fabrica para os mortais todas as coisas agradáveis,
leva, ao conferir a honra, a que o incrível se torne crível
a maior parte das vezes.
Porém os dias vindouros
disso darão o mais sábio testemunho. (*Ode Olímpica I*, 30 – 34)

Como vemos, Frederico Lourenço traduz aqui *charis* por ‘beleza’. Maria Helena Rocha Pereira¹⁴², por seu lado, emprega a palavra ‘arte’ e Puech¹⁴³ ‘génio’, acrescentando em rodapé que aqui o termo designa o charme da poesia que propaga as fábulas e lhes dá crédito, mesmo quando chocam o sentimento religioso. Wilamowitz-

¹³⁸ Cf., por exemplo, na *Ode Olímpica IX*, 106 – 111: “E não existe um só treino / que nos desenvolva a todos. Íngremes / são as artes do saber. Ao levares este prémio, / com ousadia grita logo bem alto / que este homem, graças à divindade, nasceu / com boas mãos, destreza nos membros e olhar determinado.”

¹³⁹ Píndaro refere-se ao facto de, para ele, elogios terem mais poder de descontrair os membros do que massagens de água quente.

¹⁴⁰ Puech observa neste ponto que o atributo “vivificante” (ζωθάγγμιος) próprio da acção das Graças remete para a concepção arcaica que via nelas divindades da fertilidade.

¹⁴¹ *Charis*, no original.

¹⁴² *Hélade, ibidem*, p. 150.

¹⁴³ Puech, *op. cit.*, p. 27.

Moellendorf, na sua edição alemã¹⁴⁴ traduz por “Reiz” (encanto, atracção) e G. Norwood¹⁴⁵, tal como Lourenço, simplesmente por “beauty”. Não deixa de ser compreensível esta disparidade de traduções e a recusa unânime da palavra ‘graça’ para neste verso traduzir *charis*. Com efeito, é de estranhar que a *charis*, até aqui sempre considerada uma qualidade divina outorgada aos humanos e integralmente positiva, adquira o cunho ambivalente de, por um lado, conceder honra aos homens, mas, por outro, os afastar da verdade. Estaremos aqui, como aliás parecem transmitir os tradutores, simplesmente perante um significado diferente da palavra ‘*charis*’? Num artigo recente sobre esta ode, Maria de Fátima de Sousa e Silva, embora não faça menção da problemática da tradução de ‘*charis*’ neste verso, coloca a hipótese de aqui se fazer uma advertência à sedutora propensão da imaginação do poeta para “ir demasiado longe na senda da ficção”¹⁴⁶, devendo sempre o seu esforço caminhar no sentido de “regressar ao cerne verdadeiro”¹⁴⁷ do mito. Curiosamente, porém, o encanto que aqui ocasiona considerações sobre a sua ambivalência, aparece designado como *charis*, o que nos poderia levar a pensar que à dádiva divina “que fabrica para os mortais todas as coisas agradáveis” se poderá opor a seriedade do poeta em honrar a verdade. A hipótese da ambivalência poderia ser contemplada se observarmos que outros poetas, contemporâneos e mais antigos, revelam na sua poesia um questionamento de valores como a beleza e a honra em detrimento de outros valores, que já podemos arriscar de denominar interiores. Arquíloco, por exemplo, apresenta-nos uma perfeita distinção entre estas qualidades externas e internas de um homem, para ele em flagrante contradição:

Não gosto de um general alto, nem de pernas abertas,
Nem orgulhoso com os anéis do seu cabelo, nem barbeado.
Para mim, quero um que seja mais pequeno e de pernas tortas,
Que mexa os pés com firmeza, e cheio de coragem.¹⁴⁸

¹⁴⁴ *Pindaros*, Berlin, 1922.

¹⁴⁵ Gilbert Norwood, *Pindar*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1945, p. 31. Norwood explica a sua opção de tradução, criando um paralelo com o conceito de forma em Aristóteles: aquela que confere a verdadeira existência. Segundo Norwood, são a imaginação e a intuição que para Píndaro criam, através da beleza, o verdadeiro real.

¹⁴⁶ Maria de Fátima de Sousa e Silva, “O brilho do ouro e o fulgor da glória: *Olimpica P*”, in *Ensaio sobre Píndaro*, org. Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2006, p. 13 – 33. Citação extraída da p. 31.

¹⁴⁷ *Id.*, *ib.*, p. 30.

¹⁴⁸ Arquíloco, fr. 60 in *Hélade. Antologia da Cultura Grega*, org. e trad. de Maria Helena da Rocha Pereira, Coimbra, FLUC, 1963, p. 97.

Num tom eminentemente provocatório, especialmente se tivermos em conta uma tradição homérica em que a beleza equivale a tudo o que há de louvável a representar num herói, Arquíloco não só desvaloriza como até rejeita aquilo que poderíamos considerar a graça do herói, opondo-a justamente àquilo que era suposto representar. Aqui sim, os belos cabelos anelados são mera decoração superficial e não signos de vitalidade ou de semelhança com os deuses que, automaticamente, fariam dele um bom guerreiro e um bom homem. Ao passo que, em Homero, Atena dignificava Ulisses, fazendo crescer da sua cabeça um cabelo encaracolado e tornando-o “mais alto de aspecto”¹⁴⁹, aqui assistimos não só à consciencialização de uma distinção entre uma forma e um conteúdo do ser humano, conjunto que era tido como natural e uno, como mesmo ao seu divórcio. Por outras palavras, Arquíloco dá dois passos de uma vez: faz uma clara diferenciação entre um objecto estético e um objecto ético e afirma que a excelência de um invalida a do outro. Se é que se trata de um paradoxo, como afirma Snell¹⁵⁰, é-o apenas na velha concepção dos gregos arcaicos, vindo mesmo gradualmente a tornar-se num perfeito lugar-comum.

Ao enfatizar esta inovação no discurso poético de Arquíloco, Snell não vê nela, porém, a preocupação de construção de uma ética, ou algo de parecido, mas antes uma pura negatividade, “uma desconformidade com os valores universalmente reconhecidos”¹⁵¹, em suma, uma atitude de ironia. Possivelmente, então, já se manifesta nestes poetas a ironia que Kierkegaard encontrou na figura de Sócrates. Aliás, se, segundo Kierkegaard, Sócrates representa a primeira manifestação de ironia, na medida em que encarna o espírito de “negatividade infinita absoluta” resultante de uma “determinação de subjectividade”¹⁵², que é a própria ironia, podemos constatar que estes poetas pré-socráticos, que se caracterizam precisamente pela novidade de descobrir uma subjectividade ainda desconhecida nos poemas homéricos e na poesia hesiódica¹⁵³, são portanto profundamente irónicos no sentido kierkegaardiano. De facto, tal como os ironistas kierkegaardianos, estes anulam a realidade conhecida, sendo que um novo princípio neles apenas existe como possibilidade latente. Ora, esse novo princípio encontrá-lo-emos já plenamente concretizado no pensamento de Aristóteles, figura por excelência não-irónica que, nos seus escritos sobre ética, analisa, categoriza e

¹⁴⁹ Homero, *Odisseia*, *op. cit.*, XXIII, 153 -163.

¹⁵⁰ Snell, *op. cit.*, p. 88.

¹⁵¹ *Id.*, *ib.*, p. 90.

¹⁵² Søren Kierkegaard, *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, (1814), Petrópolis, Ed. Vozes, 1991, p. 226 e 212, respectivamente.

¹⁵³ Snell, *op. cit.*, p. 81 e segs.

ordena os elementos já fraccionados. Abrir-se-á assim um novo capítulo na história da noção de *charis* que, não tendo relevância directa no discurso aristotélico, será mais tarde reclamada para um novo sistema ético, o do cristianismo.

Retomando, no entanto, Píndaro, autor bastante posterior a Arquíloco, observamos que ele partilha com Aristóteles a postura afirmativa e não-irónica, embora num paradigma oposto. Longe da Ática onde se irão elaborar os novos princípios, as suas odes participam de um universo que já se encontra em extinção, um universo em que toda a acção humana se pretende ver dependente do dom divino, em que o saber não se adquire por aprendizagem mas por natureza¹⁵⁴. E, no entanto, já se sente em Píndaro algum desconforto de se sentir “solitário num mundo transformado”¹⁵⁵, que o leva a revelar na sua poesia, como vimos, traços de auto-questionamento e a produzir a ambígua descrição de *charis* na *Ode Olímpica I*, onde um impulso humano fantasista se parece querer autonomizar face a um desígnio divino. Se, portanto, é um facto que Píndaro enche o seu universo poético de Graças, Musas e outras divindades, levando inclusive Rosado Fernandes a apelidá-lo de “melhor intérprete das Graças”¹⁵⁶, tal parece acontecer numa atitude quase nostálgica de prolongar uma inocência humana completamente submetida à vontade e responsabilidade divinas, pois que ciente de uma transformação que as irá relegar para um plano de menor esplendor. É possível, como afirma Snell¹⁵⁷, que o “fulgor extraordinário” que sentimos nesta poesia se deva ao facto de descrever o ocaso de uma “piedade peculiar da época arcaica”. Mas é possível também que haja qualquer coisa em comum entre este desejo de prolongar uma “infância” feliz e lírica na poesia pindárica e o conceito cristão de graça divina, sem a qual é de todo impossível a salvação individual¹⁵⁸. Finalmente, como veremos, Schiller e Kleist reencenarão modos de regresso a este estado de graça, cantado por Píndaro, suspenso entre a acção da vontade humana de cultivar o seu jardim e a heteronomia face a uma vontade não dirigida pela razão humana.

¹⁵⁴ Cf., por exemplo, Píndaro, *Ode Olímpica II*, 86: “Sábio é quem muito sabe por natureza. / Os que precisam de aprender são como corvos / alarves na garrulice, que grasnam em vão.” in *Poesia Grega de Alcman a Teócrito*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁵⁵ Snell, *op. cit.*, p. 136.

¹⁵⁶ Cf. Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 225.

¹⁵⁷ Snell, *op. cit.*, p. 135 e 136.

¹⁵⁸ O elemento infantil está também intimamente ligado à ideia da graça puramente estética, como se sabe.

Entre os tragediógrafos gregos da época clássica, a referência às Cárites e à *charis* já é mais rara. Eurípides, que curiosamente também marca um ocaso, nomeadamente o da tragédia ática, é o único que lhes dá algum relevo (em *Helena*, v. 357: “Eu me imolarei às três deusas”). Na tragédia *Hipólito* (v. 1147: “Ó Graças, propícias ao himeneu!”¹⁵⁹), apresenta-as numa função que lhes passou cada vez mais a ser atribuída, a de protectoras do leito conjugal, recorrendo, assim, à tradição segundo a qual Hera e Afrodite protegem o casamento e o amor, ou seja, a união dos sexos. Porém, nas *Bacantes*, elas são mais uma vez associadas a Dioniso (“ali em Chipre habitam as Graças, o Desejo, ali é permitido às Bacantes fazer orgias!” *Bacantes*, 412-415)¹⁶⁰. Em *Heracles*, encontramos a já conhecida associação entre as Graças e as Musas, logo a sua função na actividade criativa e na honra que lhes está associada: “Nunca deixarei de unir as Graças às Musas na mais deliciosa aliança¹⁶¹. Oxalá viva sempre com arte e que sempre esteja cingido de coroas” (vv. 673-677). Trata-se de uma verdadeira profissão de fé artística, de uma oração (numa religião estética, note-se) de Eurípedes através do Coro.

Quando, num epigrama honrando a memória de Aristófanes, Platão Cómico escreveu “As Graças, procurando obter um santuário que nunca mais caísse, encontraram a alma de Aristófanes”¹⁶², tal não significa que Aristófanes tenha feito muitas referências às Graças, mas antes que a leveza, a maleabilidade (e a beleza) própria das Graças é um traço essencial da sua poesia imortal. Nas *Aves*, vemo-las idilicamente associadas à primavera e deparamo-nos com o motivo pindárico dos jardins das Graças: “(...) na primavera, comemos as bagas virginais do mirto branco e os frutos dos jardins das Graças. (vv.1099-1100)”¹⁶³. O mirto branco era a planta dedicada a Afrodite e, enquanto símbolo de fertilidade, tinha presença nos banquetes de casamento; os noivos, por exemplo, eram coroados de mirto e hortelã. Se aqui, portanto, o jardim das Graças não tem o sentido metafórico que encontramos em Píndaro, poderá

¹⁵⁹ Aqui, o tradutor depara-se com uma dificuldade: a palavra ‘*syzygiai*’ (συζύγαι) aplicada às Cárites pode significar “de mãos enlaçadas” ou “que presidem ao himeneu”. O tradutor da edição consultada (Louis Méridier, Paris, Belles Lettres, 1973) optou pela segunda hipótese.

¹⁶⁰ Na forma de touro, Dioniso é muito frequentemente associado às Cárites. Nas suas orações, as mulheres de Élis suplicam que venha acompanhado delas e um camafeu antigo representa-o com as Cárites entre os chifres. Cf. Eurípide, *Théâtre*, trad. et notas de Henri Beguin, vol. III, Paris, Garnier Frères, s.d., p. 263 (nota de rodapé 75).

¹⁶¹ Trata-se, aliás, da tradicional associação entre as Musas e as Graças, que já encontramos na *Teogonia* de Hesíodo, verso 64: “Perto delas [das Musas] se conservam as Graças e o Desejo.” in Hésiode, *op. cit.*

¹⁶² Platão Cómico, fragmento 14, *apud* Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 188.

¹⁶³ Aristófanes, *As Aves*, trad. Maria de Fátima de Sousa Silva, Lisboa, Edições 70, 1989.

eventualmente parodiar esse mesmo sentido. De resto, nas duas comédias em que satiriza Eurípides, Aristófanes associa a acção das Graças à de Dioniso, remetendo assim para a sua origem como divindades ctónicas. Nas *Tesmofórias* é feita alusão ao “ritmo dos pés nas danças volteantes das Graças Frígias” (que, neste caso, significa de Dioniso, vv. 120 -122) e, nas *Rãs* (vv. 330 -337), ao papel principal que desempenham nas danças sagradas de Dioniso. É no final desta mesma comédia que o coro canta: “É melhor não estar de cócoras junto de Sócrates e tagarelar, rejeitando o culto das Musas e desdenhando as partes mais importantes da poesia trágica.”¹⁶⁴ (vv. 1490- 1495), numa espécie de epitáfio, não apenas à arte em declínio por oposição à filosofia em crescimento, mas também, ao desaparecimento de valores que ainda vigoravam no tempo de Ésquilo. Aristófanes também parece assim, embora numa linguagem oposta à de Píndaro, lamentar a transição para um tempo em que inevitavelmente “a consciência arrancará o homem à felicidade de uma existência simples.”¹⁶⁵

Caberá aos filósofos tentar definir o que é a *charis* e que papel desempenha na constituição moral do ser humano. É ao pré-socrático, Empédocles de Agrigento, que devemos a sua primeira definição, uma das mais célebres declarações sobre a *charis*, citada até aos nossos dias, sempre que se procura definir a graciosidade estética: “A *charis* odeia a insuportável necessidade”¹⁶⁶. É este atributo da *charis*, a antítese da necessidade, que subjaz inteiramente ao conceito de graciosidade formulado por Schiller no seu ensaio dedicado ao assunto. Aliás, se quisermos olhar para além deste conceito, podemos encontrar grandes similitudes entre a filosofia de Empédocles e a chamada filosofia do amor, como Schiller a concebeu na sua *Teosofia de Julius*, sobre a qual nos debruçaremos¹⁶⁷. Nesta declaração tão marcante, Empédocles retoma a personificação das *charis* para, sintomaticamente, a definir mediante uma aparente declaração acerca do seu gosto: ela “odeia a insuportável necessidade”. Odiar, contudo, não é aqui uma simples expressão de juízo estético ou de sentimento de desfavor, mas sim parte determinante do sistema filosófico de Empédocles, baseado em dois princípios organizadores do universo: a atracção ou o amor, (*Philia*) e a repulsa (*Neikos*), integrados numa concepção de evolução do mundo que passa por quatro fases de ciclos reincidentes. Submetidos a essas alternâncias, os quatro elementos

¹⁶⁴ Ed. consultada: Aristophane, *Les Grenouilles*, trad. Hilaire van Daele, Paris, Les Belles Lèvres, 1973. (trad. para o português minha).

¹⁶⁵ Snell, *op. cit.*, p. 177

¹⁶⁶ Empédocles, fragmento 116, in Diels, *op. cit.*, p. 217, (tradução minha a partir da versão alemã).

¹⁶⁷ Outro dos pontos em comum entre Empédocles e Schiller é o facto de ambos terem sido médicos, o que poderá não ser mera coincidência.

naturais¹⁶⁸ estão sempre em movimento: numa primeira fase, o amor domina o universo e os elementos atraem-se; numa segunda fase, o amor é substituído pelo ódio; na terceira, os elementos repelem-se e, finalmente, na quarta fase, o amor começa a reemergir e a reordenar os elementos. Empédocles considerava que o seu mundo se encontrava na segunda fase, ou seja, em fase de queda, ainda que, de acordo com o seu sistema cíclico, com perspectiva de salvação. Assim sendo, parece que já poderíamos encarar a *charis* como uma forma abstracta (não personificada) que, em vez de odiar, simplesmente repele a necessidade, uma vez que se encontra na segunda fase. Ora, esta referência à *charis* aparece nas *Purificações*, obra que descreve o caminho que a alma percorre depois de ter abandonado o estado arcaico e inocente ainda submetido à lei do amor (de Afrodite). Na sua enigmática concisão, ela intervém como que em suspensão¹⁶⁹, depois de, no fragmento 115, se ter descrito com algum detalhe a terrível lei da necessidade que não poupa quem “pecou”¹⁷⁰. Inscrita neste passo, a *charis* parece não se inserir no ciclo alternante de amor e ódio, existindo antes (ou pretendendo existir, quando se diz que odeia) à margem da necessidade do sistema já plenamente instituído. A *charis* poderá portanto figurar neste discurso como um fenómeno sem condições de sobrevivência num mundo em que vigora a consciência da cisão dos elementos, como Empédocles a exprime, representando, assim, uma reminiscência do estado de inconsciência prévio ou, nas palavras de Bayer, uma “saudade do estado de indivisão primitiva (...) daquela fusão original onde nada se separa nem luta.”¹⁷¹ Enquanto intérprete de um estádio dominado pelo amor, a *charis* só lá tem condições de existência real, tornando-se num símbolo desse estádio. Existe apenas no passado e no futuro, sendo no presente um objecto ideal da memória e da projecção. No fragmento 128¹⁷², em que Empédocles descreve a idade de ouro perdida, refere-se especificamente a um passado em que, no lugar dos diversos deuses olímpicos, vigorava uma só rainha,

¹⁶⁸ Segundo Aristóteles, Empédocles é o primeiro a falar de quatro elementos. Cf. Brun, *op. cit.*

¹⁶⁹ O facto de o fragmento 116 não parecer encaixar-se muito bem na sequência de fragmentos em que se insere é a possível razão de ter sido simplesmente ignorado no estudo aprofundado sobre Empédocles na obra de Kirk, G. S. *et al.*, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.

¹⁷⁰ “Há um oráculo da Necessidade, decreto dos Deuses, antigo, eterno, selado com largos juramentos: se alguém manchou criminosamente suas mãos com sangue, ou, em consequência do ódio, cometeu perjúrio, – um destes demónios agraciados com longa vida, – deve errar três vezes dez mil anos, longe dos bem-aventurados, e nascer no curso do tempo sob todas as formas mortais, trocando um pesado caminho da vida por outro. Pois o ar poderoso empurra-os ao mar, o mar os cospe sobre a terra, a terra os projecta aos raios do incansável sol, e este os lança nos turbilhões do ar. Um os recebe de outro, mas todos os odeiam. A estes também, agora, pertenco eu, um banido dos deuses, errante, por ter confiado no furioso ódio.” Tradução in: http://www.geocities.com/Athens/Troy/8413/emped_pulcra.htm (14.2.2006)

¹⁷¹ Raymond Bayer, *L'Éthétique de la Grâce*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1933, p. 5.

¹⁷² Empédocles, in Diels, *op. cit.*, p. 220, ou Kirk, G. S. *et al.*, *op. cit.*, p. 318.

Cípris, i. é., Afrodite, deusa do amor. A *charis*, alheia à “insuportável necessidade” do presente, surge portanto revestida de uma qualidade nova: é vestígio de uma unidade perdida e simultaneamente garante de uma reconquista da mesma, tudo isto no contexto de uma teoria de erros originais, como Empédocles a concebeu¹⁷³. Podemos mesmo adiantar que, nesta filosofia que concebe o mundo como uma alternância entre o uno e o múltiplo, nesta “tragédia à escala cósmica”¹⁷⁴, a *charis*, inimiga do múltiplo, estabelece contudo a ligação entre estas fases, vivendo, ela própria uma alternância entre os planos real e ideal. Estas ideias, de que a existência humana e a natureza em geral estão a submetidas a um destino que as obriga a passar ciclicamente pela desagregação e consequente sofrimento, tiveram influência do orfismo, seita religiosa da Magna Grécia, onde era venerado Orfeu, filho da musa Calíope¹⁷⁵.

Também Xenófanes desemboca, nas suas reflexões, numa apologia do uno. No seu fragmento 23, onde descreve um “deus uno, o maior entre deuses e homens, de modo algum semelhante aos mortais, quer em figura quer em pensamentos”¹⁷⁶, ainda não abdica, como acabámos de ver, da ideia de multiplicidade de deuses, mas coloca a excelência num deus único que se define pela distinção relativamente à diversidade do resto. Este deus xenofaniano, contrariamente aos deuses olímpicos, nada tem de antropomórfico e deve ser pura ideia, a sabedoria imperfeita dos homens em estado perfeito e absoluto. A graciosidade homérica em estado líquido derramada sobre os membros do corpo humano não faria aqui sentido nenhum, pois é exclusivamente na sabedoria humana que se pode revelar a parte divina do homem. Para tornar concebível que este deus não tem corpo, Xenófanes explica, nos moldes de uma teologia ainda

¹⁷³ Para além das óbvias semelhanças com o sistema teológico cristão e o projecto filosófico de Schiller, que retomaremos mais tarde, refiram-se aqui as influências sobre Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*.

¹⁷⁴ Cf. Jean Brun, *Empédocle*, Paris, Ed. Seghers, 1966.

¹⁷⁵ Foi a seita órfica que, de resto, concebeu já muito claramente a interdependência entre graça e salvação, em moldes bastante semelhantes aos cristãos. Cf. James, E. O. *Christianity and other Religions*, Philadelphia and New York, J. B. Lippincott Company, 1968, p. 103: “A concepção órfica da salvação constituiu a primeira tentativa verdadeiramente séria, na tradição greco-oriental do mistério, de fazer com que o destino humano dependesse do carácter e da conduta no estado presente da existência (...)” e Harrison, *op. cit.*, p. 477: “O grande passo dado por Orfeu consistiu no facto de, mantendo a antiga fé báquica de que o homem se podia tornar num deus, ter alterado a concepção do que ser deus era (...) A graça que procurava não era a de uma intoxicação física mas sim de um êxtase espiritual, e os meios adoptados não eram a embriaguez mas sim a abstinência e os ritos de purificação.” Ainda segundo James, o Orfismo, “trabalhando na sombra do helenismo” e podendo ser concebido como uma alternativa à concepção dos deuses olímpicos, que não diferiam dos homens senão em grau de conhecimento e de poder, supera “a barreira que separa o homem do mundo sobrenatural”, encontrando a salvação “nessa união divina que é a meta de todo o misticismo. (...) Assim, o Orfismo teria preparado o caminho para a concepção cristã da salvação, (...) através de um deus considerado como «Senhor e Salvador»” (p. 104).

¹⁷⁶ Xenófanes, in Diels, *op. cit.*, p. 55 ou Kirk, G. S. *et al.*, *op. cit.*, p. 169.

politeísta, que a concepção divina pelos mortais resulta de uma mera projecção perspectivada: “Se os bois e os cavalos tivessem mãos ou pudessem pintar como as pessoas, então os cavalos representariam deuses com corpo de cavalo e os bois representariam deuses com corpo de boi.” (fr. 15) e “os etíopes afirmam que os seus deuses são negros e de nariz achatado e os trácios afirmam que são ruivos e de olhos azuis” (fr. 16), concluindo que o verdadeiro deus tem de existir para além destas projecções subjectivas, devendo ser concebido como ideia que possa conter em si a totalidade: “a ideia de divino é toda ela olho, toda ela espírito, toda ela ouvido” (fr. 24). Ora, além disto, Xenófanés enfatiza neste novo deus uma outra qualidade que nos interessa particularmente. Trata-se de um deus que afirma a sua superioridade mediante uma acção sem esforço e sem deslocação: “Sem esforço, agita o todo com a força do seu espírito” (fr. 25)¹⁷⁷ e “mantém-se sempre no mesmo lugar sem se deslocar para lugar nenhum (...)” (fr. 26). Este deus é portanto, uma instância de força, embora sem esforço, e de movimento, embora sem deslocação. Tal seria paradoxal se não fosse concebido como espírito. Este deus espiritualizado assume contornos semelhantes à vulgar definição de graciosidade: quando falamos de graciosidade num corpo humano também nos confrontamos, de certa maneira, com os limites do paradoxal; a graciosidade reside, de facto, no movimento do corpo, mas este deve ocorrer sem esforço, o que, a rigor, é impossível, dada a necessária confrontação do corpo físico com as forças da gravidade e da inércia. Em suma, para ser gracioso, o corpo humano deve assumir faculdades próprias do espírito divino, tal como Xenófanés o descreveu aqui pela primeira vez; o que leva, por exemplo, Kleist a concluir logicamente que não pode haver graciosidade num corpo humano. Mas, a descorporalização da acção divina em Xenófanés e, por conseguinte a descorporalização da acção humana que se pareça com a divina é, em parte, conforme à concepção de graça de Schiller, quando este pretende que o seu motor reside precisamente na razão activa. Xenófanés, sem especificamente se referir à *charis*, desempenhou assim um papel importante na sua concepção actual. Ao caracterizar a relação entre o humano e o divino, não como mera receptividade de deuses que vão ao seu encontro, mas sim, como actividade intelectual que permite que o divino aconteça no seu interior, fez com que a *charis* transitasse para o espírito individual sem que perdesse a sua força.

¹⁷⁷ Clara associação ao Zeus da *Iliada* (I, 529/30) quando promete a Tétis beneficiar os troianos: “Agitaram-se as madeixas de ambrósia na cabeça do soberano imortal e o alto Olimpo tremeu.”

Heraclito reforça esta ideia quando, no seu fragmento 41, afirma que “uma só é a sabedoria: compreender a inteligência que governa tudo em todas as coisas”¹⁷⁸, certamente com base nos sentidos (“Prefiro as coisas que apreendo com os olhos, o ouvido e a percepção”¹⁷⁹), mas advertindo para o perigo de se seguir os sentidos quando o espírito não está instruído (“os olhos e os ouvidos são más testemunhas para os homens, se eles tiverem almas que não compreendem a sua linguagem”¹⁸⁰), outra ideia que reencontraremos em Schiller. Para Heraclito, o saber divino pode encontrar-se em parte no espírito do homem desperto e lúcido, isto quando não prefere assemelhar-se aos animais¹⁸¹, mas nunca atingirá a dimensão absoluta do deus (“A disposição humana não tem um julgamento verdadeiro, mas a divina sim”¹⁸²), nem a visão sintética de um todo estético, ético e moral (“para Deus todas as coisas são belas e boas e justas, mas os homens consideram algumas coisas injustas e outras justas”¹⁸³). Assim, o homem é, na visão de Heraclito, posicionado num lugar entre deus e o animal, desprovido da omnisciência daquele e da inconsciência deste. Munido do *logos*, que tudo penetra mas também de tudo está separado¹⁸⁴, o homem depara-se com a difícil tarefa de definir o seu lugar entre o divino e o animal. Num desenvolvimento do pensamento de Heraclito, o médico Alcmeón, discípulo de Pitágoras, faz a seguinte distinção: o animal apenas apreende o aparente através das percepções sensíveis e o divino apreende o invisível, mas o homem “pode relacionar as percepções sensíveis e inferir para o invisível”.¹⁸⁵ Para estes pensadores, já não é portanto necessário o gesto gracioso da divindade, uma vez que o homem contém em si a predisposição e a condição para se “divinizar” ou dignificar: o poder do *logos*, a ser instruído mediante a experiência (Xenófanes) ou a introspecção (Heraclito). Numa visão com que Schiller simpatizaria, a graça divina, enquanto acto generoso, consiste quanto muito na dádiva desse espírito capaz de se desenvolver já sem a sua intervenção pontual divina.

¹⁷⁸ Heraclito, in Diels, *op. cit.*, p. 73.

¹⁷⁹ *Id.*, frag. 55, in *ib.*, p. 74.

¹⁸⁰ *Id.*, frag. 107, in *ib.*, p. 81.

¹⁸¹ Em nada menos do que sete fragmentos (4; 9; 13; 29; 37; 83; 97), Heraclito refere-se aos homens que preferem comportar-se como animais (porcos, asnos, ovelhas etc.) a fazer uso do seu potencial enquanto seres humanos.

¹⁸² *Id.*, frag. 78, in *ib.*, p. 77.

¹⁸³ *Id.*, frag. 102, in *ib.*, p. 80.

¹⁸⁴ Cf. Diels, *op. cit.*, frag. 108, p. 81.

¹⁸⁵ *Id.*, *ib.*, frag. 1, p. 106.

Ora, na linha de Empédocles, que suspirava por uma idade inocente em que vigorava a deusa do amor e da união, um filósofo já contemporâneo de Sócrates¹⁸⁶, Parménides, também prefere colocar o seu destino nas mãos de uma deusa. No fragmento 1, vê-se a ser transportado do reino da noite para o reino da luz num carro escoltado pelas filhas do sol, donzelas que o conduzem à deusa que gentilmente o acolhe com as palavras:

Salve, jovem rapaz, que aqui chegaste em companhia das imortais cocheiras, não foi um destino ruim que aqui te trouxe. É justo que queiras aprender todas as coisas, tanto o coração inabalável da verdade redonda, como as opiniões dos mortais, nas quais não se pode confiar.¹⁸⁷

São evidentes, neste passo, as reminiscências de Hesíodo e de Homero, respectivamente, a referência a uma deusa ancestral e a ideia de um mortal que se distingue da vulgaridade mediante o contacto com a divindade. É também difícil não ver uma semelhança entre estas gentis irmãs e as Cárites, particularmente se colocarmos a hipótese de a deusa, que elas servem, ser a deusa do amor. Mas, neste caso, como vimos, é o mortal que se dirige para a divindade, é ele que, embora escoltado, percorre o caminho para a luz ou o conhecimento da verdade “redonda”. Este fragmento prossegue com o ensinamento da deusa que lhe fala das formas de chegar à verdade, sem abdicar da razão: “Não confies na percepção sensível; decide com o *logos* a prova muito argumentada (contra as opiniões habituais) que eu aduzi.”¹⁸⁸ A iluminação dá-se portanto mediante uma graça, ainda que lhe seja necessário o *logos*¹⁸⁹. Assim sendo, Parménides reconhece plenamente o valor do conhecimento humano mas atribui a sua purificação (das aparências) a uma epifânica graça divina que não pode ser ignorada, pois é esta que lhe revelará a verdade una e redonda.

Bem alheio a esta profunda religiosidade, Sócrates jura pelas Graças, não para as invocar, mas sim quando quer simplesmente afirmar a inteligência de alguém, ligando

¹⁸⁶ É Platão que, no seu diálogo *Parménides*, descreve um encontro de Parménides, já sexagenário, com Sócrates, ainda muito jovem (127 a-c).

¹⁸⁷ G. S. Kirk *et al.*, *op. cit.*, p. 243.

¹⁸⁸ Fragmento 7, *apud* Snell, *ib.*, *id.*, p. 191.

¹⁸⁹ Tal como havíamos já apontado semelhanças entre o Orfismo e o Cristianismo, particularmente no que diz respeito à relação entre graça e salvação, podemos também encontrar na visão de Parménides ideias preliminares da concepção de graça cristã. Adiante-se, porém, que as distingue, entre outros aspectos, a total exclusão, na religião judaico-cristã, do conhecimento no processo da salvação. Cf. James, *op. cit.*, p. 59: “Contrariamente aos filósofos gregos (...), os profetas hebreus não derivaram as suas ideias de Deus da observação da natureza, da especulação dos seus processos (...) Afirmavam antes que eram homens vulgares apenas distinguidos pela consciência de uma projecção da personalidade divina de Yahweh neles-próprios (...)”.

portanto a concepção das deusas às faculdades positivas do espírito e transmitindo já a noção retórica de que as Graças conferem ao pensamento beleza e maleabilidade necessárias para atrair o espírito do leitor ou do ouvinte. Platão, nas *Leis*, também as coloca a par do desempenho do espírito, concedendo-lhes ainda o privilégio de apontar o caminho para a verdade, “pois os poetas são também uma raça divina que, inspirada, quando canta, por mercê das Graças e das Musas, consegue atingir os factos históricos”¹⁹⁰. Efectivamente, se nos lembrarmos de Píndaro, as Graças e as Musas auxiliam o poeta, mas com tarefas diferenciadas. Enquanto as Musas revelam a verdade, as Cárites trazem a doçura, eventualmente enganadora, como se observou na *Ode Olímpica I* já aqui comentada. O que Platão transmite é que os poetas se notabilizam na arte de aliar a beleza à verdade, (donde seja para ele de rejeitar a arte dramática). Quanto à dança, forma de expressão por excelência das Cárites, Platão não a rejeita de modo algum, reconhecendo que encerra em si um duplo poder: enquanto fortalece o espírito através da alegria, tornando os cidadãos mais fortes contra os ataques inimigos, melhora a relação com os deuses¹⁹¹. Ciente, portanto, de uma prática de dança¹⁹² plenamente implantada entre a população, propõe fazer dela o melhor instrumento da educação dos jovens. Definindo (boa) educação como aquisição de virtude por parte da criança¹⁹³, conduzindo-a ao princípio de justiça e de virtude estabelecido pela lei¹⁹⁴, Platão centra esse processo na prática da *choreia*, ao ponto de concluir que “‘sem educação’ significa, para nós, ‘sem prática de *choreia*’”¹⁹⁵, de modo que o homem bem educado será capaz de cantar e de dançar com beleza.¹⁹⁶ Ora, segundo Platão, dançar com beleza não significa apenas ter o sentido do ritmo e da harmonia da dança, faculdade natural no homem, mas essencialmente demonstrar, através dessa arte, um acordo entre a razão cultivada e os sentimentos naturais, como o prazer, a amizade, a dor e o ódio. É justamente a esse ‘acordo’ que Platão dá o nome de virtude total¹⁹⁷,

¹⁹⁰ Platão, *Leis*, III 682 a. Ed. consultada: Platon, *Œuvres Complètes*, Paris, Belles Lettres, 1965. (trad. minha a partir do francês).

¹⁹¹ *Id.*, *ib.*, VII 803 e.

¹⁹² Dança, aqui, no sentido mais lato de *choreia*, tal como referido na nota 21 deste capítulo e, de resto, explicado por Platão em *Id.*, *ib.*, II 654 b. Que a dança fazia parte integrante da educação (*paideia*) estética e ética é bastante notório em Esparta onde a sua aprendizagem era uma preparação imprescindível para a guerra. Não obstante a guerra ser uma necessidade, os espartanos faziam com que aparentasse um acto de livre vontade, ou seja, com a graciosidade de quem se tinha libertado da necessidade. Cf. Schwarzenberg, *op. cit.*, p. 48.

¹⁹³ Platão, *Leis*, II, 653 b.

¹⁹⁴ *Id.*, *ib.*, II, 659 e.

¹⁹⁵ *Id.*, *ib.*, II, 654 a 8-9.

¹⁹⁶ *Id.*, *ib.*, II, 653 b 6-7.

¹⁹⁷ *Id.*, *ib.*, II, 653 b 8-9.

sendo que com ‘razão cultivada’ se refere a um sentido apurado de discernimento entre aquilo que se deve odiar e aquilo que se deve amar.¹⁹⁸ Assim, serão inseparáveis, para Platão, a beleza do canto e da dança e a beleza da ‘atitude’, quer seja do corpo quer seja da alma,¹⁹⁹ e caberá à correcta educação a tarefa de formar o cidadão em termos éticos para que possa discernir esteticamente, ou vice versa. Um juiz de competições de poesia, por seu lado, terá de “ser dotado não apenas em sabedoria como também em coragem”²⁰⁰, uma vez que terá de deliberar em desfavor do gosto não-educado da maioria do público. A educação é, por conseguinte, um processo gradual de apuramento do prazer, cujos graus Platão faz equivaler a tipos de espectáculo: desde o teatro de marionetas à récita de um poema de Homero ou Hesíodo. Se, portanto, é considerado perfeitamente adequado que um espectáculo de marionetas agrade a uma criança pequena, uma comédia a uma criança mais velha, uma tragédia a um jovem ou a uma mulher cultivada, espera-se que um cidadão de gosto cultivado e experiência acumulada prefira assistir à récita de uma epopeia e, conseqüentemente, que um juiz preencha esses requisitos²⁰¹, pois “aquilo que apelidamos de canto não é na realidade mais do que encantamentos da alma, elaborados com vista ao acordo de que falávamos.”²⁰² Esta concepção do estado de ‘acordo’ entre o prazer e a lei, entre o instinto e a virtude, em suma, consigo mesmo, alcançado mediante uma educação estética, vem na sequência das reflexões de Parménides e Empédocles, distinguindo-se embora claramente delas. A visão parmenidiana, que consta de uma ascensão a um estado superior através do conhecimento, atribui finalmente à acção de uma divindade a sua realização máxima, e a visão empedocliana encara o acordo como sendo a insígnia de um tempo passado destinado a regressar por via de uma lei de circularidade cósmica e não da política educativa. Mas em todas estas encontramos ingredientes do pensamento de Schiller que concebe a graciosidade como o lugar do acordo entre a necessidade dos sentidos e a liberdade da razão, e que ao tentar pôr em acordo o que estas teorias têm de cativante, incorre porém em incoerências internas, indirectamente apontadas por Kleist, quando através de outro diálogo²⁰³ nos transmite que educar com o intuito de alcançar um estado de graça e de suspensão é fatalmente um contra-senso. Já a inversão, por parte de Kleist, da hierarquia platónica que colocava o teatro de marionetas ao nível mais

¹⁹⁸ *Id., ib.*, II, 653 c 1-2.

¹⁹⁹ *Id., ib.*, II, 655 e ; 655 b 3-4.

²⁰⁰ *Id., ib.*, II, 659 a 3.

²⁰¹ *Id., ib.*, II, 658 d.

²⁰² *Id., ib.*, II, 659 b.

²⁰³ Heinrich von Kleist, “Über das Marionettentheater”, in *op. cit.*, vol. II, p. 338 – 345.

incipiente da formação do gosto, não remete para nenhum contra-senso, apenas responde em diferido à pergunta do Ateniense (“eu não ficaria surpreso que um marionetista se considerasse o mais apto a ganhar entre muitos outros concorrentes, (...) podemos nós dizer, qual deles teria a vitória merecida?”²⁰⁴), à qual Clíneas foi incapaz de responder, afirmando que tal juízo seria impossível de emitir a não ser perante as exposições concretas. Mas o Ateniense teoriza ou, como ele próprio diz, tem uma resposta estranha para uma pergunta estranha²⁰⁵; exactamente como o senhor C. responde ao narrador do conto de Kleist, deixando-o atónito perante tão estranhas afirmações.²⁰⁶ A estranheza de Clíneas, no caso do diálogo platónico, baseia-se possivelmente no facto de este conceber o juízo estético como uma questão empírica, enquanto o Ateniense, ao centrar esse juízo no sujeito, estabelece uma regra geral, segundo a qual determinadas classes de sujeitos (neste caso etárias e de género!) apreciam mais determinadas classes de objectos, concluindo que eles “só podem declarar como vencedor aquele que foi proclamado por pessoas da classe (idade) deles.”²⁰⁷ Contudo, este aparente relativismo não contradiz a declaração de que a melhor arte é aquela que agrada a um “homem distinguido entre todos através da virtude e da educação.”²⁰⁸ Se, portanto, em Homero, a distinção de um homem ocorria devido a uma graça divina, aqui ela ocorre por meio da virtude, alcançada através de uma educação basicamente estética, o que explica a notória ausência da *charis* no discurso platónico. A *charis* está, pois, em vias de se tornar uma metáfora da generosidade, da jovialidade, da flexibilidade, da vivacidade ou da jocosidade, bem presentes no conceito de educação (*paideia*) dos gregos. Pois, o jogo (*paidia*) é tão importante para a educação quanto a seriedade (*spoudê*) e, ainda segundo Platão, todo o jogo cujo efeito seja inofensivo (*ablabê hêdonên*) exprime *charis*²⁰⁹. Assim, a acção purificadora nos poemas homéricos ainda levada a cabo pelas Graças (nos banhos e nas unções) é agora induzida pelo *logos*, destinado a superar toda a multiplicidade e contradição. O uso do *logos* não implica, no entanto, uma exclusividade da seriedade, envolvendo toda uma noção de jogo (de *charis*), anterior às dicotomias verdadeiro/falso, bem/mal,

²⁰⁴ Platão, *Leis*, II, 658 b 9.

²⁰⁵ Cf. *id.*, *ib.*, II, 658 c 4-8.

²⁰⁶ “O meu espanto era cada vez maior, e não sabia como refutar tão singulares afirmações.” [Ich erstaunte immer mehr und wusste nicht, was ich zu so sonderbaren Behauptungen sagen sollte.] in Kleist, *op. cit.*, p. 343.

²⁰⁷ Platão, *Leis*, II, 658 e.

²⁰⁸ *Id.*, *ib.*, II, 659 a.

²⁰⁹ *Id.* *ib.*, II, 667 e.

lei/transgressão, instilada nos jovens essencialmente pela música e pelo exercício do corpo.²¹⁰

Embora já não sob a designação de *charis*, no *Fedro* é feita referência à importância do dom divino, alheio (e contrário!) à instrução humana determinada pela razão. Todo o segundo discurso de Sócrates tem o objectivo de demonstrar que determinados tipos de loucura são um dom divino: “é uma grande felicidade que nos tenha sido concedida pelos deuses tal loucura.”²¹¹ Neste caso, a loucura é concedida pelas Musas, mas Sócrates menciona outras três fontes – o sopro divinatório de Apolo, a inspiração mística de Dioniso e a inspiração amorosa de Afrodite e de Eros²¹² -, todas elas formas de delírio consideradas “uma coisa bela, sempre que provinha da vontade divina”²¹³. Na ausência desta loucura, “mais bela do que a sabedoria”²¹⁴, “a poesia do que está no domínio de si mesmo é ofuscada pela dos inspirados”²¹⁵. Para além de estarmos perante uma proto-teoria do génio, como foi mais tarde exaltada pelos românticos, reencontramos o antigo sentido da *charis*: uma qualidade completamente alheia à vontade humana e concedida pela divindade. Distingue-se contudo da antiga *charis* na medida em que é denominada loucura, instaurando um estado de suspensão irracional numa mente racional. (Lembremo-nos, porém, do momento em que, na *Odisseia*, foi necessário criar um momento de estado de inconsciência para que a graça fosse derramada.) Trata-se de um delírio fecundo, mas que nem a todos é concedido, pois a alma receptora deve ser “delicada e pura”²¹⁶. Mais adiante, no desenvolvimento da discussão acerca da imortalidade da alma, Sócrates explica o que considera ser uma alma imaculada ou “sem pecado”: A alma, constituída por três partes desiguais²¹⁷, terá de se pôr em acordo e procurar ascender à contemplação da Verdade. Nessa viagem circular (à circularidade deste movimento, repetidamente reiterada neste trecho, não pode deixar de ser associada a “verdade redonda” de Parménides, a dança circular das Graças e, finalmente também, o movimento circular à volta do mundo, proposto por Kleist, para reencontrarmos a graça perdida), a alma acompanhada de um deus fica “isenta de provações”. Quando, porém, não conseguir acompanhá-lo, torna-se pesada,

²¹⁰ Cf. Bernard Freyberg, *The Play of the Platonic Dialogues*, New York, Peter Lang, 1997, p. 17-18.

²¹¹ Platão, *Fedro*, introdução, tradução do grego e notas de José Ribeiro Ferreira, Lisboa, Edições 70, 1997, 245 b.

²¹² *Id.*, *ib.*, 265 b.

²¹³ *Id.*, *ib.*, 244 c.

²¹⁴ *Id.*, *ib.*, 244 d.

²¹⁵ *Id.*, *ib.*, 245 a.

²¹⁶ *Id.*, *ib.*, 245 a.

²¹⁷ Parábola do cocheiro e seus dois corcéis, Cf. *id.*, *ib.*, 246 b e segs.

perde as asas e acaba por se precipitar na terra.²¹⁸ Esse estado de graça, perdido com a queda, pode ser recuperado “dentro de dez mil anos, (...) com excepção daquela que tenha pertencido a um amigo sincero do saber ou que tenha amado os jovens de acordo com a filosofia.”²¹⁹ A esse é, antes disso, facultada a reminiscência da Beleza real. A sua negligência das coisas terrenas, leva-o a ser considerado como louco, “estando embora possuído de um deus.”²²⁰ Como se vê, este dom divino já assume aqui plenamente os traços da graça cristã, ligada que está à ideia de um percurso que vai de uma queda à recuperação mediante uma ascese. Mas também a graciosidade definida por Schiller e Kleist bebeu nesta concepção que faz da inocência, integridade e liberdade original o ideal a recuperar. Vejamos como ele é descrito por Sócrates/ Platão:

A beleza (...) era então visível no seu esplendor, quando, como um coro feliz – no séquito de Zeus nós, e outros na companhia de outro deus -, gozávamos de uma visão e de um espectáculo beatíficos e éramos iniciados nos mistérios que com justiça devemos considerar os mais santos; nós mesmos os celebrávamos, íntegros e imunes de todos os males que nos aguardavam no tempo posterior, contemplando após a iniciação, as visões íntegras, simples, inabaláveis e bem-aventuradas, a uma luz pura, nós que éramos puros e sem a marca deste sepulcro, a que hoje chamamos corpo, a envolver-nos, agarrado a nós como a concha de uma ostra.²²¹

A proposta de recuperação platónica passa pela busca filosófica, mas mediante uma educação estética, uma vez que a verdade suprema se exprime como beleza. Do mesmo modo, Schiller propõe uma educação estética para inverter o processo de desmembramento, referindo-se, por sua vez, a esta Grécia clássica de Platão e de Sócrates como o tempo de pureza e integridade perdidas na época moderna:

Outrora, naquele belo despertar das energias intelectuais, os sentidos e o espírito não possuíam ainda um domínio estritamente separado: porque nenhuma coisa os tinha ainda tentado a fazer partilhas hostis e a definir a sua demarcação. (...) Como tudo difere entre nós, os modernos! Também entre nós a imagem da espécie se vê projectada e ampliada nos indivíduos – mas em fragmentos (...)²²²

²¹⁸ *Id., ib.*, 248 c.

²¹⁹ *Id., ib.*, 249 a.

²²⁰ *Id., ib.*, 249 d.

²²¹ *Id., ib.*, 250 c.

²²² Friedrich Schiller, *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas*, trad., intr., com. e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, INCM, s. d., 6ª carta, p. 38.

É certo que Schiller se refere ao intelecto, enquanto Platão se referia às almas em migração, mas ambos descrevem um processo de desintegração ou de fragmentação que urge reparar num plano ideal, mediante a virtude e a razão humana. Todavia, a consciência da inexequibilidade desse projecto pela via racional reclama outra instância mais fugidia (fluida) e que se encontra, de certo modo, em contradição com a consciência racional: é aí que intervém a graça, seja ela divina, espiritual ou fenomenal (estética), conceito que, não obstante a sua fluidez, ou talvez devido a ela, alberga a esperança da recuperação do paraíso perdido.

Na poesia do período helenístico, as Graças continuam a ter importância como motivo literário, embora já sem o seu antigo significado religioso, como seria de esperar. O poeta alexandrino Calímaco, por exemplo, tem consciência dessa mudança. Num fragmento dedicado às Graças relembra a sua descendência de Eurínome, a titânide, refere-se à nudez das Graças da sua época, comparando-as com as de outrora que envergavam “mantos e túnicas variegadas”²²³, ainda imbuídas portanto de uma austeridade divinal, e termina com uma invocação supostamente religiosa mas que, no seu tom excessivo já assume contornos de *cliché* literário: “das vossas cabeleiras corre sem cessar o óleo; sede-me propícias e poisai sobre meus versos vossas mãos untuosas (perfumadas), para que perdurem muitos anos.”²²⁴ Outro indício de se tratar de uma atitude não genuinamente religiosa é o facto de Calímaco ter tomado a liberdade de acrescentar uma quarta graça ao trio conhecido, nomeadamente Berenice, jovem rainha do Egipto²²⁵, numa forma de adulação (com aparentes interesses políticos²²⁶) que revela uma dessacralização das Graças e que abriu caminho para a prática, usada por outros poetas, de incluir uma determinada personagem no grupo das Graças, como uso panegírico ou como mera invenção artística²²⁷.

²²³ Rudolf Pfeiffer, *Callimachus*. V. 1, *Fragmenta*. Oxford, 1965, frag. 7, 9-14, *apud* Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 244.

²²⁴ *Id.*, *ib.*

²²⁵ “As Graças são agora quatro, pois às três que existiam veio juntar-se há pouco uma outra, toda perfumada de aromas. É a feliz Berenice, é a brilhante Berenice, sem a qual as próprias Graças não serão mais Graças.” *Epigrammes, hymnes*, ed. É. Cahen, Paris, 1948, p. 51 (Pfeiffer: 31 = *Anthologia Palatina*, V, 146).

²²⁶ Cf. Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 263: Neste caso, possivelmente o intuito político de mover o rei Ptolomeu III a uma política mais benevolente às artes.

²²⁷ Segundo Pausânias, Hermesíanax de Cólofon também aumenta para quatro o número das Graças, juntando-lhes a Persuasão.

Nos Hinos Órficos, recolha de poemas que vão do séc. II ao século IV d. C., as Graças assistem a uma reabilitação mais mística do que propriamente religiosa. São repetidamente referidas como deusas “de formas variadas”, combinadas “num só deus”, como refere Rosado Fernandes, reconhecendo nessa caracterização “um monoteísmo evidente”²²⁸. Trata-se dos últimos exemplos de textos poéticos em que as Graças ainda surgem como forte motivo religioso, num movimento contrário à contemporânea tendência para a sua redução a lugar-comum estilístico carregado de dados mitológicos, metáforas e comparações plenas de superlativos, tão diferente da sobriedade que caracterizava a sua descrição na época clássica. É certo que os registos do passado constituem uma importante referência para os poetas helenísticos, mas estes conseguem, numa formulação de Frederico Lourenço ecoando Píndaro, “introduzir tantos arrebiques, exibicionismos e exageros de ornamentação que o registo original acaba por ser pouco mais que a sombra de um sonho”²²⁹.

A literatura latina traduziu, como já foi mencionado, o termo *charis* por *gratia*, continuando com afínco o cultivo do motivo das Cárites, agora denominadas *Gratiae*, nas artes e na poesia, embora o culto das Graças já fosse completamente inexistente em Roma e em Itália. Respeitando a tradição, os poetas latinos não introduziram alterações nas características das Graças. Acompanhantes de Vénus, continuam a estar associadas à dança, à pureza, às águas e aos cabelos, como vemos, por exemplo, nos versos de Horácio: “Já a Citereia Vénus conduz as danças à luz do luar e as modestas (*decens*) Graças, em companhia das Ninfas, batem com os pés na terra em ritmo alternado.”²³⁰

Ovídio, na *Ars Amatoria*, menciona a Graça como deusa do amor que fomenta a moderação dos ânimos apaixonados e, nas *Metamorfoses*, fá-las representar, unidas a Juno *Pronuba* e ao Himeneu, deusas simbólicas da felicidade conjugal. Assim, uma ligação não protegida pelas Graças, como a de Procne e Tereu nas *Metamorfoses*, terá forçosamente um fim trágico. Nos *Fastos*, chama-lhes ainda *Charites*, usando a transliteração latina do nome grego, e descreve-as tecendo “coroas e grinaldas para

²²⁸ Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 283.

²²⁹ Frederico Lourenço, *Grécia Revisitada. Ensaios sobre Cultura Grega*, Lisboa, Livros Cotovia, 2004, p. 71.

²³⁰ Horácio, *Oeuvres Complètes*, Traduction de la Collection Panckoucke, Paris, Garnier Frères, s. d., I, 4, 5-7. (Ode a Sestius) (texto em latim truncado) Na ode a Vénus (I, 30) refere-se às Graças “sem cintura”.

adornar os cabelos divinos”²³¹. Também Estácio as concebe como protectoras do amor conjugal e, provavelmente por motivos de conveniência da métrica, substitui frequentemente o plural *Gratiae* por *Gratia*²³². Quanto a esse problema, Claudiano já usa a locução “Triplex Gratia”. É também Claudiano que, numa descrição da *toilette* de Vénus feita pelas Graças no palácio de Chipre, introduz um aspecto que será valorizado na discussão setecentista da graciosidade: a contraditória noção de “negligência estudada”:

(...) à sua esquerda e à sua direita estavam as irmãs Idálias: uma derrama sobre a deusa chuvas de néctar; outra penteia-lhe os cabelos e divide-os em mil com os dentes inúmeros de um pente de marfim; a terceira entrança diversamente a parte de trás da cabeleira, dividindo-a simetricamente em anéis ou deixando uma parte desprendida, estudada negligência que fica bem.”²³³

No campo da ética, o desenvolvimento da ideia de *charis* enquanto virtude social fá-la aproximar-se da ideia conjunta de gratidão por uma dádiva e respectiva retribuição, embora sem implicações de troca negocial. A *charis* promove actos livres e desinteressados entre seres humanos, quem dá não pode esperar a contrapartida do outro, ou pelo menos, tem que aparentar que não a espera.²³⁴ Assim, ao afirmar que “nada causa mais alegria do que a *charis*”²³⁵, Epicuro refere-se obviamente a esta acepção mais moderna da *charis*, uma interacção humana independente da dispensação divina. Se cultivar o jardim das Cárites significa, para ele, levar uma vida honrada, correcta e em prática de generosidade, a alegria causada pela *charis* está naturalmente associada ao prazer (*hēdonē*²³⁶), podendo este ter aspectos que Epicuro vai associar às Graças. Entre estes, Epicuro privilegia a *ataraxia*, a ausência de paixão, o estado de

²³¹ Ovídio, *Fastos*, V, 219-220, with an English Translation by Sir James George Frazer, London, William Heinemann, 1989, p. 276/277.

²³² Cf. Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 336. Todas as informações sobre a presença do motivo das Graças na literatura latina são colhidas nesta obra.

²³³ Claudiano, *Epithalamio de nuptiis Honorii Augusti*, X, 100-108, *apud* Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 337.

²³⁴ Assim descreve Aristóteles a *charis* no capítulo “Amabilidade” da *Retórica*, 1385 a 34-65.

²³⁵ *Apud* Schwarzenberg, *op. cit.*, p. 73.

²³⁶ Se, mesmo na Antiguidade, alguns filósofos confundiram *charis* com *hēdonē*, pode contudo dizer-se que para os mais rigorosos *charis* era aquilo que antecedia o orgasmo, a *charis* refere-se à atracção que as pessoas exercem umas sobre as outras. Do mesmo modo não se confundiam com a beleza (*kallos*), pois a “atracção sexual não depende da beleza.” (F. Jacobs, *Anthologia Graeca*, 1794, vol. II, p. 183). A diferenciação entre estes três conceitos torna-se evidente na seguinte declaração: “Uma beleza que aparece sem graça dá prazer sem atrair. Como um isco que nada na água sem estar prezo ao anzol.” (Capito, *Anthologia Palatina*, V, 66), *apud* Schwarzenberg, *op. cit.*, p. 74.

serenidade total que merece ser considerado ventura e que constitui uma forma de prazer superior àquele que nasce do desejo e do movimento, também denominado *chará* (alegria e vivacidade). Neste quadro, as Cárites representam os diferentes tipos de *hēdonē*, tese fundamentada por Epicuro mediante a explicação etimológica dos seus nomes. Enquanto Eufrosine representa a *kinetikē hēdonē*, o prazer do movimento próprio da dança, do canto e da música, Aglaia representa a *katastemonikē hēdonē*, a alegria luminosa, o brilho que para Epicuro caracteriza a tranquilidade feliz, o estado de felicidade espiritual (*ataraxia*), como o exprime o próprio nome Aglaia (em que, segundo esta etimologia natural, o fonema ‘gl’ expressa a lisura, a ausência de agitação). Talia, por seu lado, viria de *talis*, rapariga desabrochando ou noiva.

Cícero, em *De Officiis*, refere como principais deveres do homem a *justitia* e a *beneficentia*, esta última traduzindo, como afirma, um termo grego para o qual não existia uma tradução latina exacta. Trata-se muito provavelmente da palavra *charis* que Cícero não teria traduzido por *gratia* pelo facto de esta ter passado, no uso latino, a circunscrever-se apenas ao sentido mais secundário do conceito grego – gratidão – enquanto na sua perspectiva, influenciada pelos estóicos, constituía uma característica natural, nunca podendo ser considerada uma obrigação moral. Já nos seus escritos sobre retórica, destaca a graça como uma das qualidades mais importantes do orador, chamando-lhe, nesse contexto, *venustas*. A *venustas*²³⁷, outra tradução latina para a *charis* grega, representa assim para Cícero um dos principais atributos da eloquência ática, caracterizado por uma negligência estudada²³⁸ que teve o seu maior mestre em Lísias. Todavia, como também reconhece, esta qualidade não se deixa adquirir mediante regras retóricas.

Sêneca atribui à *beneficentia* a qualidade de “vínculo mais poderoso da comunidade humana”²³⁹, considerando que os seres humanos, por oposição a alguns animais, dependem da associação²⁴⁰. Mantendo a ideia de Aristóteles de que o valor da dádiva se baseia no gesto e não no valor material²⁴¹, Sêneca lamenta que a palavra

²³⁷ Enquanto *charis* se liga à beleza por via semântica, *venustas* está associada à beleza por via etimológica: *Venustas* deriva de *Vēnus*, nome latino para a deusa da beleza.

²³⁸ Cícero, *Orator*, IX, 29; XXIII, 78, *apud* Samuel Monk, “A Grace beyond the Reach of Art”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 5, nº 2, (Apr. 1944), p. 135.

²³⁹ Sêneca, *De Beneficiis*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, I, 4, 2.

²⁴⁰ *Id., ib.*, IV, 18, 2: “Desarmado e fraco, a associação é a sua única protecção. Deus deu-lhe duas coisas: a razão e a sociabilidade.” (tradução do alemão minha). Ideia também sustentada em Cícero, *De officiis*. I, 17 e 56

²⁴¹ *Id., ib.*, I, 5, 2.

beneficium (tal como a *charis* aliás) não signifique apenas o acto de dar mas também a oferta em si²⁴², insistindo portanto na importância da atitude do sujeito da dádiva:

Uma boa acção não é palpável: é na alma que tudo se passa. Existe uma grande diferença entre o objecto de uma boa acção e o acto em si; não é o ouro, nem a prata, nem qualquer uma das ofertas supostamente mais magníficas que constituem o bem, mas sim e unicamente a intenção do seu autor.²⁴³

Contudo, o termo, neste contexto, estava destinado a reduzir-se ao sentido material: A expressão *eis charis* adquiriu o significado de ‘grátis’, em latim passou a escrever-se *gratis* em vez de *Gratiis*. Perante esta evidência e com o intuito de revigorar a noção espiritual da graça, Séneca recorre ao apreciado motivo das três Graças e, partindo da alegoria já difundida, segundo a qual as três deusas representam respectivamente o acto de dar, o acto de receber e o acto de retribuir²⁴⁴, desenvolve toda uma interpretação ética deste motivo, reportando-se provavelmente a uma imagem das Graças hoje já não existente. Aceitando a explicação corrente acerca do seu número e do facto de serem irmãs, faz remeter o facto de dançarem de mãos unidas em roda para a natureza da beneficência que, formando também uma cadeia fechada de favores, tem a particularidade de regressar ao seu iniciador e de ser tanto mais bela quanto mais perpétua for nesse movimento. O privilégio da mais velha (Aglaiia, segundo Séneca) corresponde à felicidade daquele que inicia uma cadeia de beneficência, pois a quem considerar como recompensa a própria alegria da dádiva não poderá ser roubada a recompensa, mesmo que a dádiva nunca seja retribuída. Sorriem porque é naturalmente feliz quem dá e quem recebe, são jovens porque a recordação da dádiva não esmorece, são virgens porque estão sem mácula, sendo sagradas para todo o mundo. Não usam cinto porque a beneficência não pode causar constrangimento e, finalmente, os vestidos são transparentes porque a beneficência não receia qualquer olhar.²⁴⁵

Assim se assiste ao processo de transformação da imagem religiosa e/ou decorativa das Graças no símbolo central de uma ética baseada em “sentimentos” e “intenções”²⁴⁶ ou, por outras palavras, em processos que “se passam entre as almas”²⁴⁷.

²⁴² *Id., ib.*, II, 34, 5.

²⁴³ *Id., ib.*, I, 5, 2.

²⁴⁴ *Id., ib.*, I, 3, 2.

²⁴⁵ *Id., ib.*, I, 3, 2-5.

²⁴⁶ *Id., ib.*, I, 6, 1.

²⁴⁷ *Id., ib.*, II, 34, 1.

Contrariamente à vontade de Séneca, porém, o motivo das Graças persiste enquanto “futilidade” usada pelos poetas, “cujo objectivo é encantar os ouvidos e tecer mitos agradáveis”.²⁴⁸ De resto, quem não traz à memória, perante a detalhada caracterização alegórica elaborada por Séneca, a célebre imagem das Graças na *Primavera* de Botticelli?

É certo que se observa um estreitamento da relação entre a noção de graça e a virtude mas, se voltarmos a considerar a graça como uma confluência entre a intervenção divina e a conduta humana, podemos verificar que esta relação já se encontrava indiciada na cena da *Iliada* em que Atena admoestava Aquiles a não matar Agamémnon. Não tendo pleno poder sobre a acção de Aquiles, Atena agarra-o primeiro pelo cabelo mas tenta depois persuadi-lo, referindo-se às recompensas que o esperam, caso não trespasse Agamémnon com a espada: “no futuro três vezes mais gloriosas oferendas te serão trazidas”²⁴⁹ ao que o Pelida responde: “Forçoso é, ó deusa, que se obedeça às palavras de vós ambas, ainda que o coração esteja enraivecido. Assim será melhor. Àquele que aos deuses obedece, ouvidos lhe dão eles também.”²⁵⁰ A decisão de não atacar o chefe resulta assim de um conjunto composto pela intervenção divina e a deliberação própria, ainda que induzida pela divindade. Segundo Snell²⁵¹, este constitui o nascimento da virtude grega: a inibição de impulsos emotivos, em nome de fins úteis que, neste caso, correspondem à glória triplicada e ao reconhecimento pelos deuses como se depreendeu da fala de Aquiles. Mais do que de uma virtude moral, trata-se aqui de uma noção de *arete*, que representa nobreza, capacidade e reputação.²⁵² Virtuoso é um herói na medida em que, por um lado, faz parte de um determinado círculo e lhe cumpre assumir o ideal da sua estirpe e, por outro lado, porque o espera a compensação. Assim, quando a paixão e o desejo são dominados pela temperança, tal não acontece com o fim de se alcançar o abstracto estatuto da virtude, mas sim por questões de honra e de utilidade própria. A felicidade obtida através da satisfação da paixão é simplesmente substituída por uma felicidade mais duradoira, não representando uma ascese, mas sim a escolha de um bem-estar com maior permanência. Sendo assim, a virtude passa a constituir a consciência de um estado de saúde (mental) que refreia impulsos passionais com o objectivo de criar um equilíbrio mais permanente; assim

²⁴⁸ *Id., ib.*, I, 4, 5.

²⁴⁹ Homero, *Iliada*, *op. cit.*, I, 212/3.

²⁵⁰ *Id., ib.*, I, 216 – 218.

²⁵¹ Snell, *op. cit.*, p. 211 – 246.

²⁵² *Id., ib.*, p. 216.

como o equilíbrio do estado de saúde física resulta da *isonomia* ou “igualdade democrática” de forças contrárias como o húmido e seco, o frio e o quente, o amargo e o doce etc., opondo-se à *monarquia* de uma das forças, conducente à doença.²⁵³

Representando uma maximização do bem-estar, a virtude, ao pautar-se pelo critério da harmonia, correlaciona-se naturalmente com o estético. No tempo de Sócrates, a virtude já amplia o seu sentido, uma vez que, em acréscimo ao estado de harmonia, é ambicionada uma pureza que será recompensada, muito mais tarde, na imortalidade. Não deixando a virtude de constituir um motor para a realização de desejos, naturais ou impostos²⁵⁴, é criada uma distinção entre uma satisfação imediata, fugaz e aparente e uma satisfação permanente, pura e virtuosa, nos mesmos moldes em que a beleza, com Platão, se bifurcou em beleza aparente e beleza real (que no caso de Platão é ideal). Enquanto Aquiles era belo e portanto infalivelmente virtuoso, agora reconhece-se que uma coisa não implica forçosamente a outra (Arquíloco) e que a beleza aparente impede por vezes a contemplação da beleza real. Agir virtuosamente passa, portanto, a significar saber distinguir essas duas belezas, ascender do plano das marionetas e do prazer imediato ao plano divinal mediatizado pelo conhecimento, como também defenderá Schiller. A falsa felicidade é rejeitada em nome da verdadeira e eterna que, uma vez que o corpo tem limites temporais, só pode ser vivenciada pela alma.

É um dado adquirido, como também o dirá Schiller, que a graça, desde sempre considerada uma categoria afim da beleza, se distingue porém dela. Se, no tempo de Homero, ainda constituía uma substância derramada sobre os homens, a fim de os tornar divinais, manifestando-se tal graça quer na beleza, quer no efeito causado nos demais, quer na valentia, na força ou na glória (indiscerníveis, como já se disse), ela foi-se transformando numa qualidade psicológica e aderindo ao espírito e à alma imortal, abrindo caminho para a concepção teológica tal como nos é revelada no cristianismo. Paralelamente, contudo, como vestígio da antiga *charis* adormecida, seguiu o seu caminho enquanto graciosidade estética, irmã da beleza, ainda que com uma ascendência mais divina e impalpável.

²⁵³ Alcmeón, fragmento 4, in Diels, *op. cit.*, p. 107. Precisamente o mesmo processo de equilíbrio das forças interiores do homem, numa analogia a um sistema político democrático, será descrito por Schiller nas suas *Cartas sobre a educação estética do ser humano* como ideal a ser ambicionado e cuja manifestação visível é o corpo gracioso.

²⁵⁴ Note-se que Platão, no *Banquete*, vê no facto de os animais arriscarem as vidas pelos filhotes um desejo de imortalidade e não um acto virtuoso de auto-abnegação.

2. Da *charis* grega à graça cristã

Enquanto conceito central da doutrina cristã, a graça é definida como um dom sobrenatural divino indispensável à salvação eterna. Não obstante o consenso neste ponto, este conceito constitui, todavia, ainda hoje, objecto de controvérsias entre as diferentes obediências da religião cristã, que de resto se prendem com uma dificuldade intrínseca à definição de graça nas suas acepções teológica e estética, nomeadamente, a questão do papel da acção (consciência, vontade) humana no tão almejado “estado de graça”. Longe de se pretender, neste capítulo, elaborar um estudo aprofundado sobre a graça teológica, trata-se, em primeiro lugar, de apurar a natureza da relação entre a *charis* antiga e a graça cristã, (tendo em vista que os autores dos evangelhos optaram por redefinir essa palavra já conhecida e carregada de sentidos em vez de criar uma nova) e, em segundo lugar, de proceder a uma breve descrição do desenvolvimento teológico da noção de graça - baseado nas diversas interpretações do texto bíblico -, realçando aspectos que poderão ter exercido influência sobre a reabilitação do seu sentido estético no Renascimento italiano.

Como ficou claro no capítulo precedente, a imagem da *charis* desde sempre se ligou à ideia de beleza, de brilho e de encanto divinais, substratos essenciais da representação da tríade das Cárites, ancestrais divindades da fertilidade ligadas às águas primordiais e às quais se prestou culto durante toda a Antiguidade Grega. Jovens, belas e femininas¹, as Cárites eram geralmente representadas dançando em roda, o que lhes conferiu o epíteto de beleza em movimento harmonioso e circular.

¹ Não pode ser negligenciada a importância que assume a feminilidade em todo o desenvolvimento do conceito de graça, quer pela positiva (através da sua triplicação na representação das Cárites ou na definição de graça tal como é exposta por Schiller e outros), quer pela negativa (na sua exclusão na trindade cristã de Pai, Filho e Espírito Santo). Quanto à hipótese da génese das Cárites do seio de uma deusa primordial – Eurínome, Démeter ou, simplesmente, “Deusa de Todos os Nomes”, versão helenizada da Ísis egípcia, à qual se prestou culto até ao século V d.C., - não é de menosprezar a hipótese de uma relação entre a noção de graça cristã, da qual depende a salvação dos homens, e o carácter salvífico do culto àquela divindade (Isis e Démeter tendo várias vezes sido descritas como salvadoras da

Homero, embora já não fazendo referência ao seu culto, dá grande importância aos efeitos da *charis*, dádiva divina derramada pelos deuses sobre a cabeça dos heróis, proporcionando-lhes uma divinização momentânea, i. é, encanto, poder e glória acrescentados. Trata-se ainda de uma força concebida como pura natureza e que, segundo Snell, antecede um estágio de consciência da liberdade e da responsabilidade individual nos actos e nas atitudes.²

Já em Píndaro, a *charis* é concebida como um privilégio face ao qual o homem contemplado terá de saber agir. Na obra deste poeta começa a ser perceptível a nostalgia de um tempo de inocência humana ainda exclusivamente submetida às forças divinas, o que testemunha uma diminuição da influência da *charis* na vida, cujos efeitos iam gradualmente sendo substituídos por uma concepção de virtude baseada na noção de responsabilidade individual. Paralelamente, observa-se na poesia grega a consciencialização de uma cisão entre uma descrição estética e uma concepção ética dos indivíduos, o que poderá ser considerado um primeiro passo para uma separação entre, por um lado, a chamada graciosidade e, por outro lado, aquela que se tornará a graça divina cristã, ainda que na sua devida reformulação. Finalmente, e pela via de autores latinos como Cícero e Séneca, a *charis*, traduzida por *gratia* ou *beneficentia*, adquire um sentido que, não sendo nem religioso nem puramente estético, a transforma numa categoria ética, sediada portanto na alma humana e susceptível de aperfeiçoamento consciente e pessoal.

Todos estes usos, contudo, se mantêm em paralelo. A noção estética de graça continua a desenvolver-se, adquirindo alguns traços de uma interpretação mais moderna da antiga *charis*, como, por exemplo, a ideia de “negligência estudada”, tematizada por Claudiano, ou a noção de “beleza espiritual”. No que respeita à sua acepção religiosa, filósofos pré-socráticos, mas também Platão e Sócrates, não menosprezam a sua importância enquanto acesso privilegiado à salvação da alma, no seio de filosofias

raça humana), como defende E. O. James (in *Christianity and Other Religions*, Philadelphia and New York, Lippincott Company, 1968, p. 91): “[o culto isíaco] desempenhou o seu papel na *preparatio evangelica* numa convergência fundamental nascida na confusão de religiões que caracterizou esse ambiente crucial nos primeiros anos do que veio a tornar-se a era cristã.” e, na página 102: “(...) os iniciados submetiam-se a uma experiência mística que lhes dava a garantia de uma salvação alcançada por revelações mágico-religiosas. Desse modo, (...) estes ritos podem ser considerados protótipos dos mistérios cristãos.”

² Cf. Snell, *op. cit.*, p. 46.

assentes na ideia de queda causada pelo pecado “original”³, influenciadas pelos órficos⁴.

O Antigo Testamento apresenta, na sua versão original em hebraico, um conceito de graça que ainda não se identifica plenamente com o conceito de graça de contornos teológicos com que nos deparamos no Novo Testamento. Encontramos, aliás, dois termos hebraicos traduzidos para ‘*charis*’ na Bíblia dos Setenta: ‘*hēn*’⁵ (חן) e, mais raramente, ‘*hēsed*’ (חסד)⁶. Estes conceitos têm basicamente o sentido de uma atitude social e não de uma dispensação divina, podendo inclusive, no contexto bíblico, caracterizar “ambos os parceiros na relação entre o homem e Yahweh”⁷. O termo ‘*hēsed*’ significa uma “obrigação infalível de reciprocidade que existe entre parentes, amigos soberanos e súbditos,”⁸ exprimindo, em determinados pontos, a esperança de que Yahweh corresponda, no futuro, às promessas do passado, feitas quer a David (Is 55:3), quer aos pais (Miq 7:20). Quanto ao substantivo ‘*hēn*’, que na Bíblia dos Setenta é sempre traduzido por ‘*charis*’, não implica obrigatoriedade de espécie alguma, exprimindo antes uma generosidade e um determinado tipo de amor⁹, sem expectativa de recompensa¹⁰. Por outro lado, ‘*hēn*’ também pode significar um determinado poder intrínseco, em virtude do qual alguém consegue realizar coisas maravilhosas¹¹. De qualquer modo, nem um nem outro termo são usados em sentido estritamente teológico,

³ A rigor, não se pode, neste contexto, falar ainda de pecado original, termo criado por Santo Agostinho “para designar o estado de pecado em que o homem vive, em consequência da sua origem, enquanto membro de uma raça pecadora”. cf. Jacques Le Goff, “Pecado”, in *Enciclopédia Einaudi*, (vol. 12), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 275.

⁴ Ver capítulo I. 1., nota 175.

⁵ Stephen J. Duffy, (*The Dynamics of Grace, Perspectives in Theological Anthropology*, The Liturgical Press, Minnesota, 1993), destaca também o verbo ‘*hānan*’, que significa “dar uma resposta cordial às necessidades [sentidas] de alguém” (p. 18), e que terá tido grande influência sobre o conceito cristão de graça.

⁶ Apenas em Est 2:9, Ecli 7:33 e 40:17, o termo ‘*hēsed*’ é traduzido, na Bíblia dos Setenta, por *charis*. De resto, é quase sempre traduzido pelo grego *eleos*, correspondente ao ‘*mercy*’ na versão de King James.

⁷ Klaus Berger, “Grace”, in Rahner, Karl (ed.), *Encyclopedia of Theology*, London, Burns and Oats, s.d., p. 584.

⁸ *Id., ib.*, p. 584. Nas traduções portuguesas, esta palavra aparece, contudo, traduzida por ‘generosidade’ (Gn 19:19), ‘misericórdia’ (Ecli 40:17), amor’ (Sl 106:45), ‘benefício’ (Ecli 7:33), afastando-se, portanto, do seu sentido original em direcção a um sentido mais “cristão” e semelhante ao de ‘*hēn*’. Temos uma excepção em Is 55:3, onde ‘*hēsed*’ é traduzido por ‘promessa’.

⁹ Mais adiante falar-se-á deste tipo de amor, em grego *agape*, em oposição ao *eros*.

¹⁰ Conta-se, por exemplo, que no dia do seu aniversário, o imperador distribuía algum dinheiro pelos seus soldados. A esta quantia dava-se o nome de *charis*, uma vez que correspondia a um gesto de pura gratuidade de um superior. Cf. Robert Gleason, *Qu’est-ce que la grâce*, Tournai, Casterman, 1965, p. 58.

¹¹ *Id., ib.*, p. 58.

sendo que a sua aplicação à relação com Yahweh não passa de simples transferência do uso profano. Entre os dois termos hebraicos, é todavia o termo ‘*hēn*’ que mais se aproxima da futura noção cristã de *charis*.¹²

Ao longo de todo o *Pentateuco* e dos *Livros Históricos*, encontram-se vinte e oito referências à graça, enquanto tradução de ‘*hēn*’. Destaca-se, contudo, o facto de estas se inserirem todas, sem excepção, na locução estanque: ‘achar graça aos olhos de alguém’, geralmente com o significado de ‘ser alvo da simpatia de um superior e deste receber um favor’. A versão inglesa de King James¹³ opta pela locução “*grace in one’s sight*” ou “*grace in one’s eyes*” como vemos, por exemplo, na sua primeira ocorrência, no livro do Génesis: “Noah found grace in the eyes of the Lord” (Gn 6:8). Com este mesmo sentido e aplicada a diferentes situações e personagens, a expressão repete-se mais vinte e sete vezes até ao final dos *Livros Históricos*.¹⁴ As traduções portuguesas optam por vários vocábulos: ‘graça’, inserindo-se numa forma que hoje em dia resulta algo inusitada: (“Noé achou graça aos olhos do Senhor”¹⁵), ‘favor’ (também na variante adverbial ‘favoravelmente’), usado sobretudo quando nenhum dos interlocutores é Yahweh (“Jacob respondeu [a Esaú]: (...) Se encontrei favor aos teus olhos, aceitarás de minha mão este presente (...)”, Gn 33:19) e, mais raramente, ‘simpatia’ (“Teu pai bem sabe que tens simpatia por mim”, (1 Sa 20:3), caso em que a versão de King James adere mais ao original: “Thy father certainly knoweth that I have found grace in thine eyes”). Encontramos também o termo ‘misericórdia’ (“Entretanto, o Senhor, nosso Deus, testemunhou-nos a sua misericórdia”) (Esd 9:8) que, embora na versão de King James esteja traduzido por ‘grace’ (“And now for a little space grace hath been shewed from the Lord our God,”), tem origem no termo hebraico ‘*techinaw*’, com o significado de salvação, e que, na versão grega, nunca foi traduzido para *charis*. Concluindo, o conceito de graça que predomina na versão hebraica destes livros – ‘*hēn*’, traduzido sempre por *charis* - faz invariavelmente parte da locução estanque “achar graça aos olhos de alguém”, não remetendo exclusivamente para uma relação com a divindade, como acontecia nos textos homéricos ou pindáricos, embora evidenciando esta relação

¹² A versão alemã de Lutero, porém, opta sempre pelo termo ‘graça’ (Gnade), quer para a tradução de ‘*hēsed*’ quer para *hēn*’.

¹³ Doravante assinalada com a sigla KJV.

¹⁴ A saber, nos seguintes versículos: Gn 19:19; Gn 32:5; Gn 33:8; Gn 33:10; Gn 33:15; Gn 34:11; Gn 39:4; Gn 47, 25; Gn 47:29; Gn 50:4; Ex 33:12; Ex 33:13(2x); Ex 33:16; Ex 33:17; Ex 34:9; Nu 32:5; Ju 6:17; Ru 2:2; Ru 2:19; 1 Sa 1:18; 1 Sa 20:3; 2 Sa 14:22; 2 Sa 16:4; Esd 9:8; Est 2:17.

¹⁵ *Bíblia Sagrada*, (versão preparada a partir dos textos originais pelos Rev.ºs Padres Capuchinhos), Lisboa, Verbo, 1976. Todas as citações, neste trabalho, da Bíblia em língua portuguesa são extraídas desta edição.

cada vez mais ao longo das Escrituras. Aparentemente, ao usar este conceito, os autores hebreus e os tradutores gregos referem-se antes de mais a uma determinada qualidade na relação entre interlocutores, baseada num princípio ético de reciprocidade (não obrigatória), possivelmente de contornos semelhantes aos descritos por Séneca, e expressa através de uma fórmula discursiva. Encontramos um bom exemplo do carácter estanque da locução no paradigmático diálogo entre Moisés e o Senhor, no *Êxodo*:

Moisés disse ao Senhor: “Dizeis-me: Conduz o povo; mas não me dais a saber quem indicareis para me acompanhar. E, contudo, dissestes-me: conheço-te pelo nome e achaste graça aos Meus olhos. Se é verdade que achei graça aos Vossos olhos, revelai-me as Vossas intenções e que eu Vos conheça a fim de achar graça aos Vossos olhos. Considerai que esta nação é povo Vosso”. O Senhor respondeu: “A minha face irá diante de ti, e dar-te-ei descanso”. Moisés disse: “Se a Vossa face não vier connosco, não nos obrigueis a partir deste lugar. Como havemos de saber que eu e o povo achamos graça aos Vossos olhos? Para isso, não será indispensável que caminhéis connosco? É a única forma de nos distinguirmos, eu e o Vosso povo, de todas as nações da terra.” O Senhor retorquiu: “Farei o que Me pedes, porque achaste graça aos Meus olhos, e conheço-te pelo nome.” (Ex 33:12-17)

Neste caso, mais do que uma reciprocidade, interessa salvaguardar a protecção divina; a insistência de Moisés em “achar graça aos olhos de Yahweh” acentua a necessidade da graça de Yahweh não só para Moisés, como também para todo o povo que este guia. Assim, neste extravasar da graça de uma relação individualizada para uma relação com toda uma comunidade e no seu entendimento mais unidireccional pode prefigurar-se o caminho para a concepção cristã de graça, condição incontornável e indispensável para a definição de todos os cristãos, ainda que objecto de dispensação gratuita.

Curiosamente, nos *Livros Sapienciais* e nos *Profetas* parece haver, quanto ao uso do vocábulo hebraico ‘*hēn*’, uma mudança de registo. Em nenhuma das dez ocorrências, este aparece integrado na locução que o garantia em todas as ocorrências anteriores. Autonomizando-se face à expressão formalizada, o conceito de graça passa também a representar um benefício específico que, partindo da divindade, abençoa o homem, tal como na poesia homérica. Os primeiros testemunhos dessa mudança surgem no sugestivo Salmo 45 (44), dirigido a um rei davídico e que, representando um casamento real, assume a forma poética de um epitalâmio:

És o mais belo entre os filhos do homem

em teus lábios se derramou a graça;
por isso, Deus te abençoa para sempre.

Sl 45 (44):2 (3)¹⁶

e num dos salmos para os filhos de Coré, o Salmo 84 (83):

Porque sol e escudo é o Senhor Deus,
é ele quem concede favores e fortuna.¹⁷

Sl 84 (83):12

Refira-se aqui que, remontando a uma tradição secular de transmissão oral, a origem dos Salmos se estende por seis séculos da história dos israelitas¹⁸, sendo que estes, de acordo com algumas escolas exegéticas¹⁹, são “o produto exclusivo ou quase exclusivo de um culto já muito estruturado e desenvolvido”²⁰, o que permite compreender que neles nos deparemos com imagens menos típicas do restante discurso bíblico. A imagem da graça derramada e a sua ligação à beleza, assim como a referência à dupla dispensação divina de graça e de glória, já as conhecíamos de outras fontes, como a poesia helénica. Quanto ao uso da metáfora do sol (no original *šemeš*) para referir Deus que concede a graça, é bem possível a sua relação com a veneração do deus-sol numa vertente monoteísta da religião egípcia (ou hitita²¹), centrada no deus solar Aton, como defende, entre outros, E. O. James.²² Interessa-nos esta tese na medida em que irá reconduzir à “Deusa de muitos nomes” – a grande mãe – que aqui já relacionámos com a génese das antigas Cárites:

¹⁶ Os exegetas interpretam este epitalâmio como sendo messiânico, composto para celebrar a união sagrada entre o rei messiânico e Israel ou a Igreja cristã. Algumas traduções francesas apresentam, para o segundo verso, a versão: “a graça jorra dos teus lábios” (cf., por exemplo, Léopold Sabourin, *Le Livre des Psaumes traduit et interprété*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1988, p. 222.)

¹⁷ Na KJV: “grace and glory” e noutras traduções portuguesas: “Graça e glória”.

¹⁸ Cf. Roland E. Murphy, “The Book of Psalms”, in Metzger, Bruce e Coogan, Michael (eds.), *The Oxford Companion to the Bible*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 629.

¹⁹ Tal como, por exemplo, A. Bentzen, I. Engell, G. Widengren, H. Ringgren, S. Mowinckel. Cf. João Duarte Lourenço, *O mundo judaico em que Jesus viveu*, Lisboa, Universidade Católica, 2005, p. 176.

²⁰ João Duarte Lourenço, *op. cit.*, p. 176.

²¹ Cf. Léopold Sabourin, *op. cit.*, p. 389.

²² Cf. E. O. James, *op. cit.*, p. 49: “(...) [o movimento monoteísta] era certamente a maior aproximação da concepção de uma divindade universal singular e suprema no politeísmo egípcio, era essencialmente uma forma de adoração do sol centrada na disco solar divinizado e, quando expressa em linguagem e conceitos espirituais, não muito diferente daquela usada pelos autores de salmos de Israel.”

No Egito prevalecia a concepção de uma divindade solar universal não muito diferente daquela que era ‘a deusa de muitos nomes’ (por ex. Isis como Grande Mãe sincrética).²³

Constatamos, assim, que o conceito de graça aplicado no Antigo Testamento, ainda fortemente determinado pelos seus usos, profanos ou sagrados, em práticas e cultos pré-cristãos e mesmo anteriores à tradição judaica, reúne por um lado sentidos que remontam a discursos politeístas ou monoteístas pagãos ainda fortemente arraigados nas comunidades judaicas, permitindo, por outro lado, antever a sua subtil conversão e definitiva apropriação no Novo Testamento.

Nos *Provérbios*, outra colecção de origem longínqua e dispersa²⁴, mas entre os *Livros Sapienciais* aquela em que encontramos maior número de referências à graça, reencontramo-la com um sentido essencialmente estético e/ou ético, sendo que estas duas esferas ora se unem, ora se divorciam, passando a graça, nesse caso, atípica mas não estranhamente, a apresentar-se até com um sentido pejorativo²⁵. Logo à partida, os ensinamentos que constituem os *Provérbios* são metaforizados como “graciosa coroa para a cabeça e colar para o pescoço” (Pr 1:9), motivo reencontrado nos provérbios 4:9: “[a sabedoria] colocará sobre a tua cabeça uma coroa de graça, ela gratificar-te-á com um magnífico diadema”²⁶ e 3:22²⁷, podendo tal significar que o seguimento destes ensinamentos proporcionará consideração entre os demais e, conseqüentemente, glória. Weber²⁸ coloca a hipótese de se tratar de uma alusão à coroa que se colocava sobre a cabeça em casamentos (pressupondo que estamos perante a alegoria de um casamento feliz entre o visado e a sabedoria), ou então, de uma referência à distinção honorífica, como as que se usava em banquetes, neste caso, o banquete da vida. O provérbio 22:11: “Quem tem a graça sobre os lábios, tem o rei como amigo”²⁹ retoma a imagem já encontrada no Salmo 45 e, apenas no provérbio 3:34, a graça é expressamente de

²³ *Id., ib.*, p. 51.

²⁴ Cf. Jean-Julien Weber, *Le Livre des Proverbes*, Paris, Tournai, Rome, Société de Saint Jean L’Évangéliste, 1949.

²⁵ Władysław Tatarkiewicz (*History of Aesthetics*, Vol. II: Medieval Aesthetics, Bristol, Thoemmes Press, 1999) defende a tese de que foi a tradução grega que deu um cunho estético ao AT (p.7), uma vez que a base hebraica mostra uma grande indiferença estética, senão mesmo aversão. Nessa ordem de ideias poder-se-á explicar como em colecções mais antigas, como os *Provérbios*, transparece essa desconfiança face à dimensão meramente estética de um objecto ou de uma pessoa.

²⁶ Por motivos de um maior rigor, para o caso dos *Provérbios*, a fonte das citações será a obra de Roland E. Murphy, *op. cit.*, em tradução minha.

²⁷ Neste provérbio, de todas as traduções consultadas, apenas a KJV apresenta a tradução literal: “So shall they be life unto thy soul and grace to thy neck.” As outras traduções traduzem o termo ‘hen’ simplesmente por ‘ornamento’ ou ‘adorno’.

²⁸ In *op. cit.*, p. 48.

²⁹ Weber vê nela uma simples perífrase para a ideia de eloquência. A Vulgata traduziu por: “Quem ama a pureza do coração, devido à graça dos seus lábios, tornar-se-á amigo do rei.”

origem divina: “[Yahweh] escarnece dos escarnecedores, mas concede a sua graça aos humildes”. Relativamente às mulheres, a graça não garante a virtude: “A mulher graciosa obtém a glória, mas foco de vergonha é uma mulher que odeia a justeza”³⁰ (11:16) e, finalmente, “A graça é mentira e a beleza vaidade: a mulher que teme a Deus é aquela que será louvada” (31:30). Torna-se evidente, portanto, que, analogamente à diversidade de origens destes provérbios, é neles muito diversa a significação do conceito de graça, correspondendo às variantes de sentidos que foi adquirindo ao longo dos tempos. De almejado favor divino a instrumento de sedução sexual, de privilégio dos humildes a epíteto de riqueza, os provérbios representam bem a variedade de sentidos desta palavra polivalente, e da qual, à semelhança do que sucedeu com grande número de práticas e objectos pagãos, a doutrina cristã se conseguiu plenamente apropriar.

É consensual que foi o apóstolo S. Paulo quem, nas suas epístolas³¹, estabeleceu o significado cristão de graça, conferindo-lhe um papel de maior relevo, tendo também fixado a noção teológica da palavra *charisma*³². Efectivamente, o Antigo Testamento privilegiara outras palavras para caracterizar a aliança de Deus com a alma individual: justiça, julgamento, verdade, fidelidade, bondade e misericórdia. Todas estas ainda marcam presença no Novo Testamento, mas o conceito de *charis* toma frequentemente o seu lugar, especialmente nas epístolas de S. Paulo e nos Actos dos Apóstolos. Já carregada de sentidos eminentemente positivos – favor, dádiva, benevolência, amor, retribuição, para além de beleza, delicadeza, esplendor, atracção e sedução –, a noção profana de *charis* prestava-se idealmente a denotar a nova relação com um Deus cristão que gratuita e livremente dá amor e que com esse amor convida à salvação do pecado.

³⁰ Quanto a este provérbio, as traduções são muito díspares. A KJV não transmite a noção pejorativa de graça: A gracious woman retaineth honour: and strong men retain riches.” A tradução portuguesa, na Bíblia Sagrada referida na nota 15 deste capítulo, por seu lado, omite completamente a referência à graça, substituindo-a por um adjectivo de ordem puramente estética: “A mulher formosa alcançará glória e os homens diligentes alcançarão fortuna.” A possível fonte destas variações pode estar relacionada com o facto de, neste caso, o vocábulo hebraico *hēn* estar traduzido, na Bíblia dos Setenta, pela variante de *charis*, *eucharistos*, adjectivo que significa ‘grato’ mas também ‘agradável’, ‘aceitável para outros’ ou ‘cativante’. Cf. Joseph Henry Thayer (ed.), *A Greek-English Lexicon of the New Testament*, Edinburgh, T. & T. Clark, 1901, p. 264.

³¹ Como se sabe, as epístolas de S. Paulo foram redigidas algumas décadas antes dos Evangelhos.

³² Traduzido, no português, por ‘dom gratuito’, constitui portanto o objecto da *charis*. No dicionário de Thayer, *op. cit.*, é definido como “um dom da graça, no NT [onde é usado apenas por Paulo (excepto em 1 Pet. IV 10)] o dom da graça divina; (...) no sentido técnico de S. Paulo, *charismata* denota poderes extraordinários, que distinguem certos cristãos e lhes conferiam a possibilidade de servir a igreja de Cristo, cuja boa recepção se deve ao poder da graça divina que opera nas suas almas através do Espírito Santo.” (p. 667).

Retomando o pensamento de Aristóteles na *Retórica* (1385 a, b)³³ acerca da decisiva diferença entre, por um lado, a *charis*, oferecida voluntária e livremente, por interesse do recipiente e não do dador, e, por outro lado, um salário, que não passa de uma retribuição e do resultado de uma obrigação, S. Paulo, na *Carta aos Romanos*, descreve a benevolência de Deus nos seguintes moldes:

Ora, ao que trabalha, não se lhe atribui o salário como dom gratuito; é coisa devida. Ao que não trabalha, mas crê n'Aquele que justifica o ímpio atribui-se-lhe a fé à conta de justiça. (...) (4:4,5)
Porque o salário do pecado é a morte, ao passo que o dom gratuito (*charisma*) de Deus é a vida eterna em Nosso Senhor Jesus Cristo. (...) (6:23)

Nesta nova relação, é portanto reiterado um traço da antiga *charis*, a gratuidade própria do amor entre amigos, à qual S. Paulo, correndo embora o risco de incorrer em contradição, acrescenta a condição de realização dessa *charis*: a fé em Deus e em Jesus Cristo.

Portanto, é pela fé que vem a herança, a fim de que a promessa seja gratuita e certa para toda a posteridade, não somente para o que é da lei, mas também para o que é da fé de Abraão, que é pai de todos nós. (4:16)

Se S. Lucas ainda só faz uso da velha acepção adoptada pelo Antigo Testamento,

Disse-lhe o anjo: “Não tenhas receio, Maria, pois achaste graça diante de Deus” (Lc 1:30)
(...) o Menino crescia e robustecia-se e a graça de Deus estava com ele. (2:40)
(...) crescia em sabedoria, em estatura e em graça, diante de Deus e dos homens. (2:52)
(...) todos davam testemunho em Seu favor e se admiravam com as palavras repletas de graça que saíam da Sua boca (4:22),³⁴

³³ “A quem se faz um favor [no original, *charis*], por que motivos e em que disposições, esclarecê-lo-emos quando tivermos definido o favor [*charis*]. Vamos admitir que favor pode ser definido como um serviço, em relação ao qual, aquele que o faz, diz que faz um favor a alguém que tem necessidade, não em troca de alguma coisa, nem em proveito pessoal, mas só no interesse do beneficiado. (...) Também se torna claro, a partir de que argumentos é possível recusar um favor e pôr em evidência os mal agradecidos afirmando que, ou foi só no interesse deles que prestaram ou prestam um serviço (e isto, na nossa definição, não era um favor), ou que aconteceu por acaso, ou por força das circunstâncias; ou que o serviço é apenas uma restituição, não uma dádiva, e que tanto se fez sabendo, como não sabendo; em ambos os casos tratou-se de uma permuta, e portanto não deveria considerar-se favor.” Aristóteles, *Retórica*, tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, 126 -127.

³⁴ E, em Lc 6:33,34 e 17:9, também com o simples sentido de ‘agradecimento’, ou mesmo, ‘recompensa’. Também nos Actos dos Apóstolos deparamo-nos com várias aplicações da noção de ‘graça’, e.g. “Cheio de graça e força, Estêvão fazia extraordinários milagres e prodígios entre o povo.” (Act. 6:8) Curiosamente, apesar de no grego estar claramente *charitos*, a KJV aplicou aqui a palavra ‘faith’.

S. João, no prólogo do seu evangelho, já o aplica no sentido teológico cristão, estabelecendo uma analogia entre a graça dos cristãos e a lei dos judeus e postulando assim um diferente ponto de partida da doutrina:

E da Sua plenitude é que todos nós recebemos, graça sobre graça. Porque, se a Lei foi dada por meio de Moisés, a graça e a verdade por meio de Jesus Cristo. (Jo 1:16,17)

Estranhamente, contudo, S. João nunca mais se referirá à graça neste sentido ao longo de todo o seu evangelho. Quanto ao facto de os outros evangelistas não fazerem qualquer menção à doutrina da graça, nem tão-pouco fornecerem indícios para a criação de uma, leva a inferir que este conceito, que se tornará um conceito-chave para o cristianismo, era apenas difundido em alguns círculos do cristianismo emergente. É essencialmente S. Paulo quem o desenvolverá, fazendo dele alvo de reflexão enquanto conceito técnico de um determinado tipo de acção missionária. Em contraste com um passado determinado pela ideia de condenação do pecado e, particularmente, do esforço de atingir a justificação por obras praticadas à luz da lei, a graça oferecida e que deriva do amor divino abre o caminho para a salvação, embora tal não aconteça sem que seja através de uma “economia de salvação dotada de uma estrutura interna diversificada”³⁵:

Separados estais de Cristo. Vós os que procurais a justificação pela Lei; decaístes da graça! Quanto a nós, é pelo Espírito que aguardamos, da fé, a justiça esperada. Pois em Jesus Cristo nem a circuncisão nem a incircuncisão têm valor, mas a fé que actua pela caridade. (Gal 5:4-6)

Aqui S. Paulo inaugura a paradigmática imagem da “queda da graça” por parte de quem não sabe acolher o dom, imagem que remete quer para a fragilidade do estado de graça, quer para a importância da conduta humana no processo. Se a graça de Deus consiste numa predestinação para a salvação após a queda inicial, pode encarar-se a “queda da graça” como uma *repetição* do pecado original, resultante da vontade humana. A ideia da queda da graça instaura, além disso, um importante pressuposto, também criado por S. Paulo, nomeadamente o de que a graça pode consistir num *estado* e não num acto momentâneo, como acontecia entre os gregos. Trata-se de um passo decisivo na definição da graça cristã e que encontrará uma continuidade na definição do “estado estético” concebido por Schiller e rebatido por Kleist, no seu retorno à

³⁵ Klaus Berger, *op. cit.*, p. 586.

efemeridade grega da graça. Tal como um dom da natureza que precisa de ser cultivado por mão humana, a graça concebida por S. Paulo não exerce o seu efeito de salvação se não for cultivada pela fé e pela caridade. De resto, segundo alguns versículos, a graça divina não parece ser automática e igualmente distribuída por todos (ainda que gratuitamente), obedecendo antes a critérios de escolha divinos:

Mas, quando aprouve a Deus – que me reservou desde o seio da minha mãe e me chamou pela Sua graça – revelar a Seu Filho em mim, para que o anunciasse entre os gentios, não consultei a carne nem o sangue. (Gal 1:15,16)

Do mesmo modo, pois, também agora, aqueles que foram reservados, segundo a escolha da graça, foram salvos. E, se isso foi pela graça, não foi pelas obras, porque então a graça já não é graça³⁶. (Rom 11: 5,6)

E, se, por um lado, a graça apenas pode produzir os seus efeitos numa pessoa de fé e de caridade, como vimos em Gálatas 5:4-6, estas condições não a garantem, ficando a deliberação final reservada à entidade divina:

Ele disse a Moisés: “Usarei da misericórdia com quem entendo usar de misericórdia e sentirei compaixão de quem entendo sentir compaixão.” (Rom 9:15)³⁷

Salvagar-se, assim, no processo cristão da *charis*, o carácter de reciprocidade não obrigatória (em conformidade com a antiga noção ética de *charis*). Colocando-se a tónica idealmente na dádiva desinteressada e sem garantias de retribuição, contorna-se a hipótese de prossecução de um mecanismo de causa/efeito que os primeiros cristãos diziam encontrar na Lei judaica.

Esta concepção ética da *charis* estende-se, entretanto, à esfera social numa regulação teológica que reproduz entre os humanos o mesmo amor desinteressado que Deus oferece aos fiéis: a caridade, acto de amor ao próximo, o *agape* grego, cuja tradução latina – *caritas* – retoma o étimo grego *chari*-³⁸. Afim à descrição de graça, a caridade é uma das virtudes cristãs por excelência, sendo geralmente definida como

³⁶ Presume-se que este versículo será fulcral para a causa protestante.

³⁷ A palavra original, traduzida para misericórdia, é *eleos*. Não se trata, portanto, directamente de *charis*, concorrendo embora para o mesmo fim: a salvação eterna.

³⁸ Deste étimo deriva também a palavra grega *eucharistia*, que se manteve inalterada nas línguas latinas e que hoje em dia apenas conhece um significado teológico. Inicialmente um sinónimo de *agape*, significando genericamente partilha (e particularmente refeição partilhada), a Eucaristia passou a representar um dos mistérios da religião cristã, tal como a Trindade e a Encarnação.

sentimento de compaixão ou acto altruísta de ir ao encontro das necessidades do próximo sem buscar qualquer tipo de recompensa e independentemente de quaisquer condições³⁹. Constituindo uma das diferentes formas de amor para os gregos, o *agape* distingue-se do *eros* e da *philia*. Enquanto o *eros* corresponde a um desejo apaixonado, por vezes mesmo irracional, por um determinado indivíduo⁴⁰ e a *philia* pressupõe bases objectivas para a apreciação do objecto de amor, não dispensando a reciprocidade⁴¹, o *agape* é geralmente descrito como um amor porventura unilateral e incondicional, logo sem necessidade de reciprocidade ou de quaisquer condições. Encontra os seus exemplos no amor paternal, filial ou fraternal. A tradição judaico-cristã adoptou o conceito para com ele designar o amor entre todos os homens, encarados como irmãos à luz da doutrina, e expandir a sua esfera de acção para o amor a Deus. Efectivamente, a descrição grega do *agape* – unidireccional, desinteressado e incondicional – adere perfeitamente a uma religião baseada na ideia de amor entre Deus e os homens, e de amor ao próximo em nome de Deus, como é promovida principalmente no Novo Testamento. É ao abrigo desta noção de *agape* incondicional que S. Mateus, por exemplo, reproduz as palavras de Cristo no sermão da montanha, “Amai a vossos inimigos, fazei bem ao que vos tem ódio, e orai pelos que vos perseguem e caluniam.” (Mt 5:44) ou S. Lucas, numa passagem paralela, embora paradoxalmente acrescentando a recompensa espiritual: “Amai pois aos vossos inimigos; fazei bem e emprestai sem daí esperardes nada; e tereis muito avultada recompensa e sereis filhos do Altíssimo, que faz bem aos mesmos que lhe são ingratos e maus.” (Lc 6:35). É inegável a semelhança com a noção ética de *charis*, denotando-se embora um reforço da ideia de extrema universalidade e de unidireccionalidade do amor caritativo cristão, em drástica ampliação do âmbito da virtude do *agape* já constante no Antigo Testamento: “Não procures vingar-te, nem te lembrarás da injúria de teus concidadãos. Amarás a teu amigo como a ti mesmo” (Lev 19:18).

³⁹ A ideia de que o acto da *charis* pressupõe uma carência do recipiente já está presente em Aristóteles (cf. acima, nota 33). Em Plotino, a *charis* procura elevar, aos seus próprios olhos, aquele que lhe é inferior, diminuindo a distância que os separa. (Cf. Plotino, *Enéadas*, VII, 7, 22.) O conceito cristão de caridade desinveste-se porém deste carácter „descendente”, uma vez que tem supostamente lugar entre iguais.

⁴⁰ É sabido que Platão (particularmente no *Banquete*) descreve o *eros* como um desejo de beleza transcendental e universal veiculada pelo amor particular. Esta descrição platónica de amor será, de resto, retomada por Santo Agostinho, por via da ideia de desejo de transcendência e de devoção absoluta. Já Tomás de Aquino prefere basear-se na noção de *philia* para descrever o amor entre Deus e os homens.

⁴¹ Esta é a descrição de *philia* dada por Aristóteles na *Ética a Nicómaco*.

Torna-se clara, em S. Paulo, a distinção entre graça e caridade: embora Deus tenha demonstrado caridade, quando enviou Seu Filho para salvar os homens, sabendo que estes o iriam matar, esta expressão de amor encontra-se sob o signo da graça, enquanto o amor praticado entre os homens como irmãos passa geralmente a ser designado por caridade. Assim, a reflexão sobre a graça, levada a cabo principalmente por S. Paulo nas suas epístolas, inclui uma fixação e delimitação do conceito de graça exclusivamente como dom divino e já não como virtude, caminho reservado aos homens. Se a graça, no discurso bíblico, ainda se revela como um enigma inteiramente sobrenatural e determinado por Deus, a caridade, principal virtude ética do cristianismo, constitui um conjunto palpável de preceitos (detalhadamente descritos em 1 Cor 13), subjazendo assim à vontade humana⁴². A separação destes conceitos não exclui contudo, no entendimento humano, a sua interdependência, antes pelo contrário. É, aliás, justamente contra a plena assumpção dessa interdependência, com as consequências que daí decorreram ao longo da Idade Média, que se irão insurgir Lutero e Calvino. Acerca dessa discórdia que, de resto, afectou o entendimento da graça não só pela via protestante como também pela católica, debruçar-nos-emos mais adiante neste capítulo.

Na doutrina cristã, a dispensação da graça não é apenas uma prova do amor divino. Através dela, Deus comunica-se a si próprio, dando ao homem a possibilidade de partilhar com ele a sua natureza divina. O carácter da graça é portanto definitivamente sobrenatural, como fica expressamente estabelecido no concílio de Viena⁴³, e é precisamente devido à sua natureza sobrenatural que, de acordo com o ensinamento oficial da Igreja, a graça foi declarada como sendo gratuita, impossível de ser merecida pelos poderes do homem, que definitivamente não pode nem positivamente preparar-se para ela, nem obtê-la através da oração. Assim foi definida por Santo Agostinho na sua epístola *De Natura et Gratia*:

⁴² Pressupondo que a caridade também é sobrenatural, uma vez que inoculada por Deus, não está, de acordo com a doutrina cristã, excluída a hipótese de ser inteiramente “natural”, ou seja, adquirida por hábitos, mesmo por quem não tem fé ou não é cristão. A caridade pode, por conseguinte, existir à margem da religião, por oposição à graça na sua acepção cristã.

⁴³ Cf. Karl Rahner, “Grace” in Rahner, Karl (ed.), *Encyclopedia of Theology*, London, Burns and Oats, s.d., p. 589.

Esta graça de Cristo, sem a qual nem crianças nem adultos podem ser salvos, não é dispensada em troca de quaisquer méritos mas é oferecida grátis, sendo por isso mesmo designada de graça.⁴⁴

Quanto à aceitação da graça por parte do homem, esta já depende de uma vontade livre do homem que, por sua vez, num processo de próspera circularidade, resulta de uma graça sobrenatural que age no seu íntimo:

És tu que fazes com que ele [o homem] se delicie em louvar-te, porque tu nos fizeste para ti, e o nosso coração está inquieto enquanto não repousar em ti.⁴⁵

Todavia, também é possível recusar em plena consciência a graça dispensada. Ora, é precisamente devido ao facto de a aceitação da graça também depender de uma vontade pessoal que essa auto-comunicação de Deus pode ser considerada um acto individual e livre, de ambas as partes (se bem que, paradoxalmente, a liberdade de recusar a graça represente, em termos cristãos, um abdicar da liberdade concedida pela graça).

De acordo com a terminologia católica, a verdadeira “natureza” humana consiste precisamente na predisposição para a graça divina. Nessa acepção, a natureza (espiritual) humana, não sendo uma realidade experienciável e inteligível em si-mesma, é antes uma realidade postulada pela divindade auto-comunicante como possível parceira numa relação necessariamente baseada no amor e na liberdade. É, de resto, por carecerem dessas aptidões, que os animais não podem ser recipientes da graça cristã.⁴⁶ De acordo com Santo Agostinho, o facto irrecusável de os animais serem dotados de “certas vantagens corporais” pode ser encarado como compensação pelo facto de nos serem “incomparavelmente inferiores” e deve convidar-nos a nós, humanos, a “cultivarmos com muito maior cuidado o que a eles nos torna superiores” e a “desprezarmos a perfeição corporal”, tanto mais que “estamos destinados à imortalidade dos corpos, não a que a eternidade dos suplícios há-de atormentar mas a que a pureza da

⁴⁴ Santo Agostinho, *On Nature and Grace, Against Pelagius*, Contained in One Book, Addressed to Timasius and Jacobus. Written in the Year of Our Lord 415. http://www.preciousheart.net/ethics/Augustine_Grace1.htm#On_Nature 7. 4. 2006. Cap. IV. (tradução minha).

⁴⁵ *Id.*, *Confissões*, trad. e notas de Arnaldo Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina Pimentel, Lisboa, INCM, s.d., Livro I, I, 1, p. 5.

⁴⁶ Precisamente o mesmo argumento – a ausência de liberdade e de capacidade para amar – será usado por Schiller para negar a possibilidade de graça nos animais; Kleist, por seu lado, converte esta suposta carência numa vantagem que garante a graça nos animais.

alma há-de preparar.”⁴⁷ Esta opção depende portanto de uma cooperação: apesar de forçosamente pecador, o homem é livre de aceitar ou rejeitar a graça, sabendo embora que o caminho da salvação lhe está vedado sem a aceitação e interiorização desta. Mas, se é possível depreender a partir da definição cristã de natureza humana que é no aceitar da graça que o ser humano se realiza como aquilo que já é⁴⁸ – humano – coloca-se de facto a questão acerca da natureza da liberdade no acto de aceitação da graça. É precisamente nesta relação entre graça/liberdade que se vieram a centrar várias controvérsias ao longo da história da teologia.

Efectivamente, a doutrina católica determina que a liberdade humana é indispensável no processo da graça, ainda que não a garanta. Sempre sujeita a uma possível recusa divina, eventualidade sem a qual a graça perderia o seu carácter de imerecida, a graça não se torna eficiente pelo simples facto de ser aceite pela vontade humana. Adicionalmente, a transformação (divinização) do homem é inevitavelmente um processo incognoscível e inexperienciável para o próprio, embora, inversamente, o homem possa, em plena consciência, optar por excluir-se da graça e sucumbir de morte sobrenatural.⁴⁹ É a esta liberdade da vontade, mediante a qual o homem pode optar por recusar a graça, que Santo Agostinho dá o nome de livre arbítrio:

Esse livre arbítrio, mediante o qual o homem se corrompeu, foi suficiente para passar ao pecado, mas para retornar à rectidão precisa de um médico, já que está sem saúde, precisa de um vivificador, já que se encontra morto.⁵⁰

Assim como Schiller mais tarde nos apresentará o “estado estético” conquistado através da graça como terapia de uma humanidade doente, Santo Agostinho refere-se à graça como remédio para a corrupção humana ocorrida com o pecado original. Assim responde, na já citada epístola *De Natura et Gratia*, às teses do seu antagonista e contemporâneo Pelágio, monge e padre celta que recusara terminantemente a teoria agostiniana do pecado original. Acreditando na habilidade do homem para se auto-regenerar como ser espiritual, Pelágio questionava a total heteronomia no processo da salvação humana. Esta convicção, aliada à crença numa bondade natural e inata no

⁴⁷ *Id.*, *A Cidade de Deus*, trad. e pref. de J. Dias Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 743.

⁴⁸ Trata-se, de resto, de um topos da filosofia platónica – “Torna-te no que és” – que apologiza a educação como meio de apuramento do potencial humano.

⁴⁹ Cf. August Brunner, “Gnade (katholisch)” in Simmel, P. Oskar e Stählin, Rudolf (ed.), *Christliche Religion*, Frankfurt am Main, Fischer Bücherei, 1957, p. 104 – 108.

⁵⁰ Santo Agostinho, *On Nature and Grace, Against Pelagius*, *op. cit.*, 7. 4. 2006.

homem, levava-o, por conseguinte, a relativizar a importância da graça face ao livre arbítrio, como o definiu na sua obra *De libero arbitrio*, composta em 416⁵¹. Para Pelágio e os seus seguidores⁵², a responsabilidade implica necessariamente aptidão. Se o homem tem a responsabilidade moral de obedecer à lei de Deus, terá naturalmente também a aptidão moral para o fazer. Se a religião e a moralidade se situam, nesta perspectiva, na esfera do espírito livre, a salvação deve portanto depender do esforço humano, podendo a graça apenas facilitar a obtenção desse bem supremo. Para Santo Agostinho, porém, é impossível a libertação do pecado original sem o trabalho inicial da graça divina. A cooperação humana que porventura se segue a este impulso divino resulta, sem dúvida, de um livre arbítrio (*liberium arbitrium*) mas nunca de uma liberdade moral (*libertas*), apenas reservada à esfera de acção divina e definitivamente perdida com o pecado original. Na sua óptica, a liberdade que o cristão pode ambicionar não é uma liberdade de opções conscientes de escolha, mas sim o *resultado* da escolha já induzida pela graça: a libertação do pior de todos os pecados, nomeadamente, o de seguir a vontade própria e não a vontade de Deus.

Como se depreende do título da citada epístola de Santo Agostinho, o diferendo que opõe estes dois antagonistas é uma questão de proporção na intervenção da dimensão natural (para Santo Agostinho invariavelmente pecadora) e da dimensão sobrenatural (proporcionada pela graça) na vida espiritual do homem e, aliada a esta, a possibilidade de intervenção própria e consciente no processo de salvação. Credo que esta apenas se manifesta no sentido negativo, mediante uma consciência que age em função de uma vontade própria à revelia da de Deus, Santo Agostinho sugere que basta deixar que o ciclo da graça se cumpra através da fé, também oferecida por Deus.⁵³ Pelágio, por seu lado, recusando liminarmente a fatalidade agostiniana do pecado original e postulando uma natureza boa do ser humano, apenas pontualmente alterada e não definitivamente corrompida pelo pecado, opta por uma fé prática e interventiva que, resgatando maior campo de acção para o indivíduo, aposta na sua auto-regeneração, ainda que com o auxílio divino. Ora, para Santo Agostinho, mais tarde também apelidado de “doutor da graça”, a correcta acção e sabedoria humana só pode partir “de

⁵¹ Obra escrita em resposta aos diálogos de Santo Agostinho, *De libero arbitrio*, escritos presumivelmente entre os anos de 391 e 396.

⁵² Os chamados pelagianistas. Quanto aos semi-pelagianistas, diferem daqueles, na medida em que para eles se mantém a doutrina do pecado original, havendo contudo espaço para uma “ilha de rectidão” na qual o homem caído mantém uma aptidão moral não afectada pela queda. Mediante essa aptidão, poderá cooperar com a graça divina que continua, por si só, a não ser suficiente para a salvação do homem.

⁵³ “Invoca-te, Senhor, a minha fé, a fé que tu me deste e me inspiraste pela humanidade do teu Filho.” Cf. Santo Agostinho, *Confissões*, Livro I, I, 1, p. 7.

cima e não do coração humano”⁵⁴ ou, quanto muito, de um interior movido por Deus, como o descreve nas suas *Confissões*:

Mas tu eras mais interior do que o interior de mim mesmo.⁵⁵

(...)

Por isso, meu Deus, eu não existiria, não existiria absolutamente, se não existisses em mim.⁵⁶

Condição de salvação, a graça é portanto igualmente força motriz, no interior do interior do ser humano, iniciadora do gesto gracioso que acolhe a graça divina. Será este o germen da ideia que moveu Kleist a conceber no movimento das marionetas, dirigidas pelo manipulador no “interior, dentro da figura”⁵⁷, a imagem mais perfeita da actualização da graça? Se, de acordo com Santo Agostinho, a superioridade do ser humano, relativamente aos animais, se revela na sua capacidade de aspirar a uma vida espiritual, desprezando a perfeição corporal, por outro lado, é no abandonar da sua vontade de salvação, na entrega ao interior dirigido e habitado pela força divina que ela se cumpre inteiramente. Equivalentes, para Santo Agostinho, à propensão para o pecado, a natureza (animal) e o livre arbítrio (humano) nada contêm em si que possa libertar da corrupção do pecado original. Só a aceitação do gesto divino da graça pode reconduzir o ser humano ao seu estado puro e sem mácula. De resto, “se a regeneração viesse da natureza, então Cristo teria morrido em vão,”⁵⁸ já que a morte deste representa o culminar da graça divina.

Pelágio foi acusado de heresia no concílio de Cartago (418) e, como se sabe, a doutrina agostiniana prevaleceu, embora os teólogos considerem que o cristianismo britânico ainda revele forte influência pelagianista⁵⁹. Quanto ao primado agostiniano da graça, exerceu, mais de um milénio depois, grande influência sobre a acção teológica do monge agostiniano Martinho Lutero.

⁵⁴ Santo Agostinho, *On Nature and Grace*, cap. XVI.

⁵⁵ *Id.*, *Confissões*, *op. cit.*, Livro III, VI, 11, p. 101.

⁵⁶ *Id.*, *ib.*, Livro I, II, 2, p. 7.

⁵⁷ Heinrich von Kleist, *op. cit.*, p. 339. O paralelismo não se limita a esta constatação; como veremos, Kleist também estabelece o momento do pecado original como início da corrupção e da inevitável afectação humana, antíteses de uma graça não realizável por mão humana.

⁵⁸ *Id.*, *On Nature and Grace*, cap. XL.

⁵⁹ O teólogo protestante Karl Barth refere-se aos britânicos como “incuravelmente pelagianistas”, facto que desencadeou um movimento cristão celta que adoptou para si esse mesmo epíteto. Cf. http://members.tripod.com/cornwall_phoenicians/pelagian.htm 12.04.2006.

Por seu lado, Santo Agostinho revela, principalmente na sua obra *De Civitate Dei*⁶⁰, uma influência de Platão que poderá ter importância no escrutínio da relação entre a definição da graça cristã e a *charis* grega, passando pelo desenvolvimento do *topos* neoplatónico da “bela alma”, cujos aspectos serão retomados na posição schilleriana em torno da sua apologia da graciosidade. O argumento estético de que Platão se serve para afirmar a superioridade do espírito é plenamente corroborado e desenvolvido por Santo Agostinho para evidenciar a essencialidade da graça:

Não há efectivamente beleza corpórea quer na estrutura do corpo, nos seus traços por exemplo, quer num movimento, como é o canto, que não tenha o espírito por juiz. Mas este espírito não poderia ser juiz, se nele não houvesse essa beleza mais perfeita (...). [Os platonistas] viram, pois, que existe um ser no qual reside a primeira forma, imutável e, consequentemente, incomparável; julgaram muito justamente que é aí que se encontra o princípio das coisas. (...)⁶¹

As três partes da filosofia enunciadas por Platão – física, racional e ética ou moral, – são entendidas por Santo Agostinho como uma prefiguração do sistema religioso cristão, em que a dimensão física (a natureza) é concebida como dádiva de Deus que nos fez à sua imagem, a dimensão racional (a doutrina) é entendida como conhecimento de Deus e de nós próprios e, finalmente, “a graça, pela qual nos tornamos felizes, unindo-nos a Ele”⁶², como o desenvolvimento máximo da dimensão ética do ser humano. Mas é principalmente a referência de Platão a um bem supremo, de natureza incorpórea, como fim de toda a busca de felicidade humana e objecto do amor do filósofo, que leva Santo Agostinho a designar Platão como o pensador grego “que mais se aproxima da verdade da fé cristã”⁶³. De resto, o facto de encontrar afinidades entre a obra platónica, nomeadamente o *Timeu*, e o início do *Génese*⁶⁴ leva-o a colocar a hipótese de Platão ter tido conhecimento das Escrituras aquando da sua estada no

⁶⁰ Versão portuguesa consultada: *A Cidade de Deus*, vol. I, trad. e pref. de J. Dias Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

⁶¹ *Id., ib.*, p. 729.

⁶² *Id., ib.*, p. 729.

⁶³ *Id., ib.*, p. 725.

⁶⁴ Gn 1:2: “No começo fez Deus o Céu e a Terra. A Terra era invisível e desorganizada. As trevas estendiam-se sobre o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas.” e *Timeu*: “quando passou a controlar todas as coisas visíveis e vendo que não estavam em repouso e que se moviam sem regra e sem ordem, Ele fê-las passar da desordem à ordem. Assim, começando a compor o corpo do universo, Deus fê-lo a partir do fogo e da terra; mas não sendo possível que duas coisas fossem conjugadas sem uma terceira, colocou entre elas a água e o ar.” (30 a – 32 b). Tradução minha a partir do inglês: Plato, *Timaeus*, <http://classics.mit.edu/Plato/timaeus.html>. Este Deus, criador do universo, identificava-se, para os antigos, com Eros.

Egipto⁶⁵. A mensagem divina “Eu sou quem sou”, recebida por Moisés, no *Êxodo* 3:14, é por Santo Agostinho identificada com a posição de Platão, acerca do qual afirma que “sustentou isto com tenacidade e recomendou-o com solicitude”⁶⁶, quando defendia que só haveria verdadeira existência naquilo que é imutável. Também Schiller encarou e interpretou a origem dessa mesma proposição identificadora da divindade cristã, contrapondo-lhe, por um lado, a diversidade politeísta da Antiguidade clássica e, por outro, a visão espinosista panteísta (*hen kai pan* - “um e tudo”) que, na sua perspectiva, permite uma transposição da graça para uma esfera mais manipulável pelo ser humano, aproximando-a da *sua* descrição de graça, como mediadora entre o corpo e o espírito.

Se já havia sido constatado que Platão não se refere especificamente à *charis* enquanto dádiva sobrenatural, ou ao culto religioso das Cárites, poder-se-ia contudo supor que, de acordo com Santo Agostinho, a afinidade e o eventual contacto entre Platão e a doutrina cristã poderiam ter proporcionado uma das pontes suplementares de passagem da *charis* grega para a graça cristã. Efectivamente, este vínculo não se verifica de modo directo. Platão poderá ter defendido a busca de um bem supremo com traços semelhantes à ideia do Deus cristão, mas é evidente que, no lugar de uma graça exterior que porventura libertará de um pecado original e cuja actuação é insondável e incognoscível, Platão propõe uma educação consciente, um programa que aproxime do saber e do estado ideal de humanidade, defendendo que uma suposta graciosidade, ou, no seu entendimento, o belo que se identifica com o bom é, quanto muito, um produto previsível de um trabalho da razão.

No entanto, pela via do neoplatónico Plotino, já nos é possível vislumbrar pontos de contacto entre a *charis* e a graça cristã, particularmente através do desenvolvimento de um *topos* que quer no discurso cristão, quer em determinado tipo de discurso estético, se tornou muito corrente no século XVIII: o *topos* da ‘bela alma’, categoria na qual, tal como na de graciosidade, confluem juízos éticos e estéticos. Se, de facto, no entendimento de Schiller, a graciosidade pode mesmo ser definida como “beleza da alma”, revelando valores estéticos e éticos passíveis de serem educados, já a beleza platónica em si, simbolizando a perfeição ideal, se inseria numa descrição estética e/ou ética. Para Plotino, contudo, a natureza da verdadeira beleza é puramente espiritual, não podendo usufruir de qualquer autonomia estética e não podendo ser percebida pelos

⁶⁵ Santo Agostinho coloca como única hipótese viável a circunstância de Platão ter tido acesso às Escrituras mediante intérpretes, uma vez que estas só foram traduzidas para grego depois da sua morte. Cf. *id., ib.*, p. 731.

⁶⁶ *Id., ib.*, p. 733.

sentidos. Contestando a teoria estóica do belo que assimila o belo intelectual ao belo sensível, Plotino dá sequência às posições de Platão, quer, por um lado, no *Fedro* e no *Banquete*, quer, por outro, no *Fédon* e no *Teeteto*, segundo as quais o belo está necessariamente subordinado ao bem.

Aquilo que está para além da beleza, chamamos de natureza do bem; e o belo está posicionado diante dele. Assim, numa fórmula de conjunto, dir-se-á que o primeiro princípio é o belo; mas, se quisermos distinguir os dados inteligíveis, é necessário distinguir entre o belo, que é lugar das ideias, e o bem, que é a sua fonte e o seu princípio. (...) Em todo o caso, o belo situa-se no inteligível.⁶⁷

Testemunhando sobretudo uma aptidão espiritual da alma, a contemplação da verdadeira beleza abona portanto mais a favor do sujeito do que do objecto contemplado, e é ela que revela a dita “bela alma”. Era já nesse sentido que Sócrates orava, no final do *Fedro*,

Ó bem amado Pã e quantas divindades habituais este lugar concedei-me a beleza interior: Que tudo o que é exterior viva em mim em harmonia com o interior.⁶⁸

Mas a valorização do privilégio da contemplação da beleza em detrimento do objecto belo será principalmente desenvolvida por Plotino, dando lugar a uma verdadeira apologia da bela alma⁶⁹, ponto de encontro com a força do divino Uno plotiniano. Esta adquire-se, segundo Plotino, mediante uma prática, uma auto-formação que consiste primeiramente numa renúncia a todo o prazer sensível, considerado “fantasma da sensação”, e depois a uma negação do corpo físico, pois

a percepção dos sentidos pertence à alma adormecida, toda a parte da alma que está submersa no corpo está adormecida; o verdadeiro acordar consiste num levantar-se, não com o corpo, mas

⁶⁷ Plotino, *Enéadas*, I, 6, 9, 38. Ed. consultada: Plotin, *Ennéades*, Texte établi et traduit par Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1976, t. I, p. 106, (tradução para o português minha).

⁶⁸ Platão, *Fedro*, introdução, tradução do grego e notas de José Ribeiro Ferreira, Lisboa, Edições 70, 1997.

⁶⁹ H. F. Müller, (“Zur Geschichte des Begriffs ‘schöne Seele’”, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Bd.7, Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1915, p. 236 – 249), afirma que Plotino nunca usa a expressão ‘bela alma’ (*ē kalē psychē*), mas sim ‘a alma é bela’ (*ē psychē kalē*). No entanto, esta expressão significa mesmo a alma bela, pois no grego, como nas línguas românicas, o adjectivo pode seguir-se ao substantivo.

sem o corpo. Levantar-se com o corpo é passar de um sono ao outro, é mudar de cama. O verdadeiro acordar consiste num abandonar do corpo.⁷⁰

O “desligar-se do corpo” tem como objectivo a união com o Uno, com a beleza suprema:

Frequentemente acordo escapando do meu corpo, estranho a todo o resto, na intimidade de mim mesmo, vejo uma beleza tão maravilhosa quanto possível. Convenço-me, sobretudo nesse momento, de que a minha actividade está ao mais alto nível da vida; fico unido ao ser divino e, chegado a essa actividade, fixo-me nele e fico acima doutros seres inteligíveis.⁷¹

Citando Platão, que já se referia ao corpo como uma prisão (no *Górgias* 493 e *Crátilo*, 400 b c, por exemplo) e à alma como um dom de um deus benfazejo cuja intenção é meter inteligência no universo, Plotino chega à mesma conclusão, aplicando agora explicitamente o termo *charis*:

Assim como a alma do universo nos foi enviada como uma graça de Deus, assim sucedeu com a alma de cada um de nós, para que o universo fosse perfeito.⁷²

Se Cícero, em *De Officiis*, por exemplo, ainda defendia um apuramento do espírito fazendo uso de uma analogia entre o espírito e o corpo, ambos carecendo de cuidados de higiene, Plotino pressupõe que o auto-aperfeiçoamento só se torna possível através do desprezo de toda a realidade física e corporal do homem. A aspiração ao ideal consiste assim numa aspiração à pureza, recusando qualquer alteridade no seio do espiritual. Movida pelo amor, a alma aspira à união e identificação com o ser que lhe deu origem:

Sendo embora diferente de Deus, mas vindo dele, a alma ama-o necessariamente. (...) Assim, por natureza, a alma ama Deus querendo unir-se a ele como uma virgem que ama um pai honesto num amor honesto; ela chega ao nascimento como uma virgem seduzida por uma promessa de casamento; tendo passado ao amor de um ser mortal, foi violentamente separada do seu pai; mas por essa violência só sente ódio; purificada das manchas deste mundo e preparada para retornar ao seu pai, ela está cheia de alegria. (...) O verdadeiro objecto do nosso amor está

⁷⁰ Plotino, *op. cit.*, III, 6, 6, 70. (t. III, p. 104). A comparação entre a vida dos sentidos e o sono já fora feita por Platão em *Timeu* (52 c).

⁷¹ *Id. ib.*, IV, 8, 1, 6, (t. IV, p. 216).

⁷² *Id. ib.*, IV, 8, 1, 45, (p. 217).

aí, e podemos unir-nos a ele, tomar a nossa parte e possuí-lo realmente, ao cessar de nos dissiparmos na carne.⁷³

Metaforizando a alma como “virgem” – mais adiante se falará dessa metáfora – Plotino refere-se principalmente a um *desejo* de retorno à origem anterior à “mancha”, de re-união com o pai, desejo este que, na óptica agostiniana, será convertido em graça, sendo embora aí enfatizada a acção divina do alto, em detrimento da acção das almas na busca da união.⁷⁴ Mas também Plotino aplica, em determinados passos, o termo *charis* numa subtil prefiguração da sua acepção cristã, essa já definitivamente expressão do amor de Deus:

Cada ser inteligível é por si mesmo aquilo que é; mas só se torna objecto de desejo se o bem o estimular concedendo-lhe graça, como dá amor àquele que o deseja. A alma recebe no seu seio uma influência das alturas; agita-se, é transportada pelo aguilhão do desejo, e nela nasce o amor.⁷⁵

A graça (*charitas*) como acção de dádiva que vem “lá de cima”, que dá amor e que desperta o amor na alma⁷⁶, assume aqui contornos claramente cristãos. O desejo de união com Deus ou, neste caso, de retorno à origem, corresponde a uma “agitação” cujo motor é uma fonte suprema e superior, (lembrando mais uma vez o motor das marionetas kleistianas). Ora, no mesmo parágrafo, Plotino volta a referir-se à *charis* (vocábulo que, de resto, usa com extrema parcimónia), não só para caracterizar a natureza dessa graça, mas também para desenvolver uma teoria do belo por oposição ao gracioso, ligando-se este último precisamente à relação com o Uno:

À partida, a alma não é de modo algum impulsionada para a inteligência, por mais bela que seja; antes de ter recebido a luz do bem, a inteligência só dispõe de uma beleza inerte; por si mesma, a alma desmorona-se; mantém-se indolente, e apesar da presença da inteligência, tem preguiça de

⁷³ *Id., ib.*, VI, 9, 9, 33- 45, (p. 185).

⁷⁴ Cf. Carlos Henrique do Carmo Silva, “Solidão ou Comunhão de Ser – Do Neoplatonismo de Santo Agostinho de Hipona”, in *Santo Agostinho, O Homem, Deus e a Cidade*, Actas do Congresso de 11 a 13 de Novembro de 2004, Fátima, Diocese de Leiria, 2005, p. 239 – 267, onde é salientada a “inversão da dialéctica de Plotino segundo o *kérigma* evangélico: é descendo que se sobe, ‘os últimos são os primeiros’, ‘os que se exaltam serão abatidos, os que se humilham serão exaltados’...”, considerando-se essa “conversão (...) o cerne crucial de natureza e graça” (p. 251).

⁷⁵ Plotino, *op. cit.*, VII, 7, 22 (p. 94).

⁷⁶ Guy Lardreau, (“Amour philosophique et amour spirituel” in Remi Brague (ed.) *Saint Bernard et la Philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 43), pelo contrário, e indo ao encontro da interpretação habitual de Plotino, considera que neste não se concebe um amor que vem de cima: “É devido ao facto de o amor não descer que não tem regresso (...) a alma, em última instância, não pode amar Deus, mas somente a sua própria divinização.”

pensar. Mas a partir do momento em que o calor lá de cima a conquistou, ela ganha forças, desperta, passa a ter realmente asas e, embora apaixonada por aquilo que vê à sua frente, eleva-se ligeira ao encontro de um objecto mais alto, graças à recordação que tem dele, (...) eleva-se, sublevada espontaneamente por aquele que a dotou de amor. Ela eleva-se mais alto do que a inteligência (...) Se permanecer ao nível da inteligência, contempla objectos belos e veneráveis, mas ainda não tem o que procura; é como se estivéssemos em presença de um rosto indubitavelmente belo, mas incapaz de emocionar porque a sua beleza não está impregnada de graça. (...) É preciso dizer-se que a beleza consiste menos na simetria do que no esplendor, que é digno de amor. Por que razão, com efeito, num rosto a beleza é esplendorosa, enquanto o mesmo rosto morto dela apenas conserva um vestígio, antes mesmo que as suas proporções desapareçam por força da corrupção da carne? As mais belas estátuas são as mais vivas, mesmo que outras tenham proporções mais justas; e um homem feio vivo é mais belo do que a estátua de um homem belo, porque é mais desejável; mas é mais desejável porque tem uma alma; tem uma alma porque possui a forma do bem; possui a forma do bem, porque a luz do bem fez brilhar as suas cores; assim, ele eleva-se, ele aligeira-se e, como tal, aligeira o corpo que possui, dando-lhe toda a bondade e energia que lhe é possível.⁷⁷

Esta é, sem dúvida, uma das passagens de Plotino que mais influência exerceu, quer sobre a definição de graça cristã, quer sobre a caracterização da graciosidade junto dos humanistas, e na qual encontramos um entrosamento perfeito entre as suas significações religiosa e estética. A graça já é concebida como dádiva, energia, luz vinda de um “objecto mais alto” que “dotou de amor” a alma. É através desta forma de amor que a alma adquire uma beleza mais profunda⁷⁸, descrita como graciosa: alheia a regras geométricas, esta graciosidade “emociona” e emana “vida”, ao ponto de estar mais presente num rosto feio e vivo do que num rosto belo e morto (como o da estátua⁷⁹). Pouco interessado em questões puramente estéticas, Plotino reconduz habilmente a sua pequena dissertação estética de volta ao seu principal argumento, o da espiritualidade da beleza: mediante uma sequência de quatro frases causais, remete da graciosidade estética para o desejo, do desejo para a alma, da alma para a forma do bem

⁷⁷ Plotino, *op. cit.*, VII, 7, 22 (p. 94-95).

⁷⁸ Repare-se que Plotino se refere, neste excerto, à beleza em dois sentidos: a) no sentido lato que, não se opondo à graciosidade, designa uma beleza que a engloba: “As mais belas estátuas são as mais vivas” e “um homem feio vivo é mais belo...” ou ainda “é preciso dizer que a beleza consiste menos na simetria do que no esplendor, que é encantador” e b) no sentido restrito, em que se opõe à graciosidade: “contempla objectos belos e veneráveis, mas ainda não tem o que procura; é como se estivéssemos em presença de um rosto, belo sem dúvida, mas incapaz de emocionar porque a sua beleza não está impregnada de graça”.

⁷⁹ Este argumento é, de facto, avassalador para a arte, mas será retomado várias vezes em torno do debate acerca de beleza e graciosidade no século XVIII, sendo principalmente defendido por William Hogarth. Também Kleist problematizará a dicotomia entre o corpo da estátua e o corpo, condenando uma prática cultural que suscita o desejo de, na vida imitar a arte, de no corpo humano recriar o corpo da estátua, práticas que resultam inevitavelmente na perda da graça.

e desta para “a luz do bem [que] fez brilhar as suas cores”, ou seja, a graça. Claramente distinta da “beleza inerte” que, desamparada da “luz do bem” e abandonada a si-mesma, tende a arrastar-se para a queda, a deparar-se com a frieza dos limites do chão, a graça, num movimento “anti-grave”⁸⁰, que eleva para o calor e confere asas, reinicia o ciclo de energia, insufla de fora a vida dos corpos, reconduzindo-os ao repouso da sua origem. A própria descrição de Plotino revela a coreografia do movimento que descreve, pautada por uma suave movimentação ascensional e circular das almas, à maneira de Tintoretto.

A graça, numa acepção peri-cristã, existe portanto em Plotino, embora não adquira a dimensão que lhe conferirá a patrística. É inegável que se trata aqui, antes de mais, de um processo de auto-transformação, postulando como objectivo final a contemplação filosófica do Uno, concebido como bem e belo supremos. Em vez de uma aspiração religiosa de entrega à graça divina, estamos perante uma actividade filosófica que engloba as dimensões ética e estética e que depende essencialmente da determinação humana, nomeadamente em se desfazer dos seus desejos terrenos, preservando a alma de factores alheios à sua natureza etérea⁸¹, para então poder perceber a verdadeira beleza:

Jamais um olhar veria o sol sem se tornar ele mesmo um sol, nem uma alma veria o belo sem se tornar bela. Todo o ser que queira contemplar Deus e o Belo, deve primeiro tornar-se divino e belo.⁸²

Mas tal só é conseguido, encerrando os olhos físicos e desenvolvendo um sentido particular, o olhar para o interior:

⁸⁰ O termo é usado por Kleist para designar o movimento das marionetas. Cf. Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. II, ed. Helmut Sembdner, München, Carl Hanser Verlag, 1993, p. 342.

⁸¹ Para Plotino, o feio define-se pela alteridade no conjunto: “o feio aparece (...) por adição de um elemento estranho, e se se quiser recuperar o belo, é preciso lavar-se e limpar-se para recuperar aquilo que já se foi. (...) a fealdade da alma vem portanto da mistura, da fusão, desta inclinação para o corpo e a matéria. A fealdade da alma resulta de não estar limpa nem pura, tal como o ouro é feio quando está coberto de terra.” I, 6: 5, 42, (p. 101). Como veremos, é neste ponto que se torna bem evidente a clivagem entre as posições filosóficas de Plotino e de Schiller. Para este último, a graça resulta, pelo contrário, da junção e interpenetração de naturezas diferentes.

⁸² *Id., ib.*, I, 6: 9, 30, (p. 106). Acrescente-se, a propósito, que a distinção estabelecida por Plotino entre a beleza sensível e a beleza inteligível é feita mediante uma analogia que coloca lado a lado duas pedras: uma que é bruta e não trabalhada, e a outra que, mediante a intervenção do artista, se apresenta sob a forma de uma Graça ou de uma Musa, concluindo que obviamente a beleza só se encontra na segunda, cuja matéria foi transformada e sublimada por uma ideia e pela forma conferida pela arte (V, 8, 1, 10). É precisamente a beleza da escultura da Graça ou da Musa que, embora sensível, permite compreender a diferença de grau entre estado material e inteligível.

Que tipo de olhar é este então? (...) Como ver esta beleza imensa (...)? Aquele que pode, deve procurá-la no seu íntimo, abandonar a visão dos olhos e deixar de se voltar para os corpos resplandecentes que admirava antes. (...) É preciso parar de olhar e, fechando os olhos, substituir esta forma de ver por outra, [usando o] olho interior. (...) Regressa a ti mesmo e olha: se ainda não vês a beleza dentro de ti, procede ao trabalho do escultor quando quer tornar bela uma estátua: (...) retira-lhe o que é supérfluo (...) ⁸³

Ora, na verdade, encontram-se nestas palavras grandes semelhanças com a recomendação de Santo Agostinho: “Não vás para fora, volta-te para o teu interior, é no homem interior que mora a verdade”⁸⁴, que assim revela um dos aspectos da sua formação plotiniana⁸⁵, evidenciando também as afinidades entre o neo-platonismo e o jovem cristianismo. Efectivamente, embora se combatessem mutuamente, estas duas doutrinas, tendo o mesmo ponto de partida e o mesmo objecto, nomeadamente a busca do bem supremo⁸⁶, interagiram necessariamente, o que permite verificar uma transição, e não um abismo, entre a filosofia helenística e o cristianismo.⁸⁷ Também para Santo Agostinho é o espírito que rege as acções e que, em última instância, *consiste* no homem na sua totalidade: “Sou eu que me lembro, eu, espírito.”⁸⁸ Em vez, porém, de aspirar a um auto-aperfeiçoamento em si com origem no espírito, o processo cristão consiste essencialmente num caminho para Deus e só pode ter a sua origem na graça divina, ou seja, num factor imponderável vindo de fora e impossível de ser directamente influenciado. Ainda que considerando Plotino o melhor leitor de Platão, Santo Agostinho recusa a sua ideia de que a alma possa ser bela ou virtuosa em si e para si mesma, desejo de auto-suficiência que constituiria, nas suas palavras, uma *impia superbia*, um dos pecados mais graves. A ascensão “*non meritum hominis, sed*

⁸³ *Id., ib.*, I, 6, 8 e 9 (*passim*).

⁸⁴ Santo Agostinho, *De Ver. Rel.* XXXIX 72, 202.

⁸⁵ Cf. John F. Callahan, *Augustine and the Greek Philosophers*, Villanova, Villanova University Press, 1967, p. 53.

⁸⁶ Cf. L. Grandgeorge, *Saint Augustin et le Néo-Platonisme*, Paris, Leroux, 1896, p. 11, que parte de uma explicação histórica para esta afinidade, “Vivendo lado a lado, desenvolvendo-se sob a influência das mesmas condições sociais, fundadas sobre os mesmos princípios e chegando a conclusões semelhantes, elas deviam necessariamente agir uma sobre a outra. (...) A teologia cristã e o neo-platonismo tinham nascido da mesma necessidade de apoio e ambas resumiam as mesmas aspirações a uma vida melhor”, para ao longo do seu estudo, concluir que as doutrinas neo-platónica e cristã se assemelham na concepção de um ser supremo simples, pura essência (p. 80), imutável (p. 62), que está em toda a parte e em lado nenhum (p. 69), superior ao ser e ao pensamento. Grandgeorge defende, porém, que as representações triádicas desse ser (a trindade cristã e a trindade hipostásica neo-platónica) não podem ser concebidas analogamente, uma vez que os seus elementos se distinguem completamente na sua descrição e função, correspondendo, portanto, a afinidade das trindades apenas a um tendência geral e antiga para aplicar modelos triádicos às concepções divinas (p. 89).

⁸⁷ *Id., ib.*, p. 23.

⁸⁸ *Id., Confissões*, X 16, 25. Ed. consultada: Santo Agostinho, *Confissões*, trad. e notas de Arnaldo Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, Lisboa, INCM, 2000.

misericordiam Dei”⁸⁹ e a beleza dos objectos ou da alma só pode ser encarada como testemunho da *pulchritudo* divina. Também Santo Agostinho distingue portanto entre uma beleza sensível, natural, sem ligação à graça, e, usando um exemplo que ecoa o de Plotino, “uma espécie de beleza da alma, através da qual muitos homens se tornam belos, mesmo aqueles que têm corpos feios e disformes.”⁹⁰ A beleza da alma não é um atributo que se possa perceber, possuir ou mostrar, como a beleza física, mas sim algo que simplesmente *é*, quando participa da graça divina⁹¹. Com uma natureza, por conseguinte, inefável e invisível, a graça – e, nesta perspectiva cristã, o seu receptáculo disponível mediante a *voluntas*, a bela alma – não pode participar de uma ordem fenomenológica; por oposição à beleza que, enquanto fenómeno apreensível pelos sentidos, pode corresponder a uma mera aparência, a bela alma, gerada da graça, participa da verdade, ou na acepção plotiniana, da força do Uno. Não obstante as diferenças já enunciadas, verifica-se, em ambas as definições de bela alma, uma opção de abandono do prazer terreno a que naturalmente é associada a beleza.

Contudo, possivelmente com base na tradição pré-cristã, a ideia de graça comporta em si também um sentido colateral associado à atracção entre sexos, à conjugalidade e à relação amorosa, que poderá ter contribuído para um outro *topos* cristão, o do noivado entre Cristo e a bela alma. Esta alusão encontra-se expressa no Novo Testamento, em Mc. 2:19 e 20, onde é feita referência a Jesus como noivo. S. Paulo, no versículo 2 Cor 11: 2, vê a sua função de apóstolo como a de um pai que conduz a sua filha para junto de seu noivo, Cristo. A castidade da noiva, que representa a Igreja, simboliza, nesse caso, a pureza da fé. Em Ef. 5: 22-32, S. Paulo retoma o motivo para o instaurar como modelo de um casamento entre homem e mulher. A imagem poderá ter origem no Antigo Testamento, particularmente no *Cântico dos Cânticos* e no já citado Salmo 45 (44)⁹², cujas descrições de relações eróticas entre os cônjuges são teologicamente interpretadas como alusões figuradas a uma união mística entre Deus e os fiéis. A ligação com o Antigo Testamento quanto a este tópico verifica-

⁸⁹ *Id.*, *Enarratio in Psalmum* 99, 6. Texto consultado online em

http://www.sant-agostino.it/latino/esposizioni_salmi/esposizione_salmo_120_testo.htm, 3.5.2007.

⁹⁰ *De Trinitate*, VIII 4, 9. Ed. consultada: *The Trinity*, intr., transl. and notes by Edmund Hill, ed. by John E. Rotelle, Hyde Park, New York, New City Press, 2005, p. 249.

⁹¹ Schiller dirá a propósito da bela alma que ela “não tem mais nenhum mérito para além do facto de existir”, in “Sobre Graciosidade e Dignidade”, in *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, trad., intr., com. e gloss. de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997, p. 124 (§104).

⁹² Cf. *supra* p. 70-71.

se também quando S. Paulo, o apóstolo da graça, vê em Cristo um segundo Adão, em íntima união com Eva-Ecclesia (Rom. 5, 12 e segs; 1 Cor. 15, 44).

Plotino também faz claramente uso deste *topos*, como vimos acima. Mas é em Orígenes (ca. 185-254), contemporâneo de Plotino, igualmente de formação platónica, que o motivo se transformará em experiência mística. A relação erótica descrita nos diálogos entre Salomão e Sulamite, numa primeira abordagem um “*carmen nuptiale in modum dramatis conscriptum*”⁹³, é entendida como uma representação da alma individual em união directa com Deus (não mediada pelos sentidos ou pela razão, mas sim com base na graça). Nessa particular forma de misticismo cristão, inaugurado por Orígenes, a alma é a noiva de Cristo, “pois dele recebe a semente do ensinamento”⁹⁴. Nesse ponto reside, para Orígenes, a razão do casamento entre Cristo e a Igreja: não tanto, como se depreendia de S. Paulo, na beatificação, mas sim na fecundação que com ela se cumpre. A “*mater ecclesia*” da patrística torna-se, simultaneamente, para não deixar de respeitar o texto paulino, “*ecclesia virgo*” e “*sponsa sine macula et ruga*”. Bernardo de Clairvaux, que desenvolverá o tema sob a designação de *unitas spiritus*,⁹⁵ e Mestre Eckhart, que também se refere explicitamente a Jesus Cristo como “o noivo da alma”⁹⁶, contribuíram muito para a sedimentação deste *topos* que, de resto, se manterá no Protestantismo. Lutero, em particular, exalta a “feliz economia, na qual o rico, nobre e piedoso noivo Jesus Cristo toma em casamento a pobre, má e desprezada meretriz, livrando-a de todo o mal e adornando-a com todos os bens”⁹⁷, reiterando portanto o

⁹³ Cf. J. Schmid, “Brautschaft”, in Klauser, Th. (ed.), *Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart, 1954, c. 548.

⁹⁴ *Id., ib.*, c. 549.

⁹⁵ *Super Cantica*, 83, 3 *apud* Guy Lardreau, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁶ Meister Eckhart, *Werke*, in F. Pfeiffer, (ed.), *Deutsche Mystiker des 14. Jahrhunderts*, vol. 2, Leipzig, 1962, p. 407: [diu sêle, sin brut].

⁹⁷ Martinho Lutero, “Von der Freiheit eines Christenmenschen” in *Luthers Werke*, hg. von Arnold E. Berger, Bd. 1, Leipzig, Bibliographisches Institut, [1917], p. 262. No contexto desta analogia, Lutero refere-se também a um anel de noivado como metáfora da fé (p. 262). Fazendo uso da mesma imagem, o teólogo luterano Johann Arndts (*Vom Wahren Christentum*, Leipzig, 1709) opta por descrever a união da alma com Cristo em moldes mais sentimentais e incendiados: “Quando o noivo chega, a alma sagrada alegra-se e presta a mais dedicada atenção à sua presença. Com a sua chegada alegre, reconfortante e sagrada, ele expulsa as trevas e a noite, o coração sente uma doce alegria, correm as águas da devoção, a alma derrete de amor, o espírito alegra-se, os afectos e os desejos tornam-se ardentes, incendeia-se o amor (...) [A alma] alegra-se por ter encontrado aquele que ama e por este a ter tomado como noiva (...) Oh, que amor! Oh, que desejo incendiado! Oh, que conversas amorosas! Oh, como um beijo casto!” [Wenn der Bräutigam kommt, so freuet sich die heilige Seele und gibt genaue und fleissige Achtung auf seine Gegenwart. Durch seine fröhliche, herzerquickende und heilige Ankunft vertreibt er die Finsternis und die Nacht, das Herz hat süsse Freude, es fliessen die Wasser der Andacht, die Seele schmelzt vor Liebe, der Geist freuet sich, die Affekten und Begierden werden, die Liebe wird entzündet [...] [Die Seele] freuet sich, dass sie den gefunden hat, welcher sie liebt, und dass er sie zur Braut auf- und angenommen [...] Oh, welch eine Liebe! Oh welch ein feuriges Verlangen! Oh, welch liebeiche Gespräche! Oh, wie ein keuscher Kuss!] Trata-se, de resto, de uma imagem cultivada no discurso teológico até aos nossos dias:

carácter não-discriminatório e desinteressado da graça divina. Na verdade, a ousadia na escolha da metáfora da meretriz para designar o pecador corresponde provavelmente à tomada de posição luterana que, por oposição ao catolicismo, postula uma garantia de graça e de subsequente salvação com base unicamente na fé (*sola fide*). No entanto, a declaração de Lutero acentua um aspecto curioso partilhado pelas Igrejas cristãs, nomeadamente, o facto de esta imagem de união matrimonial conceber a figura feminina (a alma, a Igreja) como receptáculo do amor (masculino) de Deus, de Cristo e/ou do Espírito Santo, e não o contrário. A alma, elemento feminino, corrompida pelo desejo, é recuperada mediante a graça de um Deus masculino. E, só enquanto receptora da graça, a comunidade de almas, a Igreja, poderá com ela fertilizar a terra.

Trata-se, definitivamente, de uma conversão da matriz de força feminina, ora fertilizante, ora divinizante, das antigas Cárites, numa acção masculina que se compraz na atitude de aceitação passiva imposta ao ideal de postura feminina nos moldes da tradição judaico-cristã. De certo modo, Schiller reconduzirá a graça à sua ordem primordial, quando declarar que esta é uma força activa essencialmente feminina.

Todavia, enquanto metáfora cristã, a bela alma (assim como a Igreja dos fiéis) será sempre concebida como imagem de uma feminilidade idealmente caracterizada por traços como a passividade (no acolhimento da graça), a pureza, a renúncia, a autodisciplina, a dependência. Assim sendo, verifica-se que, na transição da *charis* grega à graça cristã, a graça em si, embora deixe de ter sexo⁹⁸, passa contudo a constituir a *semente* do ensinamento divino (1 Ped 1: 23 e 1 Jo 3:9) estabelecendo, enquanto objecto de dispensação de uma entidade activa, masculina e superior, a ligação com um ser passivo, metaforicamente feminino e obviamente inferior. A reminiscência da graça, na sua qualidade de promotora de fertilidade, surge agora apenas na forma de alegoria que, de resto, provoca a inversão, uma vez que o desejo da bela alma pressupõe a renúncia e o verdadeiro encontro consigo próprio implica sempre autonegação (Mt 16:24). A fertilidade que consta no discurso cristão é assim a da verdade semeada por Deus mediante a graça divina no íntimo da alma. E é essencialmente nestes moldes que a graça cristã se associa à imagem da bela alma. Platão iniciara a sua apologia, privilegiando-a em detrimento da beleza exterior, “nela se inspirando belos

“Antes de tudo, a Igreja no seu coração perfeito deve ser considerada feminina (...) como noiva ou esposa.” (Cardinal Joseph Ratzinger, Hans Urs von Balthasar, *Marie, première Église*, Paris, Médiaspaul, 1998, p. 57).

⁹⁸ É certo que a *charis* também não tinha sexo, mas consistia na essência que emanava de divindades femininas. Quanto à *gratia*, tanto tinha o significado de *charis* como de Cárite, uma das divindades femininas.

pensamentos que possam tornar melhores os jovens” (*Symp.*, 210 c). Plotino acentuara a distinção entre o corpóreo e o espiritual ao ponto de apenas considerar belo o estado da alma completamente liberto de excitação e de interferências do mundo corpóreo, fazendo, portanto, depender de um mérito pessoal o desejado retorno às origens. Santo Agostinho e a patrística, por seu lado, já não condenam tão radicalmente a beleza corporal (*pulchritudo corporalis visibilis*), como o fez Plotino, negando todavia a possibilidade do cultivo de uma bela alma sem a intervenção da graça divina. Estabelecem-se assim as bases da definição do conceito de bela alma que, no século XVIII, se tornará (já fora de um contexto cristão) num conceito-chave⁹⁹ do discurso ético e estético, mantendo-se sempre associado à noção de graciosidade.

O facto de Santo Agostinho ter afirmado com tanta insistência a gratuidade e incontornabilidade da graça para a união com Deus é um dado importante na evolução que conferirá os complexos contornos à definição de graciosidade, como se revelou em Schiller e em Kleist, requerendo portanto mais alguma atenção. Como já foi referido, Santo Agostinho, baseando-se no texto bíblico, distancia-se claramente da ideia platónica de intervenção da razão humana no projecto de realização do estado ideal e supremo. Plotino, tenuemente referindo-se a uma graça enquanto amor que parte de Deus, mas não concebendo essa graça como condição incondicional para a união com o Uno ou “princípio original”¹⁰⁰, postula contudo uma força que se situa num plano mais elevado do que a razão e que, sem ter em conta processos conscientes, antes através de um intelecto mais abrangente¹⁰¹, permite aceder subitamente a uma verdade suprema:

Devemos esperar em silêncio que a luz divina nos apareça, tal como o olhar voltado para o horizonte aguarda o sol que se vai levantar sobre o oceano. (...)

Aqui, pomos de lado toda a aprendizagem; disciplinado a este ponto, alicerçado na beleza, aquele que busca ainda sustém o conhecimento do chão em que assenta, mas, *de súbito*, é arrastado para fora dele pela crista da onda do Intelecto que emerge por baixo dele, é elevado e vê, nunca sabendo como; a visão inunda-lhe os olhos de luz, não se trata porém de uma luz que mostra outro objecto, a luz é em si mesma a visão.”¹⁰²

Porfírio, discípulo e biógrafo de Plotino e acérrimo oponente do cristianismo em favor da filosofia neoplatónica, já sustenta, por seu lado, que, para atingir esse estado

⁹⁹ Cf. H. F. Müller, *op. cit.*, p. 237.

¹⁰⁰ L. Grandgeorge, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰¹ Para Plotino, a Inteligência, segunda hipóstase da trindade, é a imagem que emana do Uno e da qual procede a terceira instância, a alma do mundo. Cf. *Enéadas*, V, 1, 4-6 e IV, 3, 9, 11.

¹⁰² *Enéadas*, V, 8 e VII, 36. Itálico meu.

supremo, se deve suspender todas as capacidades intelectuais através do repouso e da supressão da inteligência:

Da natureza do que está para além do intelecto, muitas coisas se afirmam através do raciocínio, mas vigia-se melhor quando cessa a energia intelectual do que quando se mantém; tal como uma pessoa que está a dormir, quando muitas coisas se afirmam sobre ela (...) por aqueles que estão acordados; mas o verdadeiro conhecimento e a consciência do seu estado de dormência só se obtêm através do sono; porque aquilo que é idêntico só é conhecível pelo que é idêntico; porque *todo o conhecimento é uma assimilação ao objecto do conhecimento*.¹⁰³

Na mesma linha e sedimentando a concepção cristã, Santo Agostinho defende que a graça, factor decisivo para a salvação de um estado fatalmente corrompido, não pode ser conscientemente adquirida nem conscientemente experimentada, dependendo única e exclusivamente da vontade sobrenatural divina. Esta relação inversamente proporcional entre a ventura suprema e a consciência humana, já acentuada por S. Paulo (Rom 3: 24), confere supostamente a liberdade ao cristão, entenda-se, a sua capacidade de libertação da natureza má que desde o pecado original o condiciona. É somente devido à graça, portanto, que se liberta das suas paixões e pulsões terrenas e se eleva ao plano sobrenatural e divino.

Relativizando a posição de Santo Agostinho, São Tomás de Aquino¹⁰⁴ já admite que o infiel pode levar a cabo acções boas, uma vez que o pecado original apenas destruiu a aptidão natural para a virtude mas não a qualidade racional de cada um. Por natureza procurando a sua origem, o ser humano está, segundo São Tomás, necessariamente orientado para Deus. É certo que é incapaz de, pelos meios naturais, atingir essa beatitude sobrenatural, pois ultrapassaria os limites da sua inteligência e vontade, mas pode levar a cabo acções que demonstrem essa vontade e que, aliadas à graça, conduzem à beatitude. Retomando o antigo motivo do Deus “sem movimento”, São Tomás contrapõe-lhe o homem que, para possuir o bem perfeito, tem que executar “vários movimentos”¹⁰⁵. Possuir o bem sem movimento significa que este pertence à sua natureza, qualidade que apenas se aplica a Deus. “Só a ele pertence sem que o tenha atingido por uma operação anterior.” (*ib.*) Uma simples criatura, pelo contrário, só a pode atingir por meio de acção, logo “a beatitude é a recompensa das actividades

¹⁰³ Porfírio, *Sententiae ad intelligibilia ducentes*, art. 26. Consultado online em: http://www.tertullian.org/fathers/porphyry_sententiae_02_trans.htm, 3.5.2007. Itálico no original.

¹⁰⁴ Cf. São Tomás de Aquino, *Summa teológica*, 1a – 2ae, questões 109 a 114.

¹⁰⁵ *Id. ib.*, q. 5, art. 7.

virtuosas.” (*ib.*). Este dinamismo tomista já apela a uma clara noção de reciprocidade: é certo que a beatitude aberta ao ser humano é pura graça de Deus, mas do ponto de vista humano é atingida por actos meritórios. O dom só existe, se activamente acolhido num corpo humano¹⁰⁶; portanto, é com São Tomás que se coloca a questão: como relacionar autonomia e heteronomia de maneira que haja integração do outro na constituição de si mesmo enquanto sujeito responsável sem alienação? Sumariamente, é esta a questão central da graça, base de infindáveis debates quer no seio do Cristianismo, quer em resposta a ele¹⁰⁷. E foram os efeitos do dinamismo tomista que motivaram, em última instância, a reforma luterana, apostada em repor a soberania da graça gratuita, em detrimento de uma lógica de retribuição.

Na sua tradução da Bíblia para o alemão¹⁰⁸, Martinho Lutero usou sempre a palavra ‘*gnade*’ (com inicial minúscula) para designar a ‘*charis*’ grega ou o ‘*hen*’ hebraico¹⁰⁹. Com origem no antigo alto alemão ‘*gināda*’, derivado da base indo-europeia ‘*gwer-*’ (em sânscrito, ‘*grnAti*’ significa prezar), ‘*Gnade*’ será a palavra usada, em contexto cristão, para designar o amor e a generosidade de Deus, e, mais tarde,

¹⁰⁶ Cf. *Id. ib.*, q. 4, art. 6.

¹⁰⁷ Um dos exemplos de contestação da heteronomia cristã mais célebres é obviamente Nietzsche quando a substitui por uma autonomia do sujeito que, passando por diversas metamorfoses (espírito, camelo, leão, criança), reconquista uma unidade perdida e supera uma fragmentação que nasceu com Sócrates e se instaurou definitivamente com o Cristianismo. (*Also sprach Zarathustra*, s.l., Insel Verlag, 1982). Mas também Kant contesta a heteronomia divina em favor de um princípio de moralidade que assenta na autonomia da vontade. Outro exemplo é Feuerbach que vê no processo cristão de heteronomia uma patologia do sujeito que consiste em duplicar o mundo, ao isolar e colocar fora de si um dos aspectos do seu espírito e, instaurando-o como objecto de veneração e de devoção, se fazer depender dele. Para esta patologia, Feuerbach propõe uma terapia que consiste no reconhecimento do significado *natural* desse impulso e na redescção do ser humano como projecção do divino, precisamente mediante a ideia do amor: “A prova mais clara e irrefutável de que na religião o homem é o seu próprio objecto enquanto objecto divino, enquanto finalidade divina de, na religião, apenas se relacionar com o seu próprio ser, é o amor de Deus pelos homens: o fundamento e o centro da religião. Por amor aos homens, Deus liberta-se da sua divindade. (...) A oração é uma *autodivisão* do ser humano em *dois* seres – um diálogo do homem consigo próprio, com o seu coração” (Ludwig Feuerbach, *Das Wesen des Christentums*, Gesammelte Werke, vol. 5, Berlin, Akademie-Verlag, 1973, p. 115 e 223).

¹⁰⁸ Em 1522 é publicado o Novo Testamento e em 1534 a Bíblia na íntegra.

¹⁰⁹ Nos sermões sobre o primeiro capítulo do livro do Génesis (*In Genesin Declamationes, Über das erste Buch Mose. Predigten*), de 1527, Lutero dá uma explicação linguística do termo “*gnade*” relacionando-a com o termo hebraico *hesed* e enfatizando o carácter livre e imerecido desta manifestação de amizade: “Assim, um boa acção a que damos o nome de amizade, é na sua língua [hebraico] misericórdia (...) por isso a graça que Deus derrama nos nossos corações e nos torna crentes, também é na sua língua *hesed*, misericórdia. Assim como praticamos uma acção livremente em pura amizade e não por obrigação, também sucede com Deus: o que ele dá, não é mais do que misericórdia, dom, presente, pura amizade partindo apenas da simples bondade e do amor, sem o nosso merecimento e contra ele.” [Also heist nu ein gut werck, das wir freundschaft nennen, auff yhre sprach ‘barmhertzickeit’ (...) daher heist nu die gnade, die Gott in unser hertz geusset und uns from macht, auch auff yhre sprach ‘Hesed’, ‘barmhertzickeit’, Darumb das wie man ein werck frey und sonst aus lauter freundschaft thut, nicht das mans pflichtig sey, So ists auch mit Gott: was er gibt, ist nichts denn barmhertzickeit, gabe, geschenk, lauter freundschaft und kömpt aus freier blosser güete, gunst und liebe on und widder unser verdienst.] (*Martin Luthers Werke*, Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe), vol. 24, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1900, p. 366).

aplicada à benevolência dos príncipes perante os seus súbditos¹¹⁰, tendendo portanto a associar-se semanticamente à ideia de perdão e de piedade. Quanto ao sentido estético de graça adquirirá, no alemão, já depois do século de Lutero, uma designação de origem completamente diferente: ‘*Anmut*’.

Lutero demonstra, de resto, uma grande predilecção pelo termo ‘*Gnade*’, usado para traduzir quer o grego ‘*charis*’ e o hebraico ‘*hen*’, quer também muitos outros conceitos gregos e hebraicos afins que, noutras traduções, resultam em vocábulos como ‘bondade’, ‘benevolência’, ‘misericórdia’, ‘piedade’, ‘amor’, ‘favor’, ‘lealdade’, ‘rectidão’, entre outros. Dir-se-ia que esta particularidade é sintomática do empenho de Lutero em conferir um maior destaque à graça que, na sua óptica, estava a ser negligenciada. Regressando ao conceito estabelecido por S. Paulo e reportando-se ao ensinamento de Santo Agostinho, Lutero pretende recuperar a exclusividade e irresistibilidade da graça no processo de justificação que de dom gratuito se corrompera em gratificação por obras praticadas. Constitui o princípio da *sola gratia*, magnificando a predestinação e minimizando o efeito das boas obras e do livre arbítrio:

Deus prometeu salvar-me não em virtude das minhas obras e dos meus esforços mas sim em virtude da sua graça e da sua misericórdia. (...) Ninguém foi salvo graças à força do livre arbítrio.¹¹¹

Promovendo a acção de fé pura, (“quem ama Deus fá-lo sem interesse e de modo feliz, unicamente para prezar a Deus, e não para obter uma recompensa, qualquer que ela seja, bem espiritual ou bem material!”¹¹²) e rejeitando a ambição de justiça própria (“pois Deus não nos quer santificar através da nossa justiça, mas através de uma justiça e de uma sabedoria alheias, através de uma justiça que não vem de nós ou tem em nós a sua origem, mas que chega a nós de outro lado, do céu e não da terra”¹¹³), Lutero exaltou acima de tudo o papel da graça divina, diminuindo por conseguinte o poder do imperador e do papa e reconhecendo apenas como mestres Deus e a palavra escrita nas Sagradas Escrituras. Esta ruptura com a instituição cristã, Lutero justifica-a com uma

¹¹⁰ Cf. Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2002.

¹¹¹ Lutero, „De servo arbitrio“ (1525), *op. cit.* (Weimarer Ausgabe), vol. 18, p. 783 (trad. do latim minha).

¹¹² *Id.*, “Der Brief an die Römer“, *op. cit.*, (Weimarer Ausgabe), vol. 56, p. 241.

¹¹³ *Id.*, “Aus der Römerbriefvorlesung” in *Luther*, Frankfurt am Main, Fischer, 1955, p. 26.

absoluta necessidade de reabilitação da graça divina bíblica¹¹⁴ ou agostiniana que, de modo algum, pode incorrer numa dívida, ou ser aumentada ou diminuída em função de pecados e de obras boas, como, aos seus olhos, a Igreja fazia crer e acontecer¹¹⁵. Lutero desacredita assim completamente a capacidade da vontade humana que, a seu ver, não tem qualquer autonomia ou possibilidade de intervenção sobre as suas opções, sendo mesmo metaforizada como um animal manobrado por forças exteriores:

A vontade humana situada entre Deus e Satanás é semelhante a uma besta de carga, quando Deus a monta vai onde Deus quer que ela vá, se Satanás a monta vai onde este quer que ela vá, ela não consegue escolher entre estes dois cavaleiros, mas estes digladiam-se para conseguir tomar posse dela.¹¹⁶

Desaprovando o acto de “sondar a vontade escondida de Deus”, Lutero propõe que apenas o adoremos “com temor e tremor, como o mistério mais venerável da majestade divina, mistério reservado a Deus e interdito aos homens.”¹¹⁷ Assim sendo, a doutrina luterana acentua drasticamente a supressão do entendimento próprio e da tentação de intervenção humana no processo de obtenção do estado de graça. É, de resto, nesse sentido que Lutero profere a estranha afirmação:

O que há de esplêndido na graça de Deus é que nos fez inimigos de nós-mesmos.¹¹⁸

Mas esta auto-aversão, motivada pela graça, e que consiste no desacreditar da autonomia da razão humana, não condiciona, aos olhos luteranos, o sentimento de liberdade do cristão, contribuindo, antes pelo contrário, para a sua promoção. Tal como, no entendimento católico, o crente experimenta, no estado de graça, a liberdade relativamente aos seus desejos naturais (Rom 8: 12-18), no entendimento luterano, a libertação verifica-se, além disso, relativamente aos desejos espirituais, uma vez que, na

¹¹⁴ Aqui entram em jogo as diferentes interpretações – protestante e católica – da Bíblia. Um exemplo clássico da discórdia encontra-se na tradução do versículo Rom 3:28: “Porquanto julgamos que o homem é justificado pela fé sem as obras da lei.”, ao qual Lutero acrescentou “*somente* pela fé”, para reforçar a ideia de absoluta gratuidade que nele já via contida. Quanto a todas as referências de S. Paulo à necessidade de caridade (“Se não tiver caridade, sou como bronze que ressoa, ou como címbalo que retine”, 1 Cor 13: 1), esta é interpretada como amor e não como obra.

¹¹⁵ Daqui nasce a doutrina luterana da justificação pela fé (*Rechtfertigungslehre*) que se insurgia drasticamente contra a prática das indulgências (*Ablasselehre*).

¹¹⁶ Lutero, “De servo arbitrio” (1525), *op. cit.* (Weimarer Ausgabe), vol. 18, p. 711.

¹¹⁷ *Id., ib.*, p. 761. A expressão “temor e tremor” consta da carta de S. Paulo aos Filipenses (2:12): “Vós que sempre fostes obedientes, trabalhai na vossa salvação, com temor e tremor (...)”

¹¹⁸ Lutero, “In epistolam Pauli ad Gálatas commentarius” (1519), *op. cit.* (Weimarer Ausgabe), vol. 2, p. 586.

sua visão, a graça está garantida para todo aquele que não rejeita a fé¹¹⁹, garantia essa que nunca até aí tinha sido enunciada.

Esta série de controvérsias lançadas por Lutero em torno do entendimento da graça foi, como se sabe, debatida no Concílio de Trento, que teve como principal motivo a reacção ao Protestantismo na Europa e como resultado a definição do Catolicismo. Segundo este, a graça passa então a ser concebida em duas modalidades: a graça santificante e a graça actual (*gratia actualis*). Enquanto esta corresponde a uma ajuda sobrenatural de Deus em resposta a actos edificantes, a graça santificante representa um estado permanente concedido por Deus, mas que requer a passagem por um doloroso processo que prepara para a justificação, sem a qual a graça não pode ser eficiente. Se um católico, portanto, precisa de conhecer e praticar determinados dogmas e verdades da lei moral, decretados especificamente no Concílio de Trento, para poder ser justificado, a doutrina “*sola fides justificat*” dos protestantes reduz o processo de justificação a um pacto fiduciário do cristão, baseando-se na controversa passagem da epístola de S. Paulo aos Romanos (3:28). Fazendo uso de categorias aristotélicas, é portanto de salientar que, na doutrina católica, a graça santificante não pode ser concebida como substância à parte da alma que a recebe, mas antes como acidente ou, mais precisamente, como *qualidade* sobrenatural inerente à alma humana (*divina qualitas in anima inhaerens*). E uma vez que, entre as qualidades, se insere na categoria dos hábitos, a graça santificante é classificada como *habitus remote operativus*, já que não transmite à alma actos, mas a disposição para executar actos meritórios e sobrenaturais. Sendo sobrenatural, não se trata de um hábito inato, nem de um hábito adquirido, mas sim de um *habitus infusus* que permite participar da natureza divina. Neste sistema teológico, a beleza apresenta-se como uma das operações formais da graça, entre a santidade, a amizade e a filiação de Deus. De acordo com o Catecismo Romano, a beleza física é então representativa da alma em graça, em estado de participação divina.¹²⁰

A graça actual, definida como um “auxílio sobrenatural de Deus por actos edificantes, concedido em consideração aos méritos de Cristo”¹²¹, intervém nas acções humanas como um poder que permite conferir-lhes uma projecção sobrenatural, uma

¹¹⁹ Recordemos que, para Santo Agostinho, a fé não é construída pelo homem, mas sim oferecida por Deus.

¹²⁰ Toda esta secção sobre a caracterização da graça católica baseia-se em informações colhidas na *Catholic Encyclopedia*, consultada online em <http://www.newadvent.org/cathen/index.html> 14.3.2006.

¹²¹ J. Pohle, “Actual Grace” in *Catholic Encyclopedia*, *ibidem*.

vez que a pura natureza é fatalmente insuficiente e incapaz de o fazer. Torna-se, assim, num princípio causal que “comunica poderes morais e, principalmente, físicos, à natureza impotente”¹²² e que se opõe à vontade livre “vergada para o chão e enfraquecida pelo concupiscência”, embora “repleta de amor ao bem e horror ao mal”¹²³. Mas, além desta função moral, a graça actual também exerce uma acção física, pois o homem também recebe de Deus a força física para levar a cabo acções meritórias. Neste ponto, reencontramos semelhanças com a antiga *charis* grega, nomeadamente aquela que vimos descrita em Homero. Ressalve-se, no entanto, que para o católico, o agraciado não está habilitado a ter conhecimento psicológico da actividade superior da sua alma, mas eventualmente apenas dos seus efeitos, o que conduz à inferência de que só é possível dar provas da graça retrospectivamente, mediante uma interpretação dos actos dos agraciados. Apesar desta insondabilidade da graça, a doutrina católica estabelece uma categorização da graça actual, agindo diferentemente sobre as três partes da alma: intelectual, volitiva e sensível. A *gratia illuminationes* sugere bons pensamentos ao intelecto e pode agir de forma mediata, “preparando sem ostentação o caminho do intelecto”¹²⁴, ou de forma imediata, manifestando “numa luz sobrenatural as eternas verdades da salvação”¹²⁵, como epifania, portanto. Santo Agostinho é referido como o exemplo clássico dessa iluminação interior, que se opõe à instrução e admonição e cuja força afecta as ideias, o juízo e o raciocínio. A *gratia inspirationes*, que também pode apresentar-se na sua modalidade mediata ou imediata, age sobre a vontade e confere-lhe o “poder de amar e realizar tudo aquilo que reconhecemos como recto em coisas pertencentes à salvação”¹²⁶, centrando-se, entre outras afecções da vontade, na capacidade de amar. Quanto à existência de uma graça actual que aja sobre os sentidos, ela é apenas considerada provável, na forma, por exemplo, de “aversão ao pecado”, antes mesmo da intervenção da graça da vontade. Pode, nesse sentido, ser interpretada como graça actual a oferta de Deus, no versículo 2 Cor 12: 8, 9.

Por três vezes pedi ao Senhor que apartasse de mim [o anjo de Satanás]. Mas ele disse-me: “Basta-te a Minha graça, porque é na fraqueza que a minha força se revela totalmente.” Portanto, prefiro gloriar-me das minhas fraquezas, para que habite em mim a força de Cristo.

¹²² *Id., ib.*

¹²³ *Id., ib.*

¹²⁴ *Id., ib.*

¹²⁵ *Id., ib.*

¹²⁶ *Id., ib.* e também Denzinger, *Enchiridion*, 10^a ed., n. 104, Freiburg, 1908.

De sublinhar é, para todos os efeitos, que embora se encontre na alma, a dinâmica da graça não tem origem na alma, mas sim em Deus ou, como é formulado numa proposição algo paradoxal, “*Gratia est in nobis, sed sine nobis*”¹²⁷, que pode ser concebida como possível denominador comum da graça, quer ela seja cristã, quer seja estética: a ideia de que algo acontece “em nós sem nós”. Longe, porém, de se tratar de uma espécie de possessão involuntária que conduziria a uma desresponsabilização, na doutrina católica pressupõe-se uma cooperação entre o elemento sobrenatural divino e uma vitalidade que só pode partir da vontade da alma. Os actos meritórios que resultam dessa cooperação, ou fusão, são portanto, à luz da doutrina católica, actos de verdadeira liberdade, sendo que Deus é a sua *causa prima* e a criatura a *causa secunda*. A graça eficiente (*gratia efficax*) só pode, nessa acepção, ser concebida mediante o acto meritório que revela a cooperação da alma em liberdade, por oposição à graça suficiente¹²⁸ (*gratia sufficiens*), dispensada a todas as classes de pessoas: justos, pecadores e infiéis¹²⁹, independentemente da sua cooperação.

Para os luteranos, todas estas distinções não têm cabimento, já que toda a graça é igual a si mesma: um dom gratuito que salva os perdidos e ajuda os salvos (pois uma pessoa salva nunca deixa de pecar). Antes de tudo, é reiterada a oposição estabelecida por S. Paulo entre a lei judaica, que condena em função de faltas cometidas, e a graça, que salva incondicionalmente, revelando esta mudança o verdadeiro progresso cristão. Na concepção luterana, a doutrina católica representa portanto um retrocesso, na medida em que não reconhece o abismo que separa uma economia da lei, apostada na condenação, e uma economia da graça, baseada no amor incondicional e livre, e fundada no desejo de Deus de salvar todos os homens¹³⁰. O processo de salvação do homem não depende portanto de obras realizadas ou da quantidade de pecados que comete. A crença nessa possibilidade de intervenção e, por conseguinte, a insistência num auto-enfoque é que constitui para os luteranos o afastamento de Deus¹³¹ e a perda de liberdade. Sem negar a existência do pecado, considerado inerradicável em todo o ser

¹²⁷ *Apud id., ib.*

¹²⁸ Calvinistas e Jansenistas eliminaram a graça suficiente do seu sistema doutrinal. Apenas admitem a graça eficiente cuja acção subjuga a vontade e não deixa lugar à livre escolha.

¹²⁹ Quanto à controversa questão, se a graça (suficiente) também é concedida aos pagãos, a patrística conclui que sim, sendo que na hora da danação eterna deverão confessar que não foi por carência de graça mas por falta própria que se perderam.

¹³⁰ Ou como formula o protestante William Simpson, in “The Grace of God”, www.e-grace.com 9.3.2006: “Mistura-los, como acontece em grande parte do ensino actual, arruína ambos, uma vez que à lei é roubado o seu terror e à graça a sua liberdade.”

¹³¹ Cf. Adolf Sperl, “Gute Werke (Evangelisch)”, in *Christliche Religion*, p. 125.

humano, o caminho do cristão deve, de acordo com esta tónica luterana, consistir no desvio do olhar auto-avaliador e no abandono natural e espontâneo à graça divina. Paradoxalmente, todavia, esta naturalidade desejada não é vista como fruto da natureza, mas sim da “fé, que actua pela caridade (*agape*)” (Gal 5:6). À natureza, concebida em termos agostinianos como uma fonte de constrangimento e de escravatura da alma, vem opor-se a graça divina, que gera uma naturalidade não-natural, única que pode ser entendida como verdadeiramente livre e espontânea. Isto porque, argumentam os luteranos, o veículo da graça, o amor, ou, mais precisamente, o *agape*, só tem condições de existência sob o signo da liberdade, não podendo ser regulamentado nem submetido a processos de causalidade. É nesse sentido que toda a reforma luterana se opõe à ética das obras de mérito, adoptando antes uma ética de acção cristã, nascida espontaneamente no seio de uma segunda naturalidade humana resultante da graça, na forma de um gesto de *agape*, espontâneo e desinteressado.

Interessa neste ponto voltar a frisar que esta exposição sobre as divergentes concepções teológicas de graça foi feita, antes de mais, tendo em vista uma melhor compreensão da descrição de graciosidade tal como aparece no discurso estético do século XVIII e, especificamente, em Schiller e em Kleist, quer quando se autonomiza relativamente às suas implicações religiosas ou morais, quer quando se faz precisamente valer das suas potencialidades sobrenaturais. Nessa perspectiva, foi dada particular atenção a aspectos que revelaram ter um papel importante no debate acerca da sua especificidade enquanto categoria estética. Já no que herdou da *charis* grega, mas sobretudo no seu entendimento judaico-cristão, a graça é na verdade constituída por um conjunto de traços que invariavelmente tende a ser problemático e contraditório. Para além disto, a sua relação com conceitos como “liberdade” ou “natureza” apresenta dificuldades na medida em que, como vimos, ao abrigo de determinadas definições de graça, estes parecem alterar o seu sentido: a liberdade tanto pode corresponder a uma possibilidade de escolha quanto ao curso do próprio destino em função de actos levados a cabo voluntariamente, como pode corresponder justamente ao seu oposto, nomeadamente, uma liberdade salvaguardada pela garantia de que as acções voluntárias não têm poder de intervenção sobre o destino e portanto não podem ser condicionadas em função de objectivos. A natureza tanto pode corresponder a uma condição que limita a liberdade do ser humano, destinado, por sua vez, a superá-la e a atingir através do espírito uma existência sobrenatural, como pode corresponder a um estado de pureza e de liberdade recuperados através da graça.

3. A esteticização da graça no Renascimento italiano

É precisamente no campo magnético entre descrições dos conceitos de liberdade e de natureza que se vai situar a tentativa de definição de graciosidade, à qual os renascentistas italianos – refiro-me, entre outros, a Giorgio Vasari¹, Benedetto Varchi², Agnolo Firenzuola³, Ludovico Dolce⁴, Gio Lomazzo⁵ e Federico Zuccaro⁶ - conferem, nos seus tratados de estética, uma importância muito particular, mais uma vez em clara distinção relativamente ao conceito de beleza, criando, aliás, os alicerces para uma moderna concepção de gosto. Estes tratados, publicados na sua maioria na segunda metade do século XVI e assumindo funções essencialmente pedagógicas, revelam por um lado um desejo de restaurar uma cultura assente em modelos clássicos⁷ e, por outro, uma assimilação de valores cristãos aplicados à expressão artística. Nesse sentido, torna-se plausível que neles a ideia de graça se destaque como referência digna de alguma atenção, previsivelmente sintetizando as significações da *charis* grega e da graça cristã numa categoria estética que se define essencialmente por uma projecção sobrenatural no objecto de arte, nem sempre equivalente à beleza.

Na necessidade de estabelecer conceitos para uma crítica de arte, os humanistas recorreram, em grande parte, à retórica clássica, nomeadamente a Quintiliano e Cícero, importando as suas regras e descrições. No que respeita à definição de graça na arte, Quintiliano inspirara-se, por seu lado, em Plínio o Velho que, no seu comentário sobre a arte de Apeles, já estabelecera uma decisiva diferença entre graça e beleza:

A graciosidade [*venustas*, no original] da sua arte manteve-se sem rival, embora vivessem no seu tempo os maiores pintores. Ele podia admirar as suas obras, admirando toda a sua beleza e contudo observando que lhes faltava a graciosidade [*venustas*], a que os gregos chamam *charis*, (...) Quando admirava uma obra de Protógenes, reveladora de um imenso engenho e de uma

¹ *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, 1550.

² *Della maggioranza e nobilità dell'arti*, 1546.

³ *Discorsi della Bellezza delle Donne*, 1541.

⁴ *Dialogo della Pittura intitolato L'Aretino*, 1557.

⁵ *Trattato dell'arte della pittura*, 1584.

⁶ *L'Idea de' scultori, pittori ed architetti*, 1607.

⁷ Nomeadamente, a recuperação do engenho de Apeles, tornado um mito na arte renascentista italiana.

ansiosa [*anxiae*] elaboração, ele dizia que, embora Protógenes lhe fosse igual ou mesmo superior em tudo, havia um ponto no qual ele o superava: o de saber quando tirar as mãos da pintura; um preceito memorável que nos diz que demasiado cuidado é frequentemente pernicioso.⁸

Quintiliano, ao fazer referência a este comentário de Plínio, substitui *venustas* por *gratia* (“*ingenio et gratia, quam in se ipse maxime iactat, Apelles est praestantissimus*”⁹), processo também adotado por grande parte dos autores do renascimento aqui referidos. Giovanni Battista Adriani, por exemplo, na carta que prefacia a obra de Vasari acima citada, parafraseia a afirmação de Plínio, traduzindo a *venustas* latina primeiro por *leggiadria*, mas preferindo também optar pela noção de *grazia*:

Este [Apeles] foi extraordinário nas suas graciosas obras; e acontece que na época existiam vários mestres excelentes que ele frequentemente comentava e admirava. Contudo, dizia que a todos faltava essa delicadeza [*leggiadria*, no original] a que entre os antigos gregos e entre nós se dá o nome de graça [*grazia*].¹⁰

Cícero, como já vimos no primeiro capítulo, também associava a graça retórica, a *venustas*, à simplicidade e àquilo a que chamava “negligência estudada”¹¹, reconhecendo embora que esta não podia ser induzida pelo estudo e pela aplicação de regras. Similarmente, Quintiliano admite que a graciosidade na arte retórica, “quer seja no sentido, quer seja na sonoridade das palavras” consiste precisamente “na variedade

⁸ Plinii Secundi, *Naturalis Historiae*, XXXV, 79, in *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, (ed. bilingue) trad. K. Jex-Blake, Chicago, Ares Publishers, 1976, p. 120/121. Pode dizer-se que ‘venustas’ significa verdadeiramente graciosidade, uma vez que traduz *charis*, embora contemplando exclusivamente a vertente estética ou retórica, secular portanto, desta palavra. A propósito de Apeles e de Protógenes, Plínio conta também uma história passada entre estes dois pintores e que revela em ambos a busca da graciosidade: Apeles terá um dia viajado de longe para conhecer Protógenes no seu atelier. Lá chegado, só encontrou uma mulher que guardava uma tela vazia colocada no cavalete e que lhe pediu para deixar o seu nome. Apeles pegou num pincel e desenhou uma linha de extrema delicadeza na tela, saindo sem dizer mais nada. Quando Protógenes regressou ao seu estúdio, percebeu imediatamente que só Apeles poderia lá ter estado e desenhou uma outra linha, ainda mais delicada. Apeles, que voltou ao estúdio para encontrar Protógenes, não o encontrou mas deparou-se com a segunda linha, reconhecendo nesta maior delicadeza do que na sua e finalmente, para encerrar a disputa, desenhou uma terceira linha de delicadeza imbatível. Quando Protógenes a encontrou, admitiu a sua inferioridade e correu para o porto para encontrar Apeles. Ambos concordaram em deixar este quadro à posteridade, “uma maravilha para todos, mas especialmente para artistas”. Contudo, como constou a Plínio, este quadro foi destruído no primeiro incêndio da casa de César no Palatino. Cf. *ib.*, XXXV, 81-83. O apuramento da linha, aqui relatado, é claramente um atributo da graciosidade. Hogarth, possivelmente conhecedor deste episódio, desenvolverá esta ideia.

⁹ Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis Oratoriae*, XII, 10,6. Ed. consultada: *Ausbildung des Redners* (edição bilingue), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995³.

¹⁰ Giovambattista Adriani, “Lettera” in Vasari, *op. cit.*, vol. 1, p. 32.

¹¹ Cf. capítulo 1, p. 64.

que resulta do desvio da via recta e do afastamento do uso habitual da linguagem”¹². Descrições como esta eram bem-vindas aos renascentistas italianos que, na busca de conceitos fortes para as suas descrições de arte, acolheram com particular entusiasmo este novo conceito de *grazia*. Embora sem definição clara, permitia um conjunto de associações interessantes estimulantes para o debate estético, nomeadamente, as ideias de simplicidade, de naturalidade, de superação do plano das regras e do habitual, de apelo às emoções e de criatividade. Integrada a graça na esfera do discurso puramente estético, tratava-se agora de estudar a sua relação com a beleza, de definir se a graça se opõe à beleza ou se, como defendia Vasari, só a graça assegura a (verdadeira) beleza¹³. Tal questão insere-se num conjunto de problemas a que as teorias estéticas do século XVI pretenderam dar respostas: se a proporção é bela em si ou apenas quando é útil, se as formas são belas em si ou se as ideias nelas contidas as tornam belas, se a beleza é percebida através da razão ou antes através da intuição e dos sentidos e, finalmente, se o que determina a beleza é a harmonia da proporção ou a incomensurável graça. Embora a última questão seja aquela que mais directamente diz respeito ao presente trabalho, não se pode avaliá-la sem ter em linha de conta as outras, principalmente a segunda e a terceira. Na óptica da estética tradicional, anterior à intervenção da noção de graça enquanto ambição estética, as coisas eram consideradas belas em si, num juízo determinado pela razão. Dúvidas levantadas acerca dessas convicções devem-se essencialmente à forte influência de concepções neoplatónicas sobre os autores dos tratados. Se as leis da harmonia e da proporção integravam uma argumentação estética com origem platónico-pitagórica, dando pouco lugar a categorias menos palpáveis como a graça, esta já ganha outra dimensão num enquadramento neoplatónico ou plotiniano da beleza.

Mas o passo determinante e verdadeiramente inovador para a estética italiana da primeira metade do século XVI quanto à definição da graça foi, efectivamente, dado por um conde italiano, curiosamente numa obra em que não pretendeu fornecer uma teoria da arte. Baldassare Castiglione, no seu livro *Il Cortegiano* publicado em 1528, apresenta quanto muito uma estética da vida, na qual a graça (estética) adquire um destaque determinante por representar a qualidade por excelência do cortesão perfeito. A sua

¹² Quintiliano, *op. cit.*, II, 13, 11. O afastamento da linha recta como característica da graça estética, será retomada e radicalizada, como veremos, no capítulo seguinte, na estética de William Hogarth.

¹³ Tal discrepância pode resultar de um duplo entendimento de beleza, quer com um sentido mais restrito e, nesse caso, opondo-se à graça, quer num sentido que abrange a graça, enquanto “verdadeira” beleza. Esta ambiguidade do conceito de beleza já foi aqui debatida a propósito de Plotino (Capítulo 2, p. 84 e segs.).

argumentação passa, como seria de esperar, por uma secularização do conceito, ainda que conservando algum do seu mistério convencional. Seguindo a tradição platónica do simpósio, esta obra em quatro livros consiste numa conversa entre figuras historicamente reais e conhecidas do renascimento italiano, que jocosamente trocam opiniões acerca do que distingue o “cortesão ideal”, entretendo-se com esta conversa até ao raiar do dia. Na sua primeira intervenção, o conde Ludovico da Canossa (iniciador do jogo de construção do cortesão ideal), interpelado pela anfitriã, a duquesa Elisabetta Gonzaga, acerca dos segredos que determinam um bom cortesão, nega possuir ou poder transmitir tal conhecimento, afirmando que a aquisição de tal excelência é uma graça concedida que, conseqüentemente, não está nas suas mãos:

É verdade que, porque foram favorecidos pelos astros ou pela natureza, alguns homens nascem dotados com tal graça que até parecem não ter nascido, mas sim formados pelas mãos de algum deus e adornados com uma imensa excelência da mente e do corpo; vejam, por exemplo, Don Ippolito d’Este, cardeal de Ferrara, que de tal maneira usufruiu dessa feliz nascença que a sua pessoa, o seu aspecto, e todas as suas acções estão imbuídas e regidas por essa graça, de modo que, embora seja muito jovem, evidencia entre os mais velhos e mais dignitários eclesiastas uma tal autoridade que mais parece estar habilitado a ensiná-los do que a ser ensinado. Da mesma forma, quando conversa com homens e mulheres de qualquer estrato social, no jogo, na risota, na brincadeira, mostra um tal garbo e modos tão charmosos [un tale *charme*, no original] que qualquer um que fale com ele ou que simplesmente o veja é praticamente coagido a achá-lo sempre adorável.¹⁴

Demarcando-se claramente de um discurso cristão, cuja graça sobrenatural é concedida a todos os homens, Castiglione reaproxima-se aqui da concepção antiga de *charis* dispensada a “alguns homens (...) pelas mãos de algum deus” concedendo-lhes, tal como em Homero, a autoridade e a capacidade de atrair o afecto. Mas, à parte disso, mantém-se fiel à tradição, quer clássica quer cristã, de que a graça é um dom que vem

¹⁴ Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano*, Milano, Rizzoli, 1993, Livro I, 14. Como base para a transcrição portuguesa aqui e daqui em diante, serão, para além do original, usadas duas versões em língua inglesa: a tradução de 1959 feita por Charles S. Singleton (*The Book of the Courtier*, New York, Anchor Books) a partir do manuscrito italiano da Biblioteca Laurentina em Florença e, paralelamente, a tradução de Sir Thomas Hoby, datada de 1562, tal como foi editada por Walter Raleigh (Londres, David Nutt Publisher, 1900, versão *online* em: <http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/courtier/courtier1.html> 24.5.2006). Refira-se que esta primeira tradução da obra teve um sucesso estrondoso em Inglaterra, levando a que, num curto espaço de tempo, circulassem nada menos do que dezassete versões deste texto na corte isabelina, na qual, de resto, saber falar italiano passou a ser considerado “a graça das graças”. A versão alemã, por seu lado, foi publicada no ano de 1566, por Laurentzen Kratzer, sob o título: *Hofman. InWelsch der Cortegiano genandt/ Ein schön unterrucht/ wie sich ein ieglicher/was stands der sey/ verhalten soll/ damit er ein volkomelicher hofman genandt werde*, Munique, bey Adam Berg, 1566.

de fora – seja da natureza, seja das estrelas, seja de algum deus - não podendo portanto resultar do labor pessoal. Contudo, depois desta consideração, o discurso do conde prossegue com um estratégico “mas”, abrindo caminho para uma desejada alternativa para os não-agraciados: a possibilidade de produzir os *efeitos* da graça (pois é disso que aqui se trata) por acção humana.

Mas, para voltar ao nosso assunto, digo que existe maneira de encontrar um meio-termo entre esta graça suprema, por um lado, e aquela inépcia estúpida, pelo outro, e que aqueles que não são tão perfeitamente dotados pela natureza, podem, com dedicação e esforço, polir e em grande parte corrigir os seus defeitos naturais. Portanto, à parte do nascimento nobre, eu desejaria, nesse aspecto, que o cortesão fosse favorecido não apenas com talento e beleza de aspecto e de pessoa, mas com uma certa graça a que eu chamo um ‘ar’ [“sangue” em italiano], que o tornasse aprazível e adorável à primeira vista por todos que o vissem.¹⁵

Afinal, tendo em vista os efeitos pretendidos –sumariamente, agradar, seduzir, ser-se amado - a graça de origem divina, a incontável “graça suprema” não só não é exclusiva como pode passar para segundo plano em nome de uma “certa graça” secularizada, imanente e susceptível de ser produzida através de um trabalho, ainda que, curiosamente, tal como na visão cristã, apresentada como um correctivo para uma natureza defeituosa¹⁶. A dicotomia natureza/divino, postulada pelo discurso cristão, cujo segundo termo fornece a graça que nos salva do destino determinado pelo primeiro, parece encontrar aqui uma alternativa numa dicotomia que opõe a natureza não ao divino mas a uma instância humana com poderes semelhantes. Por seu lado, o carácter antinómico do par natureza/divino, absolutamente fulcral em termos cristãos, perde-se aqui completamente, na medida em que estes dois termos passam a participar indiferentemente da mesma ordem daquilo que é determinado à nascença e que apenas contempla alguns. A partir daqui, todo o discurso do conde gira em torno do louvor da graça para a obtenção desse poder social, mas à medida que por um lado alimenta a esperança do fabrico da graça, não deixa de sublinhar o seu carácter impalpável e alheio à vontade humana, de modo a provocar uma certa apreensão entre os seus

¹⁵ *Id., ib.*, Livro I, 14.

¹⁶ Nesta oposição entre “graça suprema” e “certa graça”, ou entre cortesão natural e cortesão ideal, e tendo em vista que todo o livro irá debruçar-se sobre o fascínio exercido por este segundo, em subplantação do primeiro, prefigura-se já a oposição estabelecida por Schiller entre uma primeira e uma segunda natureza, leia-se natureza ideal ou cultura, constituída mediante uma acção educativa e, perante a fatal perda da primeira, se auspicia como melhor, porque infinita e ilimitada.

interlocutores. Perante a manifesta contradição, Cesare, um dos convivas, faz o ponto da situação, colocando depois a questão decisiva:

Se bem me recordo, Conde, parece-me que sublinhou esta noite várias vezes que o cortesão deve acompanhar as suas acções, os seus gestos, os seus hábitos, em suma, todos os seus movimentos, usando a graça. E parece-me mesmo um requisito para tudo, tal como se tratasse de um condimento sem o qual todas as outras propriedades e boas qualidades teriam pouco valor. E sinceramente acredito que qualquer um se poderia deixar persuadir por isto, pois, olhando para o verdadeiro significado da palavra, pode dizer-se que quem tem graça cai em graça. Mas uma vez que disse que esta é frequentemente um dom da natureza e do céu, e que, mesmo que não seja muito perfeita, pode ser aumentada através da dedicação e do esforço, esses homens que nasceram afortunados e dotados desse tesouro como alguns que nós conhecemos, pouco precisam, a meu ver, de algum ensinamento nesse campo, pois esse favor benigno do céu eleva-os, quase contra a sua vontade, mais alto do que eles próprios o desejariam, tornando-os não apenas aprazíveis como também dignos de admiração para toda a gente. Portanto, não discuto isso, uma vez que não temos o poder de adquirir essa graça. Mas quanto àqueles que por natureza são menos dotados e capazes de adquirir graça, apenas através do labor, da diligência e da dedicação, eu gostaria de saber através de que arte, de que disciplina, de que método poderiam eles alcançar essa graça, tanto através de exercícios corporais, os quais acha tão necessários, como em todas as outras as coisas que fazem ou dizem.¹⁷

Repare-se como, na melindrosa questão da aquisição de graça, Cesare substitui eufemisticamente três conceitos pouco elegantes e claramente avessos à ideia de graça – “labor, diligência e dedicação” – por outros três conceitos já associados à produção de arte – “arte”, “disciplina” e “método” – procurando, mediante essa mudança de registo, indiciar que a aquisição de graça pode ser encarado como uma arte. Reiterando que a graça obviamente não pode ser ensinada nem tão pouco adquirida, o conde acrescenta todavia que é possível ensinar-se uma determinada conduta através da qual são obtidos efeitos semelhantes ao da graça. Este suposto sucedâneo da graça adquire, porém, rapidamente, o direito ao mesmo termo, confundindo-se com o original, embora adquirido mediante uma metodologia, uma “regra universal”:

(...) tendo pensado já muitas vezes sobre o modo como esta graça é adquirida (à parte aqueles que a receberam dos astros), descobri uma regra bastante universal que neste ponto me parece mais válida do que todas as outras (...) e que consiste em evitar a afectação por todos os meios possíveis, como se se tratasse de uma falésia muito agreste e perigosa; e (pronunciando uma

¹⁷ *Id., ib.*, Livro I, 24.

palavra possivelmente nova) praticar em todas as coisas uma certa *sprezzatura*¹⁸, de modo a dissimular toda a arte (o trabalho?) e fazer com que tudo o que se faça ou diga pareça não implicar esforço ou qualquer pensamento. E acredito que muita graça deriva daqui: pois qualquer um conhece a dificuldade das coisas que são raras ou bem feitas; de modo que a facilidade nestas coisas causa grande encanto, enquanto que o trabalho esforçado e os resultados obtidos a muito custo revelam uma grande falta de graça, fazendo com que tudo, independentemente da sua grandeza, seja tido em fraca consideração.

Assim sendo, podemos chamar verdadeira arte àquela arte que não parece ser arte.¹⁹

Como se pode observar, e na linha da mudança de registo já iniciada por Cesare, as últimas frases desta passagem consistem numa transferência de critérios de avaliação humana para critérios de avaliação de objectos de arte, prefigurando uma concepção inovadora da arte, em que, mais do que a *techné*, é justamente apreciada a graciosidade tal como aqui é descrita: aparência de ausência de esforço. Dois sentidos diferentes da palavra ‘arte’ – o sentido antigo que ainda equivale a “trabalho, esforço, labor” e o sentido novo que pressupõe a graça - permitem que a última frase não seja entendida como contradição. Aquilo a que Castiglione chama “verdadeira arte” é afinal a manifestação de “uma certa graça”, emancipada daquela que ele considera a “suprema graça” (que até funciona à revelia da vontade humana), uma vez que depende da pessoa, consistindo paradoxalmente no esforço de não fazer parecer esforço aquilo que efectivamente o é (para quem não obteve a graça “suprema”). Tal malabarismo terá efeitos semelhantes ao da *charis* – o espanto e admiração – e ao da graça cristã – a libertação de um estigma –, mas a sua origem é humana e rapidamente reconhecida como característica de boa arte. Quando, hoje em dia, é atribuído a determinado objecto de arte a qualidade de graciosidade, é exactamente desta noção que se fala: a leveza criada pelo facto de o artista ter conseguido encobrir a dificuldade técnica (*conceal the art*), paradoxalmente graças a uma técnica que supera a técnica.

O impacto de Castiglione é portanto múltiplo; não só colocou em mãos humanas algo que até aí era tido como dom divino²⁰, como fez com que justamente essa

¹⁸ Trata-se, como consta no próprio texto, de um neologismo. A palavra não entrou no vocabulário corrente italiano o que faz com que seja difícil de traduzir. Hoby traduziu-a por “recklessness”. Singleton preferiu manter a palavra no original e traduzi-la, entre parêntesis, pela palavra francesa “nonchalance”, talvez por não ter uma conotação negativa como qualquer palavra inglesa com sentido correspondente. Temos o mesmo problema em português: contrariamente a ‘*nonchalance*’, as palavras correspondentes portuguesas – descuido, desprezo, negligência, desmazelo – têm todas conotação negativa.

¹⁹ *Id., ib.*, Livro I, 26.

emancipação passasse a integrar o processo criativo da “verdadeira arte”, revertendo a favor da concessão de maior liberdade criativa do artista e veiculando aquilo que Harry Berger apelida, em termos contemporâneos, de “performance opportunity”²¹. Ora, tal processo pode ser interpretado de dois modos: quer como acto de secularização da graça, quer inversamente como acto de divinização do “verdadeiro” artista, pois artista é aquele que consegue “reproduzir” a graciosidade divina, no sentido em que, como já Xenófanes dizia, só deus “sem esforço, agita o todo com a força do seu espírito” (fr. 25)²². De qualquer modo, o que o conde sugere como “correctivo” para a imperfeição dos não-agraciados é uma inversão, pois quem não recebe o dom “das estrelas ou dos céus”, deve adoptar a postura de quem já está num plano superior, que de nada precisa e que, como um ser divino, encanta sem esforço. Para esta (nova) atitude de graça fabricada, o conde tem de apresentar uma nova palavra: *Sprezzatura* que, como já foi referido em nota, não conseguiu manter, em muitas línguas, a subtileza que Castiglione lhe quis imprimir e que talvez só no francês ainda encontre uma boa correspondência na ideia de “nonchalance”²³. Enquanto antítese da repudiada afectação, a *sprezzatura* apresenta-se assumidamente como modo de encenar um logro – o da falsa ausência de vontade, de esforço, de necessidade, de pensamento – e para encobrir a falta de graça autêntica através da sua simulação²⁴. Mas já que enquanto logro também assinala uma arte, nomeadamente quando o efeito pretendido é conseguido, rapidamente este é assimilado, no âmbito da produção artística, como qualidade estética sem a qual, “independentemente da grandeza da obra”, a arte não causa impacto. Nesta linha de ideias que, como se pode adivinhar, conduzirá ao culto do génio no romantismo, está

²⁰ Não temos aqui em conta a definição ética de *charis* que lhe deram filósofos como Platão, Aristóteles e, mais tarde, Epicuro, transformando-a numa virtude social que pouco tem em comum com a acepção de Castiglione.

²¹ Harry Berger, *op. cit.*, p. 18. Neste ponto, Berger considera que *Il Cortegiano* seria uma excepção à regra encontrada por Carol Houlihan Flynn (“Defoe’s Idea The Ideology of Conduct: Ideological Fictions and Fictional Reality”, in Nancy Armstrong and Leonard Tennenhouse (eds.), *The Ideology of Conduct: Essays in Literature and the History of Sexuality*, New York, Methuen, 1987) nos manuais de conduta e que se resume à ideia nostálgica de uma natureza perdida, em que alma e corpo ainda se encontravam em harmonia. Para Berger, *Il Cortegiano* critica precisamente o impulso nostálgico, no sentido de articular à inatingibilidade da graça uma excelente oportunidade para a performance individual, embora esta também implique uma ansiedade dela resultante.

²² Cf. capítulo 1, p. 51.

²³ Harry Berger, (*op. cit.*, p. 9), por seu lado, sustenta que a *sprezzatura* representa algo de muito mais intrincado do que ‘*nonchalance*’ que para ele “induz em erro, pois o que está em causa não é apenas a *nonchalance*, a *disinvoltura*, a despreocupação, a capacidade de dissimular o esforço. É antes a capacidade de mostrar que não se está a evidenciar todo o esforço que obviamente foi aplicado no acto de aprender a mostrar que não se está a evidenciar esforço.”

²⁴ Claro que, como tal, precisa de ser manobrada com muita perícia, o que geralmente não acontece, dando lugar a comportamentos que passaram a ser apelidados de “snobs” (*sans noblesse*).

outra observação do conde, em que, por sinal, já se evidencia o descrédito de um produto de arte resultante da aplicação de normas e leis e do exercício de labor, em favor de um objecto artístico que nasce de um (suposto) estado de graça, avesso à ideia de esforço, de pensamento e de correcção:

Acaso não sabeis que as figuras retóricas que conferem maior graça e lustro ao discurso resultam todas elas de abusos das regras gramaticais e da syntaxe?²⁵

Neste ponto, como se vê, a graça já passou metonimicamente a designar o produto do sujeito, tal como se torna corrente na literatura teórica sobre arte em geral.

E assim, um livro que consiste numa série de conversas frívolas sobre maneiras e condutas a adoptar em sociedade tornou-se decisivo para a formação de uma categoria estética que praticamente dominou o discurso sobre arte até aos finais do século XVIII²⁶. É, aliás, a partir deste tratamento da graça por parte de Castiglione que deriva a definitiva não-conciliação entre graça teológica e a graça estética. Se tivermos em conta que 1517, ano em que Castiglione dá por terminada a escrita do seu *Il Cortegiano*²⁷, é precisamente o ano em que Lutero afixou as suas 95 teses na porta da igreja do castelo de Wittenberg, desencadeando a grande crise confessional na Europa, podemos situar neste preciso ano os acontecimentos decisivos no processo de formação e bifurcação semântica do termo. Na verdade, o conceito de graça foi cunhado simultaneamente em direcções diametralmente opostas: com Lutero no sentido religioso da impotência humana perante a predestinação, com Castiglione no sentido estético enquanto capacidade criativa do homem de superar o seu destino imperfeito através da arte e/ou da prestidigitação. Todavia, em vez de colidirem entre si, estes dois sentidos passam a conviver paralelamente sob o mesmo significante, no caso das línguas românicas e no inglês. Quanto a Lutero, se tivesse vivido mais 20 anos para eventualmente ler *Il Cortegiano* na tradução alemã de 1566, não teria lá encontrado a palavra ‘*Gnade*’, mas

²⁵ Castiglione, *op. cit.*, Livro I, 35.

²⁶ Não podemos, neste contexto, deixar de referir também que, de acordo com John Shearman, (*Mannerism*, Harmondsworth, Penguin, 1967, p. 18), o livro de Castiglione teve um papel importante na formação da designação de Maneirismo, podendo-se encontrar equivalência entre *maniera* e graça: “O conceito *maniera* veio por empréstimo da literatura de boas maneiras e originalmente designava uma qualidade – uma qualidade desejável – do comportamento humano (...) significava aproximadamente *savoir-faire*, um feito sem esforço e sofisticação; era o oposto da paixão revelada, do esforço evidente e da ingenuidade grosseira. Era, acima de tudo, uma graça cortês.”

²⁷ Embora só publicado (pelo seu amigo Pietro Bembo) em 1528, data em que Castiglione já iniciara a sua carreira eclesiástica, encontrando-se em Toledo como núncio pontífice de Carlos V.

sim ‘*Holdseligkeit*’²⁸, sendo que a precisão da língua alemã exigia que aos dois sentidos fossem consagradas diferentes palavras germânicas.

Tal como a fixação do significado teológico de graça, quer por parte de Lutero, quer por parte da igreja católica, resulta de um longo processo cuja origem é indefinida, também o humanista Castiglione teve as suas fontes que, de resto, inequivocamente revela no seu simpósio, forma literária por si já dialéctica. De destacar é a presença de ideais neo-platónicos que, embora aparentemente alheios à concepção de graciosidade atrás exposta, particularmente na sua mundana versão de *sprezzatura*, ganham visibilidade no quarto livro do *Il Cortigiano*, nomeadamente nos discursos de um dos participantes do simpósio: Pietro Bembo. Este amigo de Castiglione, autor celebrizado através dos seus diálogos *Gli Asolani* (1505) e nomeado cardeal em 1537, contribuiu, por seu lado, para um entrosamento dos sentidos teológico e estético da graça, numa reflexão sobre o amor e as suas diferentes vertentes: a *caritas* – amor espiritualizado e ligado à graça – e a *cupiditas* – amor movido pelos sentidos. No livro de Castiglione, Bembo defende pois uma definição de graça que vai ao encontro de uma acepção neo-platónica de beleza, inerente ao bem supremo:

Em suma, esta beleza graciosa e sagrada é o mais alto adorno que algo pode ter, de modo que se pode afirmar que, num certo sentido, o bem e o belo são a mesma coisa.²⁹

Aqui, a beleza graciosa resulta de uma conjunção de factores: a graça, de origem divina, ou seja, sobrenatural, e a beleza natural, através da qual a graça se “corporaliza”³⁰:

Mas se falarmos da beleza que temos em mente, nomeadamente aquela que se vê em rostos humanos e que desperta um desejo ardente a que damos o nome de amor, diremos que é uma

²⁸ Cf. Castiglione, *Hofman. InWelsch der Cortegiano genandt/ Ein schön unterricht/ wie sich ein ieglicher/was stands der sey/ verhalten soll/ damit er ein volkomelicher hofman genadt werde*, Munique, bey Adam Berg, 1566, *passim*. Curiosamente, esta designação mais profana para a graça/graciosidade é também frequentemente usada por Lutero na sua tradução da Bíblia, precisamente porque é uma palavra alemã, em certos contextos melhor compreendida pelo leitor alemão. Na tradução da saudação do anjo em Lucas 1:28, por exemplo, Lutero, como de resto afirma numa das suas epístolas, preteriu conscientemente a expressão “*Maria voll Gnade*” (“*Maria, cheia de graça*”) a favor de “*Du holdselige Maria*” (“*graciosa Maria*”), argumentando que nenhum alemão entenderia como saudação a versão por ele preterida, e defendida pelos “*papistas*”. Cf. Lutero, *op. cit.*, (Weimarer Ausgabe), vol. 30 II, p. 638. A palavra „*Anmut*“ com o sentido de graciosidade, por seu lado, só seria introduzida no léxico alemão no século XVIII.

²⁹ Castiglione, *op. cit.*, IV, 59.

³⁰ Não nos esqueçamos de que o autor é Castiglione e não Bembo, o que nos obriga a ter as devidas reservas em eventuais conclusões acerca da filosofia de Bembo com base nestes discursos.

afluência da generosidade divina, que (apesar de dispensada, tal como a luz solar, sobre todas as criaturas), quando encontra um corpo bem proporcionado e composto de uma certa harmonia radiante de cores várias e activada pela luz e pela sombra, pela distância certa e pelos limites das linhas, se infunde nele e continua a brilhar com grande beleza e adorna e ilumina com graça e maravilhoso esplendor o objecto que ilumina, como um raio de sol sobre um belo vaso de ouro polido cravejado de gemas preciosas.³¹

Alheia ao sujeito, de origem declaradamente divina e gratuita para todos, esta graciosidade tem portanto alguns aspectos em comum com a graça cristã, mas o que está aqui verdadeiramente em causa é outro efeito que não o cristão, nomeadamente, a busca da beleza completa, na sua potenciação através da junção de beleza espiritual (generosidade) e de beleza física (proporção etc). Castiglione faz questão de não descuidar nenhum destes aspectos, como se vê na sua detalhada descrição do encontro entre a graça e a beleza intrínseca no seu receptor, mas, repare-se que, apesar da igual importância conferida a ambas, só a beleza física deste objecto (ou sujeito) belo permite uma discriminação das suas componentes - a proporção, a harmonia das partes, as cores, os efeitos de luz e de sombra, a distância, os contornos -, da graça só se podendo dizer que tem origem na “bondade divina” e que, como a luz solar, transmite esplendor³². Enquanto parte espiritual da beleza não é, pois, susceptível de dissecação ou de descrição, senão pelo recurso a uma metáfora: a metáfora do sol que remete para a luz absoluta, quer se trate do Deus cristão, quer se trate de um princípio supremo que, em termos neoplatónicos, é a fonte de toda a verdade, bondade e beleza. Contudo, como vimos, é na sua ligação à beleza terrena que a graça opera o efeito pretendido: “o desejo ardente”, designado por amor. Através dos discursos de Bembo, a graciosidade encontra, portanto, nesta última parte do mundano *Cortegiano*, uma versão muito mais espiritualizada do que aquela que o conde descrevia no primeiro livro, embora o foco continue a apontar para o efeito pretendido, que é imanente.

Esta ambivalência dialéctica no âmbito da mesma obra pode, por um lado, representar um traço típico que caracteriza todo um percurso semântico deste conceito quando tratado do ponto de vista estético, como, por outro lado, pode ser sintomática de uma gradual transformação e modernização do entendimento da graça no sentido de uma emancipação da sua origem divina mediante simulacros artificiais, leia-se, produzidos através da arte. Penso que não é possível chegar-se neste ponto a uma

³¹ Castiglione, *op. cit.*, IV, 52.

³² Aqui o decalque de Plotino é evidente.

conclusão segura. De qualquer modo, pode dizer-se que a integração desse aspecto não podia ser descuidada, muito provavelmente resultando da influência de Bembo que, na linha de Marsilio Ficino³³, apresenta uma versão cristianizada do neo-platonismo, propondo, na sua obra-prima *Gli Asolani*, uma educação pelo amor³⁴, enquanto forma de *caritas* inspirada em Deus e cultivada pela alma.

Em face do exposto, conclui-se que Castiglione promove a activação do conceito de graça no campo da estética, salvaguardando dois aspectos que lhe serão para sempre inerentes: por um lado, uma capacidade específica do sujeito, demonstrada na sua arte quando paradoxalmente consegue transmitir facilidade e fazer com que esta não pareça arte e, por outro lado, a percepção (intuitiva e incomensurável), no objecto de arte, de um traço sobrenatural, enquanto manifestação do ponto de contacto entre o humano e o divino, incontrolável por intervenção humana, mas imensamente propício ao processo artístico. Se tivermos em conta que ambas as vertentes contribuem *grosso modo* para diferentes concepções da arte, a primeira para uma concepção clássica, a segunda para uma concepção romântica, deveríamos concluir que a graciosidade se evidenciou como categoria ideal em ambas as correntes.

É, portanto, de prever que, após a publicação do *Cortegiano* em 1527, este conceito pluridimensional, e que transfere um dom natural para o domínio de um artifício, fosse bem acolhido enquanto categoria estética nos diversos textos de teoria da arte publicados na Itália do século XVI, aliado, ou mesmo em contraste à beleza. Se Leon Battista Alberti, no seu tratado sobre a pintura, escrito em latim no ano de 1435, ainda apresentara a graciosidade como simples sinónimo de beleza³⁵, um autor como Giorgio Vasari já mostra uma extrema sensibilidade à sua especificidade estética, fazendo dela mesmo uma categoria-chave da sua teoria. Na sua obra de grande envergadura e sucesso, intitulada *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* e publicada em 1550³⁶, Vasari apresenta-nos a *grazia* como qualidade que transcende a natureza e que constitui a marca dos melhores artistas da terceira *età* da

³³ Marsilio Ficino, autor de *Teologia Platónica* e tradutor de Platão e Plotino para italiano, também se refere no seu “Comentário ao *Simpósio*” (*Opera*, Basel, 1561, p. 1336) à graça estética como algo de distinto da beleza. Contudo, o seu conceito de *bellezza* aproxima-se mais da descrição espiritual de graça do que da descrição tradicional de beleza: “E nós chamamos beleza àquela graça de rosto divino.”

³⁴ Esta teoria da educação pelo amor encontra, como veremos mais adiante, uma versão secularizada ainda que não desespiritualizada em textos juvenis de Schiller.

³⁵ Cf. Leon Battista Alberti, *On Painting and Sculpture*, edited and translated by Cecil Grayson, London, Phaidon, 1972, p. 77.

³⁶ Trata-se da data da 1ª edição. A 2ª edição, amplamente revista e aumentada, data de 1568, e já contém as vidas dos artistas contemporâneos de Vasari que, segundo este, representam a terceira *età* da arte renascentista, a mais “graciosa” das três.

arte renascentista, segundo ele a mais “livre e graciosa” das três que distingue³⁷. Leonardo da Vinci é uma das suas manifestações mais indiscutíveis:

Na ordem normal dos acontecimentos, muitos homens e muitas mulheres nascem com várias qualidades e talentos extraordinários; mas ocasionalmente, de um modo que transcende a natureza, uma determinada pessoa é maravilhosamente dotada pelos céus de beleza, graça e talento em tal abundância que largamente ultrapassa todos os outros; todas as suas acções parecem inspiradas e, de facto, tudo o que faz vem mais de Deus do que da arte humana. Toda a gente reconhece que isto se aplica a Leonardo da Vinci, um artista de notável beleza física que dispunha graça em tudo o que fazia e que cultivava o seu génio de modo tão brilhante que resolvia com facilidade todos os problemas que estudava.³⁸

Aparentemente, a graça estética identifica-se aqui com a sua descrição teológica, uma vez que o seu carácter de dom sobrenatural e divino parece substituir-se ao vulgar esforço e labor (“à arte humana”) na execução da obra artística. Porém, quando discorre sobre Michelangelo, segundo ele o expoente máximo da terceira idade, Vasari, ainda recorrendo a um discurso redentorista de feição cristã, coloca irreverentemente Michelangelo no lugar de Cristo, ou seja, como graça divina enviada por Deus para “nos salvar dos nossos erros”:

O benigno governante dos céus olhou graciosamente para a terra em baixo, viu a insignificância do que estava a ser feito, os estudos intensos sem frutos, (...) e resolveu salvar-nos dos nossos erros. Assim, decidiu enviar ao mundo um artista que fosse hábil em qualquer ofício, cujo trabalho por si só nos iria ensinar a atingir a perfeição no desenho (...).³⁹

É bem evidente, nesta passagem, a consciente sobreposição dos discursos religioso e estético, numa determinação da especificidade desta qualidade. Não se trata de apresentar uma definição sistemática do conceito de graça estética (as *Vite...* são antes de mais uma história da arte renascentista⁴⁰), no entanto, é possível reunir um conjunto de traços com que Vasari a delinea no seu discurso estético acerca dos

³⁷ Cf. Mosche Barasch, *Theories of Art: From Plato to Winckelmann*, New York and London, New York University Press, 1985, p. 220. Para Vasari, a arte renascentista italiana evolui através de três idades: a idade do “milagre do despertar” a partir de 1260, a idade da “maturidade dos génios” a partir de 1400 e a idade da “definição plena dos mestres”, a partir de 1500. Cf. André Chastel, “Présentation” in Giorgio Vasari, *Les Vies des Meilleurs Peintres, Sculpteurs et Architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1981, p. 17.

³⁸ Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, A selection translated by George Bull, Penguin Classics, 1965, p. 255.

³⁹ *Id., ib.*, p. 325.

⁴⁰ Pode mesmo ser considerada a primeira história de arte sistemática publicada na Europa.

diversos artistas. Enquanto a beleza é por ele referida como uma qualidade racional dependente do cumprimento de leis, a graça assume antes de mais um estatuto que remete para uma fonte aparentemente transcendente, caracterizada pela aparência de ausência de esforço, como já Castiglione havia dito. Assim, nem a criação da obra graciosa, nem o reconhecimento da superioridade da obra conferida por essa graça, podem derivar exclusivamente da aplicação racional de normas, mas sim do olhar e do chamado “juízo” (*giudizio*).⁴¹ É este juízo que Vasari ainda não encontra na arte dos mestres do *Quattrocento*:

Na proporção havia falta de uma certa correcção do juízo, através do qual as figuras, sem terem sido medidas, poderiam ter, na devida relação com as suas dimensões, uma graça que excedesse a medida (...) o braço era curvo e a perna era direita, mas não havia aquele tratamento judicioso dos músculos, nem aquela graciosa facilidade.⁴²

À exactidão e ao trabalho meticuloso do artista ainda apreciados na arte do *Quattrocento*, Vasari opõe portanto a aparência de facilidade que deve caracterizar a arte sua contemporânea, defendendo que qualquer traço de esforço, qualquer evidência de que o artista “transpirou sobre o seu trabalho”⁴³ destrói a graça da pintura. Não obstante a inegável beleza das suas produções, a pintura do *Quattrocento* revela ainda uma submissão austera às normas. Aquela “graça perfeita, trazida em detrimento de uma certa aridez, dureza e agudeza da maneira que nos tinha sido legada pelo estudo excessivo de Piero della Francesca e outros”⁴⁴ só se tornou, para Vasari, possível a partir de Leonardo. Torna-se assim clara a dimensão metafórica do discurso aparentemente religioso acerca de Leonardo e Michelangelo citado algumas páginas atrás. Na linha de Castiglione, a produção de graça é humanamente possível e resulta de uma sensibilidade adquirida e desenvolvida, a que, como vimos, Vasari dá o nome de juízo. Este *giudizio* estético, que segundo Vasari nasce na terceira *età* do Renascimento, reúne o particular sensível com o universal inteligível⁴⁵, encontrando, nessa relação temperada entre o intelecto e os sentidos, um critério mais completo para a avaliação da

⁴¹ Cf. Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1988.

⁴² *Lives*, trad. Gaston de Vere, London, 1912-15, IV, p. 80.

⁴³ Cf. *id.*, *ib.*, p. 95.

⁴⁴ *Vite...*, IV, p. 82.

⁴⁵ Nesse sentido, pode ser encarado como precursor do chamado *gusto*. Sobre a relação entre estes dois conceitos, leia-se o artigo de Robert Klein, “*Giudizio et gusto dans la théorie de l’art au cinquecento*”, in *La Forme et l’Intelligible. Écrits sur la Renaissance et l’Art Moderne*, Paris, Gallimard, 1970, p. 341 – 352.

arte, quer por parte do artista quer por parte do observador. Em detrimento de uma “cega aplicação de cânones vitruvianos”⁴⁶, a graça estética intervém assim como categoria menos palpável, mas reveladora de um *giudizio* apurado. Este tem, de resto, em semelhança à graça, uma génese partilhada entre a sua concepção teológica e a sua concepção secular. Se, para Platão e particularmente para Santo Agostinho, o juízo ainda se cingia a uma questão de anamnese de uma ideia original, tese seguida pelo humanista Ficino⁴⁷, vários autores de tratados de arte renascentistas, como Serlio⁴⁸ e Persio⁴⁹, discutem se o juízo é efectivamente inato (na forma de memória platónica) ou antes adquirido, resultante de um conhecimento e de uma experiência⁵⁰ que, em última instância, permite o desejado afastamento de leis estabelecidas. Talvez seja no contexto da previsível prevalência desta segunda hipótese, no equilíbrio entre o conhecimento de leis absolutas e a integração do particular contingente (que virá a resultar no gosto empírico), que a graça estética adquira o seu estatuto moderno, enquanto, por um lado, reminiscência metafórica da sua origem sobrenatural e exterior ao homem mas, também, enquanto traço de uma individualidade do artista que, numa postura de *sprezzatura*, joga com as leis e se apresenta espontaneamente e sem esforço como criador absoluto da sua obra.

Aparentemente, a graça estética tem portanto mais a ver com atitudes e reminiscências, com enganos e inversões, do que com propriedades objectivas. Convenhamos que, quando Vasari afirma que embora “o braço [fosse] curvo e a perna direita, (...) não havia aquele tratamento judicioso dos músculos, nem aquela graciosa facilidade” está a ser tudo menos objectivo, mas é também um facto que está a invocar um critério do qual nenhuma crítica de arte futura quererá prescindir. Já vimos que o que está em jogo não é a questão da correcção e da perfeita imitação da realidade, mas sim algo que está para além disso. Em face da recusa de uma explicação liminarmente religiosa, o uso do conceito de graça para a designação desse *algo* terá de ser

⁴⁶ Cf. *id.*, *ib.*, 344.

⁴⁷ In *Convivium*, IV, 12, onde se baseia no *Ménon* de Platão e no *De musica* de Santo Agostinho. Cf. *id.*, *ib.*, p. 345.

⁴⁸ *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, 1546, Cf. *id.*, *ib.*, p. 346.

⁴⁹ *Trattato dell'ingegno dell'huomo*, 1576, Cf. *id.*, *ib.*, p. 346.

⁵⁰ Esta questão, que rapidamente se tornou um *cliché* em quase todas as introduções de tratados sobre arte da época, teve analogamente repercussões no discurso teológico. O filósofo renascentista Tommaso Campanella, contra S. Tomás de Aquino, pretendeu que o *giudizio*, ou por outra palavra a *discretio*, não deriva de uma iluminação divina, mas de uma faculdade permanente, de um sexto sentido que pode ser reforçado mediante exercício, assim como o talento artístico. Acusado de heresia pelagianista por ter diminuído a importância da graça, Campanella passou 27 anos na prisão e só não foi executado por se ter fingido louco.

forçosamente metafórica, mas é precisamente ao uso dessa metáfora, com toda a sua carga semântica religiosa, que o termo deveu a sua riqueza e o seu impacto. Trata-se, afinal, de um processo de certo modo análogo àquele que consistiu na cristianização da *charis* pela acção de S. Paulo no Novo Testamento.

Paradoxalmente, a graciosidade acabou, assim, por constituir um fortíssimo factor de secularização⁵¹ da arte, embora usufruindo da sua carga simbólica religiosa. Com “uma certa dissimulação consciente” proposta por Castiglione⁵², ela maximiza o artifício da sedução, consistindo, na prática dos pintores do *Cinquecento*, na capacidade do artista de, transcendendo as normas de estética⁵³, produzir um efeito de arrebatamento cuja descrição tende a passar por metáforas de transcendência. Segundo Vasari, é esta deslocação da ênfase na correcção para a nova ideia de graça (já plenamente destituída da sua denotação divina) que constitui o verdadeiro factor de evolução da arte renascentista italiana.

No entanto, como vimos, a descrição desta graça secularizada assenta quase sempre na negação de valores (não-formalidade, não-esforço, não-afectação). Será então que a graça só se pode definir pelo que não é, ou pelo facto de começar por ser uma dissimulação na aparência, um engano deliberado? Fredrika Jakobs⁵⁴ defende a tese de que a graça secularizada consiste numa inversão de traços associados respectivamente aos géneros feminino e masculino. Se, efectivamente, o engano credível é promovido por Castiglione para inverter uma hierarquia social e Vasari sugere que o “prazenteiríssimo engano” (*piacevolissimo inganno*)⁵⁵ é a componente que confere à arte a sua graça, Jakobs inscreve o principal factor de evolução, ou eclosão, da arte italiana do século XVI precisamente nesta apetência da sociedade cortês da época para

⁵¹ Não só na literatura teórica sobre a arte como frequentemente na representação artística em si. Motivos violentos de conteúdo bíblico eram, em nome do novo estilo, suavizados e tornados graciosos, sendo que a atenção se virava mais para a forma do que para o conteúdo.

⁵² Castiglione, *op. cit.*, Livro II, 40.

⁵³ Patrícia Emison, no seu artigo “Grazia” (*Renaissance Studies*, 5 (4), 1991, p. 427), formula bem o carácter paradoxal da graciosidade, conferindo-lhe uma importância central na história da arte: “Grazia foi uma das primeiras finalidades opcionais da história do estilo, uma norma potencialmente capaz de corroer a própria ideia de norma.”

⁵⁴ “Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia”, *Art Bulletin*, Março, 2000, (<http://www.jstor.org/journals/00043079.html>) 5.6.2006.

⁵⁵ Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori*, (consultado online em <http://biblio.cribecu.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html>), 6. 6. 06. Refira-se que para Vasari, a palavra ‘*inganno*’ funciona como sinónimo de arte. Aliás, segundo Paul Barolsky (in *The Faun in the Garden. Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art*, Pennsylvania State University Press, 1994, p. 109), a palavra ‘*inganno*’ constitui basicamente um termo do vocabulário de arte.

complexidades formais e jogos de paradoxos⁵⁶. Assim, na verdade, nada melhor do que instaurar como critério principal para o juízo estético uma qualidade tão fugidia e paradoxal como a graça. Efectivamente, Vasari sublinha nas suas *Vite...* que a superioridade da graça está associada ao fascínio daquilo que está entre o visível e o não visível, como acontece com “a carne e as coisas vivas”⁵⁷, e ao facto de os artistas que aprecia exercerem “um estilo (*maniera*) moderno à antiga e antigo à moderna (*anticamente moderna e modernamente antica*)”⁵⁸. Neste contexto de uma certa qualidade indefinível e instabilizável da graça estética, surge uma nova designação estética que consiste precisamente em designar uma qualidade desconhecida: o ‘*non so che*’. Mario Equicola, no seu popularíssimo excuro neoplatónico sobre filosofia do amor intitulado *Libro di natura d’amore*, publicado em 1525, refere-se-lhe como atributo que desperta maior atracção do que a beleza física, aproximando-a já semanticamente de “*grazia e leggiadria*”, essenciais no amor e na beleza. Mas é Ludovico Dolce, apreciador da graciosidade na arte⁵⁹, quem fará plena aplicação do termo na teoria da arte, identificando-a com a graça:

A graça [que] é aquele *non so che*, que tanto costuma agradar quer nos pintores quer nos poetas: enche a nossa alma com um deleite infinito, sem sabermos de onde sai o que tanto nos agrada.⁶⁰

Ora, nesta linha Jakobs chama a atenção para o facto de Equicola, Dolce e também Pietro Aretino encontrarem graciosidade primordialmente em representações de corpos humanos que revelam, se não uma inversão, pelo menos uma ambiguidade sexual. O mesmo Equicola que havia feito equivaler a *grazia* ao *non so che*, acaba por idealizá-la numa reflexão neoplatónica que concebe a perfeição na união dos opostos, como “feminilidade masculina e masculinidade feminina”⁶¹. Dolce, muito provavelmente sob a influência de seu amigo Equicola, ao descrever o Adónis de Ticiano, encontra-lhe, por exemplo, “certa beleza graciosa que participando da

⁵⁶ A autora fornece como exemplos diversas passagens dos livros italianos mais populares da época: *Il Cortegiano* e *Orlando Furioso* de Ariosto, também publicado em 1516.

⁵⁷ *Vite*, Prefácio do vol. IV, p. 5 (Edizione Giuntina), consultado online em <http://biblio.cribecu.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html>, 6.6.06.

⁵⁸ *Id., ib.*, vol. V, p. 55.

⁵⁹ Ao ponto de atacar a arte de Michelangelo, por considerá-la pouco graciosa, por oposição à de Rafael, considerado o novo Apeles.

⁶⁰ Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l’Aretino*, (1557), *apud* Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 214. Dolce usa nesta passagem ainda a palavra ‘*venustà*’, mas tendo em vista que se está a referir exactamente à *charis* grega, opta depois por usar ‘*grazia*’: “Aquilo a que vós chamais *venustà* e os gregos chamavam *charis* eu designaria sempre de *grazia*.”

⁶¹ Mario Equicola, *Libro di natura d’amore*, *apud* Jakobs, *op. cit.*

feminilidade não se divorcia contudo da virilidade”⁶² e Aretino, inversamente, fascina-se com os traços masculinos no físico feminino da *Leda* de Michelangelo:

(...) no corpo da mulher, os músculos do homem; assim ela é movida por sentimentos viris e femininos, com uma elegante vivacidade de artifício.⁶³

Jakobs atribui este traço da graça renascentista transvestida também ao fascínio que exerceu sobre os humanistas italianos a descoberta da *Hermafrodita Dormindo*, desenterrada em Roma alguns anos antes. Porventura, a incapacidade com que Lorenzo Ghiberti, por volta de 1450, se depara para descrever aquilo que considera um exemplo de perfeição indescritível (“é impossível expressar em palavras a perfeição desta estátua, da sua doutrina, artifício e mestria”⁶⁴) já poderia encontrar expressão, entre os autores do *Cinquecento*, nas noções de *grazia* ou de *non so che*⁶⁵, denotando certa instabilidade da forma causada pelo recurso à liberdade criativa, incorrendo propositadamente num “piacevolissimo inganno”, como lhe chamava Vasari para designar a nova arte, ou “bella maniera”⁶⁶.

A leitura de Jakobs permite, efectivamente e de um modo muito interessante, focar a atenção sobre um aspecto importante da evolução da crítica de arte renascentista associada, a partir de Castiglione, à emergência secularizada do conceito de graça, e que consiste na preferência estética pela expressão artística de uma certa subversão da norma, recorrendo ao artifício (com a falsa naturalidade de que já falámos) e à apetência pelo jogo de inversões e paradoxos já manifestada no simpósio de Castiglione. Ainda que se refira a uma quantidade de aspectos que pode assumir esta estética baseada na

⁶² Carta de L. Dolci a Contarini, *apud* Mark Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York, New York University Press, 1968, p. 212 – 17.

⁶³ Pietro Aretino, *Lettere*, ed. Sergio Ortolani, Turim, Einaudi, 1945, p. 137, *apud* Jakobs, *op. cit.* Aparentemente, a oposição entre Michelangelo e Titiano, nomeadamente o facto de o primeiro privilegiar e dominar a técnica do “disegno”, enquanto que o segundo se evidenciava mais pelo “colorito”, não se verifica neste artifício que se verifica em ambos.

⁶⁴ Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, Roma, Giunti, 1998, *apud* Elizabeth Holt (ed.), *A Documentary History of Art*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1957, vol. 1, p. 163-64.

⁶⁵ Como veremos mais adiante, é Agnolo Firenzuola quem identifica pela primeira vez, na sua obra *Della Bellezza delle Donne*, de 1541, a graça com o *non se che*. Este conceito estético, que hoje é mais usado na versão francesa, *je ne sais quoi*, mas que também se pode encontrar, como conceito, na língua alemã (p.ex. em Lessing, *Wilhelm Meister*, de Goethe: “ein ich weiss nicht was in ihrem Wesen (...) das sie interessanter machte”, in *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, vol. 7, p. 340) tem provavelmente a sua origem na locução latina *nescio quid*, aplicada por Cícero num contexto retórico, e por Santo Agostinho, para designar uma bela alma. Em ambos os casos encontra-se já em íntima ligação semântica à ideia de graça. Para conhecer um estudo mais aprofundado da história deste conceito, leia-se o artigo de Erich Köhler, “*Je ne sais quoi*. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen”, *Romanistisches Jahrbuch*, vol. 6 (1953-54), Hamburg, De Gruyter & Co., 1956, p. 21 – 59.

⁶⁶ E que resultaria no estilo maneirista.

“dissolução de categorias”, Jakobs privilegia na sua análise assumidamente aquilo a que chama “desafiantes fusões de identidades de género”⁶⁷, podendo fazer parecer que a categoria de graça nestes autores do século XVI se relacionava sempre com a imagem de uma inversão ou ambiguidade sexual. Tal inferência seria extremamente redutora, ainda que não completamente errada. É verdade que geralmente o predicado da graciosidade se começa a aplicar a representações de corpos humanos, femininos e masculinos, e é verdade também que o modo como são representados os traços de identidade sexual influem nessa predicação, mas tal pode dever-se ao facto de, como já havia dito Anthony Blunt, a ideia de graça surgir principalmente associada à delicadeza, suavidade e aparência de facilidade:

[A] associação da graça à suavidade e à doçura é habitual em Vasari. (...) acerca de uma obra de Giulio Romano diz que lhe falta graça devido ao seu colorido sombrio e pesado; e relativamente às figuras do Quattrocento afirma que não mostram os músculos “com aquela graça doce e fácil que paira algures entre o visto e o não visto.”⁶⁸

Mais do que resultar de uma inversão dos traços da identidade sexual, a graça corresponderá portanto à representação do corpo feminino ou masculino com as características de delicadeza, suavidade e leveza, o que faz um corpo masculino aparecer com traços femininos. Mas, como já vimos, a graça não se pode esgotar num conjunto de características concretas e racionalmente mensuráveis, sendo precisamente no carácter indefinível e na sua ligação a um suposto estágio anterior ao raciocínio que reside o seu fascínio. Agnolo Firenzuola, no seu livro *Della Bellezza delle Donne*⁶⁹, de 1541, por exemplo, embora recuse admitir que graça não esteja submetida a qualquer ordem, subtrai essa ordem ao domínio da consciência humana, identificando-a também com o *non so che*.

A nossa opinião é que a graça não é outra coisa senão um esplendor. (...) Somos forçados (...) a reconhecer que esse esplendor deriva de uma proporção oculta e de uma medida que não está escrita nos nossos livros, que não podemos conhecer nem imaginar, e que é, como dizemos das coisas que não sabemos exprimir, um “*non so che*”.⁷⁰

⁶⁷ Jacobs, *op. cit.*,

⁶⁸ Blunt, *op. cit.*, p. 94.

⁶⁹ In Agnolo Firenzuola, *Opere*, Milano, 1802.

⁷⁰ Cf. *Id.*, *Discorsi della bellezza delle Donne*,

<http://www.readme.it/libri/Letteratura%20Italiana/Delle%20bellezze%20delle%20donne.shtml>
ou *apud* Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 216-217.

Não se trata neste caso de um discurso sobre as artes⁷¹, mas é seguro que também obras deste teor contribuíram para criar os fundamentos teóricos da arte e da sua crítica, influenciando maneiristas mais tardios como Gio Lomazzo e Federico Zuccaro no que diz respeito ao importante papel da graça numa emergente atitude anti-racional perante as artes, ainda que em diferentes interpretações desta atitude: Lomazzo, seguindo uma tradição aristotélico-escolástica, acentua, no seu *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura et Architettura*, de 1585, o carácter metafísico da beleza e atribui a capacidade da sua vivência a uma “grazia divina” que, conseqüentemente, não pode ser atingida através do estudo⁷². Romano Alberti, reiterando também a dissociação entre a graça e o intelecto, já a torna objecto, na linha de Vasari, de um juízo legitimamente submetido à sensibilidade, ainda que educada: o bom gosto:

Graça é (...) um adorno suave e delicado que atrai o olhar e satisfaz o gosto (...) depende inteiramente de um bom juízo (*giudizio*) e de um bom gosto (*gusto*).⁷³

Apresentada por Castiglione como um correctivo para uma natureza imperfeita, a graça fabricada começa por constituir um simulacro, um artifício que coloca em jogo uma *performance* do indivíduo, mas que, ao contrário da afectação, se caracteriza pela sua própria negação, apresentando-se tanto quanto possível como dom natural. Se a graça cristã enquanto dom sobrenatural se opõe por definição à natureza humana, a graça de Castiglione desdobra-se em graça natural (ou sobrenatural, que para o efeito é indiferente, uma vez que não está ao abrigo da intervenção humana), e em graça artificial que, embora resulte de uma carência natural, fornece ao indivíduo a oportunidade de intervenção no seu destino. As teorias estéticas, fazendo pleno uso da carga metafórica da graça dispensada pelo divino criador, tornam-na numa componente

⁷¹ Desta mesma época temos também *Discorso della Bellezza e della Grazia*, de Benedetto Varchi, que como o livro de Firenzuola se dedica à estética feminina, e igualmente destaca a graça como qualidade por excelência e distinta da beleza.

⁷² Curiosamente, a assumpção dessa proveniência divina da graça não está para Lomazzo em contradição com uma teoria que desenvolve acerca da graça e que consiste na tese de que o efeito gracioso é desencadeado por determinado tipo de forma, nomeadamente a *figura serpentinata* combinada com a pirâmide. Esta tese irá ser retomada por William Hogarth que a explorará até à exaustão.

⁷³ Romano Alberti, *Origine e Progresso dell' Accademia del disegno di Roma*, Pavia, Pietro Bartoli, 1604, p. 59.

central doutro acto criador – o do artista em pleno resgate de uma autonomia que lhe permite libertar-se de um conjunto de obediências, quer seja à vontade de Deus, quer seja aos cânones de perfeição estética determinada por leis racionais. Nesse sentido, paradoxalmente, é a imperfeição que traz a graciosidade, uma imperfeição aos olhos da racionalidade geométrica, mas que aos olhos do gosto sensível adquire fascínio. Claro que esse fascínio resulta justamente da sua irredutibilidade a uma análise objectiva e consciente que, longe de constituir uma limitação, tende a ser encarada como uma libertação e, na qualidade de liberdade sem peso, sem consciência e sem responsabilidade, não pode deixar de ser um breve lampejo de utopia ou, como diriam os neoplatónicos, uma reminiscência de um paraíso irremediavelmente perdido.

A Castiglione, Schiller deverá o abrir do caminho à autonomização do homem no processo de produção da graça, mediante a consciencialização das suas capacidades criativas. A Lutero, Kleist deverá a convicção de que a graça só se actualiza no desvio do olhar auto-avaliador, na entrega ao incomensurável, na felicidade da suspensão de uma mão invisível.

II. Schiller e Kleist

4. Schiller: graça como educação estética

(...) a web at once sensuous and logical,
an elegant and pregnant texture:
that is style, that is the foundation of
the art of literature.

Robert Louis Stevenson, *Essays of Travel and the
Art of Writing*

Quer na sua acepção teológica, quer na sua acepção estética, a ideia da graça associa-se ao *topos* cristão do paraíso perdido, opondo-se-lhe na sua natureza redentora. Definitivamente condenado pelo pecado original, o homem cristão carece da graça divina para se lhe poder abrir o caminho para a salvação eterna. Por sua vez, na definição estética da graça delineada pelos renascentistas italianos, reencontramos a superioridade artística num aparente retorno a um estado pueril e inocente, a partir do qual, espontaneamente e sem esforço, o artista consegue obter o efeito estético, recriando o paraíso da plenitude e da realização, ou, nas palavras de Alexander Pope¹, “a graça além do alcance da arte” (*the grace beyond the reach of art*). Pela via da íntima associação a este motivo marcadamente cristão, o conceito de graciosidade transportará sempre consigo esta dimensão religiosa que consiste na busca de uma reconciliação com o uno, de um reencontro com um paraíso perdido. Esse será o tema central do conto *Über das Marionettentheater* de Heinrich von Kleist. Mas, como veremos, também para Schiller a graça corresponde à recuperação de um paraíso perdido ou, mais

¹ Alexander Pope, *Essay on Criticism*, edited, with introduction and notes by John Churton Collins, London, Macmillan, 1943, I, 155, p. 5. Alguns versos antes, Pope referia-se à impossibilidade de ensinar a graça, tão importante na música quanto na poesia: “Music resembles Poetry, in each / Are nameless graces which no methods teach”. (*ib.*, I, 143/4)

precisamente, de dois paraísos perdidos que, para Schiller, se irão identificar: o tradicional paraíso da união com Deus e o paraíso da união do indivíduo consigo mesmo. Mais do que um termo de designação de um determinado efeito estético, a graça estética representa para Schiller um conceito filosófico e religioso, no seio do qual se procura restaurar um princípio divino perdido, permitindo, tal como em Kleist, inverter o movimento da queda original.

Num ensaio redigido em 1790², Schiller tematiza o pecado original descrito no terceiro capítulo do livro do *Génesis*³, concebendo-o como “o acontecimento sem dúvida mais feliz e de maior envergadura da história da humanidade.”⁴ A queda de Adão e a definitiva perda da sua inocência não é lamentada, já que o permanecer nesse eterno estado pueril nunca lhe teria dado a oportunidade de se tornar verdadeiramente humano, graças a uma liberdade e a uma moralidade assim resgatadas. Sem a queda, portanto, “teria passado uma infância eterna numa voluptuosa tranquilidade”, enquanto através dela se poderá tornar “no criador da sua própria felicidade”⁵.

Contudo, há, para Schiller, que reinstaurar um *novo* paraíso, já não “o paraíso da ignorância e da escravidão”, mas sim “o paraíso do conhecimento e da liberdade”⁶. A questão à qual Schiller não responde directamente neste ensaio é se Deus, ou um princípio de divindade, terá lugar neste novo paraíso. Aparentemente não, uma vez que Deus, neste ensaio, é meramente posto em equivalência a uma instância de repressão, de condicionamento do homem. A voz de Deus, aquela que interdita o acesso à árvore do conhecimento, é identificada com a “voz do instinto”⁷ que impede o homem de pensar por si mesmo e de correr riscos em seu nome. Curiosamente, porém, este entendimento positivo da desobediência original, não impede Schiller de a considerar uma ‘queda’, pois é certo que, em resultado dela, o homem deixou de ser inocente para se tornar responsável, deixou de ser “um discípulo perfeito da natureza” para se tornar “num ser moral e imperfeito”, deixou de ser “um instrumento feliz” para se tornar num “artista infeliz”⁸. A inauguração deste estado de insatisfação, de sofrimento e de conflito (com

² Friedrich Schiller, „Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der Mosaischen Urkunde“ (Acerca da primeira sociedade humana seguindo o fio condutor da escritura mosaica), in NA 17, p. 398 – 413.

³ Schiller e Kleist, seguindo a tradição alemã, referem-se ao livro do *Génesis* como primeiro livro de Moisés.

⁴ *Id., ib.*, p. 399/400.

⁵ *Id., ib.*, p. 399.

⁶ *Id., ib.*

⁷ *Id., ib.*

⁸ *Id., ib.*, p. 400.

Deus, com os animais, com os outros homens e consigo próprio) é portanto o preço que o homem tem que pagar pelo facto de deixar de ser um “autómato”⁹ e de se poder transformar num ser pensante capaz de criar o seu próprio destino, o seu próprio paraíso.

A libertação de condicionamentos exteriores que resultou da expulsão do paraíso não pode, portanto, ser considerada o fim da história; há que saber regressar ao paraíso por mérito próprio e, paradoxalmente, restaurar a inocência mediante a razão:

Através da *sua razão* [o homem] deve aprender a buscar o estado de inocência que agora perdeu e, enquanto espírito livre e racional, regressar ao ponto de onde partiu quando era planta e criatura do instinto.¹⁰

A contradição contida nesta proposição é evidente. Ora, a dificuldade que temos em conceber um modo de regressar *racionalmente* a um estado instintivo e vegetal, do qual fomos expulsos devido precisamente à racionalidade, é provavelmente a mesma que o próprio Schiller sentiu, motivando-o para a elaboração da sua teoria da graça que supostamente fornecerá a solução filosófica para o problema.

Provavelmente, o motivo pelo qual procura fornecer uma solução para a complicada questão do regresso à inocência através de uma teoria da graciosidade prende-se precisamente com as origens e conotações religiosas deste conceito. Se, por um lado, a graciosidade descrita por Schiller convoca em si elementos da natureza racional do ser humano em pleno exercício da sua autonomia conquistada aos deuses, por outro lado, não prescinde de uma dimensão que prevê uma reinstauração da ideia de divino, dando lugar à possibilidade de afinal o paraíso *não* se realizar apenas na execução consciente de actos morais, no mero exercício da liberdade da razão, mas também na busca de um estado que consiste precisamente num abandono momentâneo de processos puramente racionais.

Para apurar a pertinência desta hipótese, proceder-se-á, em primeiro lugar, a uma descrição da relação de Schiller com a religião em geral, ou com a sua religiosidade em particular, relação esta que resultou em grande parte de influências dos seus contemporâneos; em segundo lugar, analisar-se-á com algum detalhe as ideias de

⁹ *Id., ib.*

¹⁰ *Id., ib.*, p. 399. („Er soll den Stand der Unschuld, den er jetzt verlohrt, wieder aufsuchen lernen durch *seine Vernunft*, und als ein freier vernünftiger Geist dahin zurückkommen, wovon er als *Pflanze* und als Kreatur des Instinkts ausgegangen war.“) Itálicos do autor.

Schiller sobre questões de estética, em particular nas chamadas cartas *Kallias* e nas *Cartas sobre Educação Estética* e, em terceiro lugar, observar-se-á atentamente o ensaio *Sobre Graciosidade e Dignidade* para aqui poder apurar pontos de contacto com as diferentes doutrinas e descrições de graça expostas nos primeiros capítulos e para finalmente comprovar a tese não só da centralidade da graça na filosofia de Schiller, mas também da sua competência como resposta unificada a vários problemas que acompanham todo o pensamento schilleriano, designadamente, o da desejada síntese entre a constituição sensível e a constituição racional-moral do homem, o da legitimação da acção estética no âmbito da sociedade humana e o da recondução ao paraíso no qual o homem se reencontra com o divino, sem abdicar do seu potencial humano.

Segundo as memórias da sua irmã Christophine, Schiller nutria o desejo de se tornar teólogo, gostando de se empoleirar numa cadeira envergando um avental preto e daí proferir longos sermões bem estruturados de acordo com a ortodoxia evangélica.¹¹ Na véspera da sua confirmação, proibido de brincar na rua e confinado ao seu quarto, terá escrito o seu primeiro poema (hoje desaparecido), de carácter tão religioso que o pai lhe terá perguntado se ele perdera o juízo. Não condenando propriamente a religião, o pai mais não via nela do que uma opção racional motivada por questões de ordem social. A mãe, por seu lado, seguia o pietismo, uma orientação religiosa que se propagava pela Alemanha desde alguns anos, por reacção a uma igreja demasiado institucionalizada e transformada num código de conduta sem qualquer espiritualidade, num mero poder de ordem política. Esta vertente religiosa de cariz mais privado, supostamente ligada às emoções, cativava um público burguês que procurava na religião mais do que uma instituição fria e disciplinadora. “Deus não quer olhos, ouvidos, boca, mãos, pés, ele quer o nosso coração,”¹² apregoava Johann Albrecht Bengel, pai espiritual do pietismo suábio. Assim sendo, e talvez embalado por um espírito pietista, Schiller associou desde muito cedo a paixão pela poesia ao sentimento religioso.

Friedrich Gottlieb Klopstock, nesse tempo um expoente da literatura alemã, usava a poesia como meio para realizar a religiosidade, defendendo que a força vital

¹¹ Rüdiger Safranski, *Schiller oder die Erfindung des Idealismus*, München, Wien, Carl Hanser, 2004. Todas as informações biográficas de Schiller constantes no presente capítulo baseiam-se em dados colhidos nessa obra.

¹² *Apud id., ib.*, p. 31.

religiosa se torna mais evidente quando contribui para os altos voos do poeta. Se, portanto, o sentido religioso passava a ser o conteúdo do acto poético, enquanto a poesia era a sua forma, a devoção cristã transformava-se numa devoção poética e a poesia adquiria uma consagração religiosa. A apetência geral do público para este tipo de abordagem era tão notória, que pessoas não habituadas a ler poesia passaram a usar o *Messias* de Klopstock como livro de devoção. Com Klopstock iniciava-se assim uma época de consciencialização mais acentuada do acto poético, sendo o poeta frequentemente comparado ao profeta que graças ao seu génio podia ser colocado imediatamente abaixo do evangelista. A propósito de Klopstock, Goethe, por exemplo, sustenta que “a dignidade do objecto enalteceu a personalidade própria do poeta (...) assim, Klopstock adquiriu todo o direito de se ver como uma pessoa santificada e foi assim que todo o seu agir se dotou de uma pureza digna de nota.”¹³ Schiller foi um daqueles que, na sua adolescência, também o santificou, reconhecendo porém mais tarde, em *Ueber Naive und Sentimentale Dichtung* (Sobre poesia ingénuo e sentimental), que tal adoração não passara de um devaneio juvenil.

No que diz respeito ao panorama filosófico, Johann Gottfried Herder e o movimento do *Sturm und Drang* puseram em causa a visão da natureza enquanto entidade de funcionamento mecânico, entendendo a natureza como organismo. No seu “Journal meiner Reise im Jahre 1769” – publicado postumamente em 1846 – Herder centra-se na busca da força motriz do desenvolvimento orgânico, abrangendo todo o espectro da existência, da pedra à consciência. A genialidade do indivíduo, por seu lado, já não requer justificação racional, é uma racionalidade em si, única, pessoal e original. Dedicou-se atenção ao estudo de figuras arquetípicas do génio como Cícero, César, Alexandre o Grande, Catão, figuras que consubstanciam o poder mediante algo que hoje designamos de carisma. Nas pessoas carismáticas, a fonte do poder está localizada nelas próprias, numa determinada força inexplicável, numa irradiação natural. Nesta altura, Franz Anton Mesmer (nascido em 1734) desenvolve a noção de génio magnético, lançando com a ideia de “magnetismo animal” uma moda que percorreu toda a Alemanha. Mesmer defendia a existência de um *fluidum*, espécie de corrente de energia eléctrica que passa entre os corpos animados. Com base em Newton, desenvolveu a teoria da “*gravitas animalis*”, uma força de gravidade animada. Numa época em que se havia cessado de procurar a pedra da sabedoria na alquimia, afirmava-se encontrar nos

¹³ Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, in *Goethes Werke*, vol. IX, Hamburger Ausgabe, Munique, Verlag C. H. Beck, 1982, p. 399.

corpos animados a fonte de grandes energias que involuntariamente ou sob efeito de uma imensa concentração passavam de sujeito para sujeito mediante o toque ou, como se veio a praticar mais tarde, através da hipnose e da sugestão, ou seja, à distância. O magnetizador não carecia apenas de uma formação teórica, ele tinha de ser um génio *natural*. Justamente o magnetismo fascinará os românticos, uma geração mais tarde, em termos filosóficos, literários e práticos. Mas é no *Sturm und Drang* que surge o culto do artista capaz de superar o seu produto.

Jakob Friedrich Abel, professor de Schiller que exerceu sobre ele uma inegável influência e lhe deu a ler os principais filósofos ingleses da actualidade, defendia que o génio era uma força natural que todavia só se podia desenvolver positivamente numa sociedade saudável, não-despótica. Segundo Abel¹⁴, a pessoa sem génio pode ser comparada a um animal de carga que apenas sabe obedecer a ordens e que segue vagarosamente o seu caminho por trilhos pré-estabelecidos, enquanto o génio “escarnece da pequena cela na qual vive o comum dos mortais” e, qual águia-real, “levanta voo e, pairando ao sol, deixa para trás a terra mesquinha”¹⁵. Não obstante esta força anímica e capacidade de libertação, o carismático génio está contudo sujeito a drásticas mudanças de humor, podendo cair em letargia e inacção. Dotado de um comportamento instável, causa frequentemente apreensão e entra em sofrimento. Abel traça todo o quadro psicológico do génio: rapidez, sensibilidade, vivacidade, versatilidade, sociofobia e tendência para a solidão, mas principalmente entrega e arrebatamento. Nos seres geniais, as forças encontram-se numa *harmonia primordial*, existe neles uma certeza sonambular; e uma vez que não se regem por conceitos e leis gerais mas sim pela sua própria imaginação e emoção, todo o acto e pensamento dos génios é marcado pela originalidade, que lhes confere um estatuto próximo ao divino, pois “tal como o Uno infinito, [o génio] iguala-se apenas a si próprio.”¹⁶

¹⁴ Num discurso proferido em 1776 sob o título *Rede über das Genie. Werden grosse Geister geboren oder erzogen und welches sind die Merkmale derselbigen?* (Discurso sobre o génio. Os grandes espíritos nascem como tal ou são educados e quais as características destes?) Edição consultada: Marbach am Neckar, Schiller – Nationalmuseum, 1955.

¹⁵ *Id., ib.*, p. 31.

¹⁶ *Id., ib.*, p. 42. Não só Schiller remeterá para esta ideia no seu ensaio *Ueber Naive und Sentimentale Dichtung* (Sobre poesia ingénua e sentimental), identificando o génio com o artista ingénua, mas também Kleist, como veremos no último capítulo, retomará, no âmbito da sua parábola *Über das Marionettentheater*, a definição do divino como “aquele que é apenas igual a si-mesmo”, por essa via identificado com o animal. Em ambos os casos, estamos perante representações de um paraíso perdido ou a recuperar.

Impressionado com esta teoria e com a ideia da força carismática e absolutamente natural do génio, descrita por Abel, Schiller ainda assim confessa que tem dificuldade em entender a natureza deste modo tão directo:

Eu ainda não era capaz de entender a natureza em primeira mão. Só podia suportar a sua imagem reflectida pelo entendimento e corrigida pela regra.¹⁷

Enquanto estudante de medicina, e definitivamente abandonados os projectos de seguir uma carreira de sacerdote, Schiller entra num campo de reflexão filosófica acerca do corpo humano, confrontando-se com as correntes de pensamento empirista que punham em causa as teorias racionalistas de Descartes. Se nestas o pensamento, a *res cogitans*, ainda desfruta de uma liberdade vedada à *res extensa* das funções corporais e da suposta mecânica dos afectos, segundo as novas vozes empiristas, o próprio pensamento é fruto de um processo mecânico em total dependência de funções corporais e, portanto, susceptível, como defendiam Bacon e Hobbes, de constituir objecto de uma ciência natural da alma, na qual, porém, não se inseria a actividade espiritual, como a fé em Deus, no além e na imortalidade.

Para todos os efeitos, Schiller encontra nos trabalhos dos empiristas um questionamento da autonomia do pensamento, reduzido a mero condutor de instintos naturais, como a fome, a sobrevivência, a procriação. Quer estes impulsos fossem considerados essencialmente egoístas, como defendia Hobbes, quer se adoptasse uma postura mais optimista, como Locke, a liberdade da vontade humana era posta em questão, postulando-se o condicionamento do comportamento humano numa aproximação ao quadro de comportamento animal.

Em Shaftesbury, Rousseau e Herder, Schiller vai porém encontrar a afirmação da importância de um “eu” que pensa e sente e que unifica as experiências mediante uma interpretação nem sempre racional. Se a unidade, como defendia Herder, resulta de um impulso criador do organismo, toda a forma de vida é uma expressão, não sendo o *logos* mas sim a *poesis* que rege o mundo.

A leitura do empirista escocês Adam Ferguson¹⁸, recomendada por Abel, também exerce efeitos estimulantes no pensamento filosófico de Schiller. Ferguson acentua o

¹⁷ Schiller, *Sobre poesia ingénua e sentimental*, Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, INCM, 2003, p. 60 (§35).

¹⁸ Principalmente, *Institutes of Moral Philosophy* (Bases da filosofia moral) de 1773. Na tradução alemã, *Grundsätze der Moralphilosophie*, Leipzig, 1772.

papel decisivo do *common sense*, resultante de um instinto natural de aceitabilidade social do indivíduo, o que contribui para uma leitura unificada do mundo. Segundo a sua tese, a par da solidão, causada pelo egoísmo, a sociabilidade é um traço natural de todo o ser humano, o que resulta numa definição do ser humano como “predador sociável”, cujas pulsões naturais são tanto o instinto egoísta de sobrevivência quanto o instinto de sociabilização e de amor.¹⁹

Activado por este debate filosófico com posições tão díspares, mas simpatizando principalmente com as posições menos mecanicistas de Herder e de Ferguson, Schiller apresenta na sua tese de medicina²⁰ *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (Ensaio sobre a relação da natureza animal do homem com a sua natureza mental) datada de 1780, uma filosofia do amor enquanto princípio cósmico que tudo une. Esta filosofia vai vigorando com maior ou menor alento ao longo de toda a sua vida, resistindo a diversos ataques de ordem racionalista (inclusive do próprio), suscitados sobretudo pela leitura da obra de Immanuel Kant, que não concebia o amor como instinto de unificação, mas sim como ficção útil do entusiasmo. À filosofia schilleriana do amor está associada a imagem frequentemente empregue da grande cadeia dos seres, metáfora para a ideia de interligação da natureza, originária do *Timeu* de Platão, que concebe o mundo como grande unidade que integra toda a diversidade, interligada pelo amor.²¹ Uma teoria que Schiller já defendia, quer na

¹⁹ Temática também tratada, e em moldes semelhantes, por Herder no seu ensaio “Liebe und Selbstheit” (Amor e egoísmo), publicado em anexo à sua tradução da carta de Hemsterhuis *Sur les désirs* (Acerca do desejo) de 1770 (traduzida para alemão em 1785), e no qual recorre ao sistema de Empédocles para defender a sua posição. Trata-se de um pequeno tratado de filosofia do amor, confirmadamente lido por Schiller, como podemos ler numa carta a Körner (de 8/8/1787): “A propósito do seu ensaio “Amor e egoísmo”, eu disse-lhe [a Herder] que nessa matéria temos pontos de contacto. Conte-lhe algumas ideias de Julius que ele considerou inteiramente certas. Ele mostrou-se interessado em ler as cartas de Julius/Raphael.” (NA 24, p. 124) Schiller refere-se aqui à sua “Theosophie des Julius” (Teosofia de Julius). Na mesma carta, Schiller conta que nessa conversa se sentiu muito em acordo com as ideias de Herder, fazendo referência ao seu texto *Gott. Einige Gespräche* (*Deus. Algumas conversas*) publicado em Gotha, em 1787: “Trouxe para a conversa o seu mais recente escrito *Deus*, falei-lhe um pouco no que achava desse assunto e que eu, pessoalmente, faria derivar toda a filosofia da ideia de *Deus*.” Segundo o relato de Schiller, Herder afirmou então que esta obra era ideal para ele e que nela encontraria “muita luz”. Contudo, como confessa a Körner, Schiller achou que o texto de Herder “contém demasiada metafísica”, embora “o princípio, sobre Espinosa, seja muito interessante”. *Id, ib*, p. 125.

²⁰ Trata-se da terceira dissertação apresentada por Schiller. As duas anteriores haviam sido recusadas pelo professorado.

²¹ Encontra-se afinidade com Alexander Pope na sua obra de cariz antropológico, *Essay on Man*, de 1733/34, muito provavelmente lida por Schiller na tradução alemã e na qual o mundo é concebido como uma grande corrente de seres, à qual nenhum elemento pode ser retirado: “Vasta cadeia de seres (...) onde, um elemento partido destrói a grande escala/ Na corrente da natureza, qualquer elo que partas/ seja um décimo seja um milionésimo, toda a corrente partirá” (Alexander Pope, *Essay on Man*, Mentz, Printed for J. F. Schiller, 1786, I, v. 237- 246). Segundo Wolfgang Riedel (in *Die Anthropologie des Jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der „Philosophischen Briefe“*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1985), Pope e Schiller resolvem de modo semelhante o dilema da dominância

sua primeira tese, rejeitada pelo júri, quer num discurso proferido na Karlsschule e intitulado “Die Tugend in ihren Folgen betrachtet” (“A virtude, tendo em vista as suas consequências”), onde se refere ao amor como “o grande elo de ligação entre todas as naturezas pensantes”.²²

É, todavia, especificamente na sua “Theosophie des Julius” (Teosofia de Julius), escrita por volta de 1780²³, que Schiller desenvolve com mais detalhe a sua filosofia do amor, encarada como caminho para Deus. O amor é aí descrito como uma espécie de gravidade das almas que interliga todos os seres, ao ponto de os confundir uns com os outros, criando uma platónica reminiscência de uma unidade primordial:

O amor, portanto, – o mais belo fenómeno da criação animada, o mais poderoso magnete no mundo do espírito, a fonte da devoção e da mais sublime virtude – o amor é apenas o reflexo dessa força primordial e única, uma atracção pela excelência, baseada numa troca momentânea da personalidade, uma fusão dos seres.²⁴

O amor apresenta-se aqui também como conceito de valor teológico, muito semelhante ao da graça, em virtude da sua aptidão para inverter uma fragmentação do ser humano e reconstruir a unidade com Deus:

Todo um conjunto de acções harmoniosas que existe unificado na substância divina, encontra-se, na natureza, (...) fragmentado em inúmeros graus e medidas e parcelas (...) a natureza é um deus infinitamente dividido. (...)

espiritual ou sensual no ser humano. Pope refere-se a um desejável „estado intermédio” [middle state], (Pope, *Essay on Man*, I, v. 3) do ser humano, unificando e não separando o que o distingue: “Deixem os subteis professores ensinar estes amigos a lutar, / Mais dedicados a dividir do que a unir; / e a separar a graça da virtude, o sentido da razão.” (*Id.*, II, v. 81 -83). Schiller, ainda que não partilhando o tom apologético de Pope, insiste também na exploração da natureza mista do homem: „Mais uma vez: O homem teve de ser animal antes de saber que era espírito, teve de rastejar na terra antes de ousar empreender o voo newtoniano pelo universo. *O corpo é portanto o primeiro estímulo para a acção; a sensibilidade, a primeira escada para a perfeição.*“ (NA 20, p. 56). Refira-se ainda que, no terceiro livro de *Essay on Man*, Pope transforma, tal como Schiller, a corrente de seres numa corrente de amor: “Olha ao redor de ti; observa a corrente de amor/ Combinando o mundo em cima com o mundo em baixo.” [Look around our world; behold the chain of Love / Combining all below and all above]. (*Ib.*, III, v. 7/8), rede de amor essa que se manifesta na caridade: “Mas todo o interesse da humanidade é a caridade.” [But all Mankind’s concern is Charity] (*Ib.*, III, v. 308).

²² NA 20, p. 32.

²³ Trata-se de parte de uma troca fictícia de correspondência entre os dois amigos Julius e Raphael, (podendo ambos ser considerados pseudónimos de Schiller), publicada por Schiller em 1786, no terceiro número da revista *Thalia*, sob o título *Philosophische Briefe* (In NA 20, p. 107 – 129).

²⁴ NA 20, p. 119. [Liebe also – das schönste Phänomen in der beseelten Schöpfung, der allmächtigste Magnet in der Geisterwelt, die Quelle der Andacht und der erhabensten Tugend – Liebe ist nur der Widerschein dieser einzigen Urkraft, eine Anziehung des Vortrefflichen, gegründet auf einen augenblicklichen Tausch der Persönlichkeit, eine Verwechslung der Wesen.]

A atracção dos elementos deu existência à forma física da natureza. A atracção dos espíritos – infinitamente multiplicados e perpetuados – deveria finalmente conduzir à suspensão dessa separação, ou (...) criar Deus. Essa atracção é amor.²⁵

Nesta cosmovisão baseada no amor que se define por uma disposição altruísta do ser humano, Schiller toma posição num debate centrado em torno do ensaio “De l’homme, de ses facultés et de son éducation” de Claude-Adrien Helvétius²⁶, lido e discutido com Abel na Karlsschule, no qual aquele defende a tese do egoísmo da socialização e da impossibilidade de amor ao próximo enquanto conduta natural e espontânea²⁷. Julius recusa o fatalismo desta filosofia materialista, confessando, acreditar “de bom grado (...) na existência de um amor altruísta”, sentindo-se “perdido se ele não existir, sem ele desist[indo] da divindade, da imortalidade e da virtude”²⁸.

Todavia, o que este texto sobretudo nos revela, - embora, como vimos, a crença no amor gratuito (a *charis* de Aristóteles) esteja na base da concepção de fé cristã, - é uma negação da religião no sentido tradicional, abrindo caminho à criação de uma nova religião (pois que ainda centrada na ideia de existência de um deus), à qual Schiller prefere dar o nome de teosofia: Deus já não aparece como criador, ou como dispensador da graça, mas sim como *produto* do amor, ou mesmo como finalidade do amor. O que Julius, nesta sua teosofia, rejeita é a ideia de um deus do além, do deus sobrenatural postulado pela ortodoxia cristã, a favor de uma divinização da plenitude terrena. Por um lado, portanto, “a natureza é um deus infinitamente subdividido”²⁹ e, por outro lado, analogamente à mútua atracção entre os elementos da natureza (tal como em Parménides), o amor cósmico “produz” um deus porque recria a unidade perdida.³⁰ Perante este abandonar dos dogmas da religião cristã que, de resto, lamenta em nome da

²⁵ NA 20, p. 123-125. De acordo com estudos publicados sobre Schiller, esta concepção do amor como possibilidade de inversão da queda e da subsequente alienação da vida com Deus, foi por Schiller possivelmente colhida na mística de Friedrich Christoph Oetinger.

²⁶ Traduzido para o alemão sob o título: *Herrn Claudius Hadrian Helvetius hinterlassenes Werk vom Menschen, von dessen Geistes-kraften, und von der Erziehung derselben*, Breislau, 1785.

²⁷ Este debate teve grande amplificação na Europa do século XVIII, contando com a participação de Shaftesbury, Ferguson e Hutcheson, pelo lado optimista com que Schiller também simpatiza e, pelo outro lado, com Helvétius, Hobbes e Mandeville.

²⁸ NA 20, p. 122.

²⁹ *Id., ib.*, p. 124.

³⁰ Julius tem perfeita consciência da ousadia desta sua declaração, como vemos nas suas palavras e na sua hesitação em expressar esta ideia: “A atracção dos espíritos, multiplicada e continuada até ao infinito, deveria conduzir à cessação daquela separação, ou (será que o posso pronunciar, Raphael?) criar Deus. Essa atracção é amor.” *Id., ib.*, p. 124.

sua tranquila inocência perdida³¹, Julius não se autodesigna contudo como ateu. Assumir-se como ateu seria, para Julius, meramente negar a corrente do amor, querer ver-se só a si-próprio isolado do mundo. Esta negação de um deus no além torna impossível a projecção de uma salvação no além. A graça divina, se existir, só pode ser recebida e consumada na vida terrena e mortal, pois, do ponto de vista da “Theosophie des Julius”, a ideia ortodoxa de uma compensação no além apela apenas a seres imaturos e egoístas que não sabem agir senão em função de castigos e recompensas. O amor terreno é assim dignificado por uma grandeza que prescinde do além, metaforizado como uma escada, pela qual subimos em direcção à divinização: “O amor, meu caro Raphael, é a escada que nos permite subir até à semelhança com Deus”³².

Será que Schiller inventou a filosofia do amor como forma de não sucumbir à fria máquina de uma natureza sem sentido, preconizada pelos filósofos empiristas? Ele próprio confessa essa possibilidade. Aliás, a dúvida persistirá e conviverá com ele, materializada em personagens antitéticas dos seus dramas, sendo o caso dos irmãos Karl e Franz Moor, do drama *Die Räuber* (1781), apenas um dos exemplos mais evidentes. Claro que não há dúvidas acerca da simpatia de Schiller por Karl, o marginal, aquele que exerce a sua liberdade, sendo fiel a si mesmo e aos seus compromissos, embora através de uma conduta reprovável à luz da moral reconhecida e que acaba por reverter a favor da sua tragédia.³³ Franz, o materialista, por seu lado, representa a razão

³¹ A perda da crença na religião cristã é metaforizada com o clássico motivo da queda de um estado de graça da inocência, devido ao ensinamento filosófico que deve ao seu interlocutor, Raphael. A sua actual visão esclarecida permite-lhe porém avaliar esse estado como um estado de embriaguês, no qual indubitavelmente era feliz. Vejamos o tom contraditório, na descrição dessa passagem, entre o lamento da irremediável perda da simplicidade e a consciência de um renascimento: “Tempos ditosos e paradisiacos esses quando eu ainda de olhos vendados cambaleava pela vida, como um ébrio, (...) quando ainda estremeia perante o diabo e, portanto, com maior afecto dependia da divindade. Eu *sentia* e era feliz. Raphael ensinou-me a pensar, e estou em vias de lamentar a minha criação. (...) Roubaste-me a fê que me dava paz. Ensinaste-me a desprezar, onde antes adorava. (...) A partir de agora a minha felicidade está confiada ao compasso harmonioso da minha sensibilidade.” [Selige paradiesische Zeit, da ich noch mit verbundenen Augen durch das Leben taumelte, wie ein Trunkener (...) da ich noch vor dem Teufel bebt und desto herzlicher an der Gottheit hing. Ich *empfand* und war glücklich. Raphael hat mich *denken* gelehrt, und ich bin auf dem Wege, meine Erschaffung zu beweinen. (...) Du hast mir den Glauben gestohlen, der mir Frieden gab. Du hast mich verachten gelehrt, wo ich anbetete. (...) Meine Glückseligkeit ist von jetzt an dem harmonischen Takt meines Sensoriums anvertraut.] No mesmo ano em que compôs a sua “Theosophie des Julius”, Schiller escreveu relatórios médicos sobre o seu colega suicida Grammond („Über die Krankheit des Eleven Grammont“, in NA 20, p. 19), argumentando aí que a causa da depressão seria a extinção de uma forte crença religiosa. Grammond tinha-se envolvido numa fantasia pietista mas, quando esta colapsou devido a um ataque de ordem filosófica, viu-se privado de uma compreensão do sentido da vida e acabou no desespero. Assim sendo, Schiller conclui que o alimentar comedido de um ideal religioso pode ter uma função profiláctica contra a perda de saúde mental.

³² *Id., ib.* [Also Liebe, mein Raphael, ist die Leiter, worauf wir emporklimmen zur Gottesähnlichkeit.]

³³ Karl é também um rebelde religioso que despreza a figura de Deus e, no entanto, como também defende Benno von Wiese (in *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, vol. 1, Hamburg, Hoffmann

desligada do sentimento. Nada o seduz para além da posse e do prazer imediato, mas é a indisponibilidade para o amor e, por conseguinte, para uma divinização daí resultante que o conduz invariavelmente ao fracasso.

O drama *Kabale und Liebe* (1784), por sua vez, retoma a ideia da grande corrente de seres³⁴, segundo a qual o amor é o princípio metafísico em si, reunindo todos os seres com a criação. Uma vez que só nos é possível amar a totalidade amando a criatura individual, é esse amor individual que mantém a corrente intacta. Nesta tragédia, contudo, a sua filosofia do amor transforma-se e amadurece, nela se revelando a consciência do perigo de um desejo excessivo de união entre um *eu* e um *tu*. Esse desejo, que não passa afinal de uma tentativa de projecção do eu no tu, cai no equívoco de irrealizar o outro, negando-o na sua alteridade, como aconteceu com Ferdinand relativamente a Luise Millerin: O imenso amor dele não passa afinal de um amor-próprio que precisa dela como superfície de refração. A questão aqui problematizada é, pois, a da proximidade perigosa entre um amor tornado místico e um amor tirânico e destrutivo. Luise, a heroína burguesa e instruída, abandonou a sua devoção religiosa, substituindo o seu amor a Deus pelo amor por Ferdinand, o que na opinião dela deveria lisonjear Deus: “Se o meu regozijo pela sua obra-prima me leva a descurá-lo, pai, isso não deveria alegrá-lo?”, levando o pai a protestar: “Ora aí temos! Eis o resultado das leituras ímpias!”³⁵, ou, por outras palavras, a reconhecer a concorrência entre uma dedicação estética (a leitura de romances) e a devoção a Deus. Não é, porém, desse aparente acto de *hybris* cometido por Luise, jovem a quem o pai dedicado e honesto concede a liberdade de escolher o seu caminho, que resulta a tragédia. O que conduz ao desenlace trágico é efectivamente o facto de a liberdade interior ser sufocada pela falta de liberdade exterior. Acorrentada a uma máquina social que lhe determina os passos, Luise não pode afinal escolher o seu caminho. Ferdinand, por seu lado, também não é livre, pois revela-se como escravo do seu amor totalitário. Perante estas figuras positivas, condicionadas embora por diferentes fragilidades, é Wurm, a personagem que representa o princípio do mal, quem no final consegue manipular a acção a seu favor.

und Campe, 1948, p. 207), este drama pode ser considerado uma *teodiceia*, e não tanto um texto revolucionário, na medida em que a “divindade é o verdadeiro herói desta tragédia” (*id., ib.*, p. 208), uma divindade vivida no interior do próprio Karl, não uma divindade colocada no além.

³⁴ Embora também já em *Die Räuber* haja claras referências à “corrente do amor” e às consequências da sua quebra: Não só Franz, também Karl rompe a “corrente inquebrável” [unzerbrechliche Kette], a “corrente da natureza” [das Band der Natur]. (NA 3, p. 211, v. 4, p. 217, v. 8).

³⁵ *Id., ib.*, NA 5 N, p. 20. [“Wenn meine Freude über sein Meisterstück mich ihn selbst übersehen macht, Vater, muss das Gott nicht ergötzen?” „Da haben wirs! Das ist die Frucht von dem gottlosen Lesen” I, 764].

Na qualidade de verdadeiro materialista, conhece bem o funcionamento da máquina e aproveita-se das fraquezas de cada elemento. Assiste-se, portanto, nesta tragédia, à triste e desencantada conversão da corrente do amor numa grande paródia, transformada, quanto muito, numa grande corrente da culpa, já que ninguém a assume completamente.

Este desencantamento corresponde à última das três fases de Julius que, na qualidade de pseudónimo de Schiller, acompanha o seu percurso: um primeiro tempo paradisíaco em que uma fé lhe preenche a vida com sentido, criando uma esfera fechada e segura, depois, uma especulação entusiasta, motivada pelo colóquio com Rafael – seu mestre – que o ensina a pensar e a pôr em causa os alicerces da sua religião e, finalmente, uma fase de desencanto causada pelo ataque materialista.

Em Schiller, contudo, estas fases não se sucedem, acontecem simultaneamente e caminham paralelamente. Schiller nunca abdicou inteiramente da sua filosofia do amor, embora ela tenha vindo a perder a sua ingenuidade. A “Theosophie des Julius” configura, com efeito, na sua forma de primeira teorização sobre a relação entre o divino e o humano, o germen de ideias centrais que se verão desenvolvidas nos grandes ensaios escritos entre 1792 e 1795, e nos quais Schiller tenta sintetizar, por via do conceito, as suas ideias do absoluto. Nela já encontramos a noção de que a natureza pode ser lida como uma obra de arte e de que ocorrerá uma transformação a quem a conseguir penetrar profundamente, no sentido de o seu estado se assemelhar à harmonia do todo, do divino. Nela já vemos privilegiada uma relação erótica que não consista numa posse do objecto, mas sim num ver acontecer, em suma, numa atitude estética, criadora do divino e exclusiva aos seres humanos, pois apenas possível onde pode haver liberdade; a ideia de que, enquanto os animais já cumprem plenamente a sua determinação (sendo portanto perfeitos, mas não livres), o ser humano tem a oportunidade e a obrigação de se aperfeiçoar, tendo-lhe sido oferecidos instrumentos para isso, tendo-lhe sido posta à disposição a possibilidade de auto-criação; a ideia de que o divino criador existe mas é completamente imanente, de que Deus é uma criação de um ser que ama e é amado.

Esta visão encontra semelhanças com a de Giordano Bruno e de Pico della Mirandola. Se Bruno tinha entendido o amor como poder criador cósmico, Pico desenvolvera a ideia de incompletude do ser humano como pretexto para a sua *autopoiesis*: “não somos o que a natureza determina, somos o que quisermos,”³⁶

³⁶ Giovanni Pico della Mirandola, *Ueber die Wuerde des Menschen*, Ausgewählt und übertragen von H.W. Ruessel, Leipzig, 1940, p.53.

Autopoiesis que se cumpre precisamente na obra criativa, na qual o ser humano imita (ou é) deus.

Julius apresenta a sua teia de ideias à sabedoria humana, sabendo que se vai confrontar com Raphael, o kantiano, e ridicularizar-se. O kantiano em Schiller vai dizer que a metafísica do amor é ilusória e não funciona. Mas a luta de Schiller pela sua filosofia idealista não cessa e revela-se em pequenas investidas contra o gigantesco edifício conceptual construído por Kant.

Schiller não se sente porém tão seguro quanto Herder, quando este considera que o ser humano corresponde ao último capítulo triunfal da história da natureza e que a humanidade é a verdadeira natureza desenvolvida.³⁷ Kant, apesar de abalar as crenças de Schiller, fascina-o e continua a impor-se como objecto de leitura atenta. O seu ensaio “Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Ansicht” (Ideias para uma história universal de um ponto de vista cosmopolita), no qual defende que o intuito da natureza é desenvolver o pendor natural do homem para a liberdade e a razão, vai marcá-lo profundamente. Aderindo a esta ideia teleológica, Schiller apelidará de “mão invisível”³⁸ essa predisposição pela natureza, instância que confere sentido à história embora não comprometendo a liberdade humana. Não sendo possível nem importante decidir se se tratará de uma inteligência superior ou do acaso, a questão é que essa “mão invisível” não nos inviabiliza a acção. Nesse contexto, segundo Schiller, a igreja tem prestado um mau serviço, ao preferir manter os fiéis na penumbra para melhor lhes poder administrar o que convém a determinados poderes. Aliando-se a miséria ao sublime, fabrica-se a rede de terror e a facilidade de manipulação, sendo disso um exemplo mais extremo a Inquisição.

Indagando-se acerca do método com o qual as diferentes culturas agiram e agem perante a adversidade e o desespero, concluiu que a Antiguidade Clássica usava o véu da beleza da arte, a par da omnipresença dos deuses, enquanto o monoteísmo renegou a sensualidade, desencantou o mundo, criou um deus legislador e uma moral rigorosa. A razão científica, não conseguindo inverter o desencantamento do mundo, criou antes um novo deus da modernidade, igualmente frio e indiferente. O deus cristão recolheu-se no invisível, não nos fala a partir da natureza, não se dirige aos sentidos, actua na gruta da interioridade e da má consciência. Um deus que não se mistura com os homens, excepto

³⁷ Johann Gottfried Herder, *Werke*, Hg. Von Wolfgang Pross, Muenchen 1984 – 2002, vol. 3, p. 585

³⁸ In Schiller, NA, 17, p. 21. O recurso à ideia de „mão invisível“ é provavelmente uma influência de Adam Smith.

através do cruel sacrifício do filho, agarra as pessoas pela culpa, não pela alegria de existir. É precisamente esta perversão da religião que Schiller tematiza no poema “Die Götter Griechenlands”³⁹ (Os deuses da Grécia), a cuja publicação, em 1788, se seguiu uma grande controvérsia, iniciada por Friedrich Leopold Stolberg, que atacou o poema em virtude do seu conteúdo herético⁴⁰. Efectivamente, Schiller renega aqui o deus cristão, um deus frio e sem vida, por oposição aos deuses gregos. Mas, mais do que isso, como também defende Wolfgang Frühwald⁴¹, trata-se, neste poema, da versão poética que precede, nas mesmas ideias, a expressão conceptual e programática do seu ensaio *Sobre Graciosidade e Dignidade*. Em ambos os casos, a tensão entre as antíteses apresentadas – quer entre os deuses antigos e o Deus cristão, quer entre a sensibilidade e a racionalidade – resolve-se numa unidade, numa síntese, na qual ainda se pode recuperar o paraíso perdido. Neste poema, os deuses regressam ao mundo da poesia, embora aí tenham que permanecer desligados do mundo:

Ociosos regressam os deuses à terra
dos poetas, inúteis num mundo,
que, liberto dos seus amparos,
por si mesmo se sustém.⁴²

Como veremos adiante, no ensaio *Sobre Graciosidade e Dignidade*, o regresso da divindade ao interior do ser humano consistirá na verdadeira humanização do homem e numa redescoberta do divino. Pois, se efectivamente, como Frühwald afirma, “o processo de desdivinização corresponde, segundo o postulado de Schiller, a um

³⁹ Publicado pela primeira vez na revista editada por Wieland, *Der Teutsche Merkur*, no número de 1788. (NA 1, p. 190 - 195). Em 1803, foi publicada outra versão muito mais curta (com 16 estrofes em vez de 24 e que já exclui uma estrofe dedicada às Cárites, onde também se faz referência ao cinto da graciosidade, retomado no *Ensaio sobre Graciosidade e Dignidade*), à qual Schiller acrescentou uma última estrofe.

⁴⁰ Esta controvérsia teve lugar nos números seguintes de *Der Teutsche Merkur*, nos quais Stolberg e Fritz von Kleist assinaram artigos de ataque ao poema de Schiller, e nos quais Körner e Forster, entre outros, entraram em defesa de Schiller, sustentando que a arte usufrui de uma autonomia que a coloca acima de disputas morais ou religiosas. Na carta que Schiller escreveu a Körner a propósito daquela a que chama a “sottise stolbergiana” conclui: “O artista e principalmente o poeta nunca trata o lado *verdadeiro*, mas só e exclusivamente o lado *ideal* (*idealische*) ou aquilo que por motivos artísticos selecciona de um determinado objecto. (...)” (NA 25, p. 167).

⁴¹ Wolfgang Frühwald, „Die Auseinandersetzung um Schillers Gedicht ‚Die Götter Griechenlands‘“, *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 13 (1969), Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1969, p. 251 – 271.

⁴² Trata-se da segunda parte da última estrofe, acrescentada por Schiller na edição em livro, de 1803. (NA 2 I, p. 366): [Müßig kehrten zu dem Dichterlande/ Heim die Götter, unnütz einer Welt,/ Die, die entwachsen ihrem Gängelbände, / Sich durch eignes Schweben hält.]

processo de desumanização”⁴³, este poema confronta-nos mais com uma elegia de uma humanidade e de uma religião perdidas do que com uma preferência pela religião olímpica. A voz da poesia que preenche o silêncio deixado pelos deuses antigos representará uma realização do ser humano que, como tal, se tornará divino, recriando o ideal schilleriano no qual a divindade e a humanidade tendem a confundir-se:

quando os deuses eram mais humanos
os homens eram mais divinos⁴⁴.

A antítese existe para ser superada na síntese, como se expressa através do quiasmo; neste caso, a síntese que diviniza o homem passa justamente pela recusa de uma visão puramente racional do mundo e exclusivamente em busca da verdade, em favor de uma visão “mais suave”, como se pode ler na formulação alegórica da invocação à natureza que encerra a versão de 1788:

Leva de volta a deusa séria e rigorosa
que me estende o espelho encadeante
faz descer sobre mim a irmã mais suave
guarda aquela para o outro mundo.⁴⁵

No poema “Die Künstler” (1789)⁴⁶, Schiller também antecipa, de certo modo, os seus escritos filosóficos, defendendo a prevalência do belo sobre o bem, elevando uma religião estética acima de uma religião centrada na moral. Aqui a graciosidade corresponde à inocência perdida, em que o belo e o verdadeiro se confundiam:

O que a razão ao envelhecer,
no fluir dos milénios inventou,
ao entendimento infantil já se revelara
como símbolo do belo e do grande.

(...)

⁴³ Frühwald, *op. cit.*, p. 257.

⁴⁴ [Da die Götter menschlicher noch waren / waren Menschn göttlicher] Só na primeira versão do poema (NA 1, p. 195).

⁴⁵ NA 1, p. 195: [Nimm die ernste strenge Göttin wieder, /die den Spiegel blendend vor mir hält; / Ihre sanft're Schwester sende nieder, / spare jene für die andre Welt].

⁴⁶ NA 1, p. 201 – 214.

Cingida pelo cinto da graciosidade,
torna-se criança e por crianças entendida:
o que aqui sentíamos como beleza,
um dia virá até nós como *verdade*.⁴⁷

Dir-se-ia que, assim como, paradoxalmente, “o entendimento infantil” dos gregos já sabia o que “a razão ao envelhecer” viria a “inventar”, estes poemas juvenis de Schiller já contêm em si o germen da filosofia desenvolvida nos seus ensaios de plena maturidade. Neste caso, trata-se, na sequência da polémica stolbergiana, da afirmação da liberdade estética como direito que assiste a qualquer artista, prefiguração da sua futura definição do belo:

Filhos livres da liberdade (os artistas)
Elevai-vos à mais alta beleza,
não vos digladiéis por outras coroas!⁴⁸

Nos seus ensaios mais tardios, Schiller mostrará que a velha ideia do paraíso perdido – que, em Rousseau, por exemplo, assume contornos de irreversibilidade, – poderá inverter-se mediante a estética e restaurar a igualdade original num nível mais alto: não de modo natural e ingénuo, mas de modo sentimental e consciente.

Contudo, como contracorrente à filosofia de Julius, persiste nas produções de Schiller uma filosofia do céptico⁴⁹, mais matura, como ele próprio diz, e que consiste na negação de qualquer sentido orientador do universo, na visão fragmentada do mundo onde só há causas e efeitos sem sentido abrangente; onde o desejo de encontrar um sentido e um princípio teleológico, ou uma intenção no universo, corresponde a um drástico erro, tal como seria um erro ver vida numa coisa inanimada; onde a crença numa teleologia e num deus resulta apenas de uma projecção do nosso entendimento, porque daí retira prazer. O seu ensaio “Die Sendung Moses” (A mensagem Moisés)⁵⁰, de 1789, insere-se nesta visão analítica desinvestida de entusiasmo teosófico,

⁴⁷ *Ib.*, p. 202. [Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen, /die älternde Vernunft erfand, /lag im Symbol des Schönen und des Grossen /voraus geoffenbart dem kindischen Verstand. (...) Der Anmuth Gürtel umgewunden, / wird sie zum Kind, dass Kinder sie verstehen: / was wir als Schönheit hier empfunden, / wird einst als *Wahrheit* uns entgegen gehn.]

⁴⁸ *Ib.* [Der Freyheit freye Söhne (die Künstler) / Erhebet euch zur höchsten Schöne, / um andre Kronen buhlet nicht.]

⁴⁹ Desenvolvida no romance *Der Geisterseher* (O Visionário), publicado na revista *Thalia* entre 1787 e 1789.

⁵⁰ In NA 17, p. 377 – 397.

contribuindo embora fortemente para as suas posições desenvolvidas nos ensaios da década de noventa.

Neste, Schiller desenvolve a ousada tese da invenção de um Deus monoteísta no Egito, constituindo essa a mensagem de Moisés. Segundo esta tese, os hebreus teriam funcionado simplesmente como mensageiros que desconheciam o conteúdo da mensagem. Receberam de Moisés a mensagem do monoteísmo que, por oposição ao politeísmo, era mais racional, embora o tenham feito de modo irracional, através da crença e da superstição. Moisés, por seu lado, não terá colhido a mensagem através de uma revelação, como consta na Bíblia, mas sim como ensinamento secreto dos sacerdotes egípcios, o que poderá ser considerada uma alegação bastante revolucionária, se não tivermos em mente que na Alemanha se discutia fervorosamente – na sequência da publicação em 1785 do ensaio “Ueber die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn” (Acerca da doutrina de Espinosa em cartas ao Senhor Moses Mendelssohn) de Friedrich Heinrich Jakobi, – a alegação espinosista da não-transcendência de Deus e a eventual subscrição dessa ideia por parte de Lessing. Recorrendo à expressão *hen kai pan* (uno e múltiplo), Espinosa defendera a ideia panteísta de um deus-natureza, entrando em conflito com o Deus do Antigo Testamento que, pelo contrário, se afirma como identidade *diante* do mundo: “Eu sou aquele que sou”. *Hen kai pan* é uma inscrição grega encontrada numa coluna egípcia, citada por Schiller neste seu ensaio precisamente para fazer referência a um deus que, apresentando-se como entidade única, mas diluída em tudo o que existe e portanto identificada com o mundo, configurava a ideia inicial do monoteísmo a instaurar. Este deus único, criado pelos egípcios, teria por função unificar o mundo e permitir uma melhor regulamentação das sociedades. Consubstanciava o princípio da unidade e da onipotência. Não seria um deus personificado, não um deus ao qual nos podemos dirigir, mas antes um deus que nos reconduz à nossa razão, mediante a qual podemos compreender a íntima relação entre todas as coisas. O uso responsável da razão seria portanto a verdadeira acção divina. Foi esta mensagem que os hebreus, segundo Schiller, recusaram entender, uma vez que representava, de facto, uma grande alteração no modo habitual de pensar a divindade. Curiosamente, veio a apurar-se nos finais do século XIX que o faraó Ecnaton já tentara impor um monoteísmo do sol, especificamente do deus-sol Aton, sem qualquer adesão por parte do povo, desencadeando uma guerra civil. (Com base nessas investigações, Sigmund Freud irá colocar a hipótese de que Moisés era um egípcio partidário de Ecnaton, razão pela qual

era perseguido⁵¹). Moisés terá portanto usado o ensinamento secreto como arma política perante o povo hebreu. Para o convencer tinha, porém, que apresentar este novo deus como um ser que os escolhera a eles como povo eleito. Assim conseguiu, para fins estratégicos, conciliar a ideia de um deus universal e impessoal com o ingrediente pagão da preferência. O monoteísmo pode ser encarado de duas maneiras: por um lado, como instauração de um deus universal e impessoal, sendo provavelmente este o ensinamento secreto dos sacerdotes egípcios, um deus que se confunde com o mundo na sua totalidade, um “*deus sive natura*” à maneira de Spinoza, ou então, como um deus personalizado e com preferências, alguém que se colocou perante o mundo e escolheu um povo para o divulgar, na versão, em suma, da história que Moisés contou aos hebreus para os persuadir. Apesar de lamentar o desaparecimento do politeísmo, como revela no poema “Die Götter Griechenlands”, Schiller parece claramente identificar-se com o primeiro modo de interpretar o deus único. Mais próximo de uma religião estética, uma vez que não remete para a transcendência, já corresponderia ao seu princípio de “conexão geral de todas as coisas”⁵².

No poema “Das verschleierte Bild zu Sais” (A imagem velada de Sais)⁵³, de 1795, reencontramos uma problematização da questão do sagrado associada à busca da verdade. Aqui, um jovem sucumbe quando por curiosidade afasta o véu que cobre uma imagem. Não nos é revelado o teor da imagem, o que demonstra que o problema não consiste no objecto visto, mas sim no facto de o ver e de ser *quem* era quando o viu: o rapaz sucumbiu, não à mercê das qualidades intrínsecas da verdade revelada, mas sim porque lhe acedeu através da culpa consciente (uma vez que conhecia a proibição). Em última instância, apenas viu um reflexo da sua acção. Realmente, a *hybris* existe neste caso e destrói o rapaz, não como resultado de uma desatenção à superioridade divina, mas sim como resultado do conhecimento da proibição e do desconhecimento desse processo circular, pois o castigo consiste exactamente naquilo que se ambicionava possuir: o confronto com a verdade. Para todos os efeitos, o que no poema de Schiller se parece transmitir é que está votada ao fracasso a busca de uma verdade exterior supostamente escondida (mas afinal ridiculamente acessível a qualquer um). A verdade que queremos tanto possuir consiste, pelo contrário, em nós, no modo *como* vemos e representamos o mundo. A verdade não é uma entidade absoluta mas sim um reflexo

⁵¹ Cf. Sigmund Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, (Moisés e a religião monoteísta), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

⁵² in NA 1, p. 201 -214.

⁵³ *Ib.*, p. 254 - 256.

mutável, como diz Schiller, sensivelmente na mesma altura, nas suas *Cartas sobre Educação Estética*:

A verdade não é algo que se possa receber do exterior, como a realidade ou a existência sensível das coisas; é algo que a faculdade de pensar produz em actividade própria e na sua liberdade.⁵⁴

Mais uma vez se infere portanto que o acto auto-poiético nos permite chegar à suposta verdade, por sua vez tão variável quanto a predisposição para ela. Daí a inquieta disparidade de filosofias de Schiller, ao ponto de se desdobrar em sujeitos como Julius e Rafael. Perdida a fé num deus transcendente, procura-se a satisfação de um desejo de infinitude e de sublime (ou de verdade) num fazer auto-poiético. Será portanto que um estado de graça cultivado pela fé religiosa poderá ser convertido num estado de graça supostamente atingido através da arte?

A reforma luterana, por exemplo, levada a cabo cerca de 300 anos antes, tem para Schiller o mérito de ter contribuído para uma libertação do espírito⁵⁵ útil à produção estética. Representando um feliz triunfo da razão que ainda foi a tempo de agir em corações fortes, abertos e não deteriorados, constituiu essencialmente um reforço da liberdade de pensar com maior autonomia. Ora, para Schiller é justamente no usufruto da liberdade adquirida mediante a razão (porque sem ela não há liberdade) que se instala o espaço para o jogo estético. Neste ponto, as ideias de Schiller entroncam na teoria kantiana do belo, que enquanto “finalidade sem fim” resulta da liberdade da faculdade da imaginação (*Einbildungskraft*), mas Schiller propõe uma progressão dessa visão subjectiva não comprometida (mais filosófica do que estética) para uma definição objectiva do belo radicada na ideia de liberdade. Como veremos, esse assunto será especificamente desenvolvido em *Kallias*, a troca de cartas com o seu amigo Körner acerca da definição do belo, onde Schiller defende que o belo só pode resultar da liberdade de *autodeterminação* do sujeito, faculdade exclusivamente humana, o que coloca um problema à definição de *objectos* belos, mas se aplica com facilidade à definição de pessoas graciosas.

⁵⁴ Schiller, *op. cit.*, p. 82, (23ª carta).

⁵⁵ Opinião também partilhada por Hegel (“na Igreja luterana (...) o espírito subjectivo torna-se livre na verdade, nega a sua particularidade e volta a si mesmo na sua verdade. (...) Este é o conteúdo essencial da Reforma, o ser humano é por si próprio determinado a ser livre“ [in der lutheranischen Kirche (...) wird der subjektive Geist in der Wahrheit frei, negiert seine Partikularität und kommt zu sich selbst in seiner Wahrheit. (...) Dies ist der wesentliche Inhalt der Reformation, der Mensch ist durch sich selbst bestimmt, frei zu sein.]) *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Ditzingen, Reclam, 1997, p. 312.

Uma das primeiras diferenças assinaladas por Schiller, no seu ensaio *Sobre Graciosidade e Dignidade*, entre beleza e graciosidade numa pessoa é a de que a beleza, quando existe, consiste num atributo inerente e inalienável da pessoa conferido pela natureza, ao passo que a graciosidade escapa à imposição natural, sendo por isso alegorizada na mitologia grega por meio do cinto que concede encanto. Assim, contrariamente à beleza, mas igualmente caracterizada por uma profundidade objectiva, como Schiller faz questão de sublinhar, a graciosidade tem origem numa fonte alheia à natureza, e mais precisamente, “no reino da liberdade”⁵⁶. Quer na acepção schilleriana, quer na teologia cristã, a manifestação de graciosidade/ graça não nasce portanto de um plano da existência predeterminado e condicionalizante, em ambos os casos correspondente à natureza, mas sim de um plano de opção livre, em resultado de uma intenção, divina ou não. No caso da versão canónica da graça teológica, a intenção de Deus, motivada pelo amor, concede a todos os homens a vida sobrenatural e a salvação do pecado, este sim, parte integrante da própria natureza do homem. No caso da graça definida por Schiller, esta também transcende e supera a natureza, criando contudo um efeito a que, num dos primeiros parágrafos do referido ensaio, chama “mágico”. Este epíteto que, como reconhece, não passa de um mero recurso linguístico, permite a Schiller contornar conscientemente a palavra “sobrenatural”, ainda que querendo com “mágico” referir-se especificadamente a uma ampliação de “poder (...) para além de todas as condições naturais”⁵⁷. A justificação da sua opção pela palavra é, com efeito, algo inesperada, embora bem reveladora de uma ambiguidade de posição de Schiller perante a ideia de natureza. Como diz, aplica-a para “abolir a contradição em que a capacidade de exposição inevitavelmente se envolve sempre que busca na natureza uma expressão para aquilo que se encontra fora da natureza no reino da liberdade”⁵⁸. Se, por um lado, portanto, a natureza é aqui equacionada como clara antítese da liberdade, por outro lado, é bem evidente a recusa de sair da esfera da natureza, eventualmente para o campo do sobrenatural religioso, para encontrar a desejada liberdade e obter o dito efeito mágico. Provisoriamente, portanto, a graciosidade é tomada como uma forma de

⁵⁶ *Id.*, “Sobre Graciosidade e Dignidade”, in *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, trad., intr., com. e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, INCM, s.d., § 12, p. 98.

⁵⁷ *Id.*, *ib.*, § 12, p. 98.

⁵⁸ *Id.*, *ib.*

magia, uma vez que consegue resgatar, ainda no plano da natureza, uma liberdade que a natureza à partida não consente. A título mais definitivo, Schiller irá explicar o que entende por esse “efeito mágico”, apresentando, ao longo do seu ensaio, não tanto o que empiricamente entende por manifestações de graciosidade, mas sim todo um percurso dedutivo que, segundo ele, explica a sua origem e os efeitos da sua manifestação no ser humano. O ponto mais importante desta descrição de graciosidade é, contudo, como veremos, o facto de constituir um momento crucial para a construção do ideal schilleriano de humanidade, supostamente caracterizado por uma tentativa de conciliação entre o elemento ético e o elemento sensível do ser humano.

Ora, não é possível compreender plenamente a teoria da graciosidade de Schiller sem ter em consideração outros escritos seus sobre estética, em particular a já aqui referida troca de correspondência com o seu amigo Körner, produzida alguns meses antes da elaboração do ensaio sobre graciosidade, em Junho de 1793. Neste conjunto de cartas⁵⁹, que Schiller tencionava mais tarde publicar na forma de diálogo sob o título *Kallias ou acerca da Beleza*, mas que nunca chegou a atingir a forma completa para publicação, encontramos basicamente a teoria estética de Schiller, através da qual procura apresentar e fundamentar as suas objecções ao conceito subjectivo de beleza exposto por Kant, como declara numa carta datada de 21 de Dezembro de 1792, dirigida a Körner:

Quanto à natureza do belo, fez-se-me luz, de tal modo que acredito conseguir converter-te à minha teoria. Penso ter encontrado o conceito objectivo do belo, que *eo ipso* pode ser qualificado como princípio objectivo do gosto, e que está a levar Kant ao desespero.⁶⁰

Constituindo portanto uma teoria do belo em pretensa superação da estética kantiana, as chamadas cartas *Kallias* preparam o terreno para a exposição da teoria da graciosidade, esta sim publicada na revista *Neue Thalia* em 1793⁶¹ e na qual Schiller procura “através da beleza humana, dar melhor a entender”⁶² a sua teoria estética.

⁵⁹ A primeira carta é datada de 25 de Janeiro de 1793 e a última de 28 de Fevereiro de 1793. As cartas de Schiller deste período encontram-se em NA 26 e as cartas de Körner, em NA 34 (I e II).

⁶⁰ *Id., ib.*, NA 26. [Über die Natur des Schönen ist mir viel Licht aufgegangen, so dass ich dich für meine Theorie zu erobern glaube. Den objektiven Begriff des Schönen, der sich eo ipso auch zu einem objektiven Grundsatz des Geschmacks qualifiziert und an welchem Kant verzweifelt, glaube ich gefunden zu haben.]

⁶¹ Nesse mesmo ano, Schiller também publicou o ensaio em forma de livro.

⁶² [(...) an der menschlichen Schönheit ... noch anschaulicher zu machen], Carta a Körner de 23 de Fevereiro de 1793 (NA 26).

Passemos a observar o percurso argumentativo que concede à graciosidade um estatuto especial no âmbito da teoria ideal de Schiller, procurando semelhanças com teorias do gracioso que poderão ter tido influência sobre Schiller e, finalmente, verificando os traços da graciosidade que, como já foi sugerido ao início deste capítulo, permitem detectar uma afinidade com a graça cristã; não obviamente ao ponto de inferir um cristianismo mais ou menos subliminar em Schiller, mas sim na medida em que este encontra na busca estética (e mais precisamente naquela que revelará graciosidade) um equivalente à salvação cristã para uma humanidade, a seu ver, “ferida” e imersa num “espírito do tempo [a] oscilar entre perversidade e brutalidade, entre desnaturalidade e natureza simples, entre superstição e descrença moral.”⁶³

Na sua tentativa de “estabelecer objectivamente um conceito de beleza e de o legitimar inteiramente *a priori* a partir da natureza da razão”⁶⁴, Schiller começa, em *Kallias*, por se demarcar de todas as teorias estéticas conhecidas e publicadas na época. Se, de acordo com a perspectiva de Schiller, Edmund Burke, entre outros, enveredara pela explicação sensível/ subjectiva do belo, Kant seguira a visão racional/subjectiva e Alexander Baumgarten⁶⁵, Moses Mendelssohn e outros afins tinham adoptado a perspectiva racional/objectiva, Schiller, adiantando que a sua teoria “é uma quarta forma de explicar o belo”⁶⁶, logo uma combinatória de abordagens ainda não levada a cabo sistematicamente por ninguém, crê numa explicação sensível/objectiva do belo, portanto segundo ele diametralmente oposta à de Kant. É contudo a partir da matriz conceptual kantiana que Schiller elabora a sua concepção do juízo estético e, por maior que seja a sua pretensão, não consegue invalidar argumentativamente as principais teses kantianas. Curiosamente, numa das suas proposições preliminares acerca da beleza vai fazê-la surgir, afinal subjectivamente, a partir de um *desejo* da razão prática. Assim

⁶³ *Id.*, *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas*, *op. cit.*, p. 37 (5ª carta).

⁶⁴ Friedrich Schiller, *Kallias ou sobre a Beleza*, in *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, trad., intr., com. e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, INCM, s.d., carta de 25 de Janeiro de 1793, §1, p. 61.

⁶⁵ Foi precisamente Alexander Baumgarten quem cunhou (na sua obra *Aesthetica*, publicada em 1750) a palavra ‘estética’ para aplicação na filosofia da arte, no âmbito de uma tentativa de transformar o juízo estético numa ciência, facto que mereceu o seguinte comentário de Kant, expresso numa nota de rodapé à *Crítica da Razão Pura*: “São os alemães os únicos que actualmente se servem da palavra *estética* para designar o que os outros denominam crítica do gosto. Esta denominação tem por fundo uma esperança malograda do excelente analista Baumgarten, que tentou submeter a princípios racionais o julgamento crítico do belo, elevando as suas regras à dignidade de uma ciência. Mas esse esforço foi vão. Tais regras ou critérios, com efeito, são apenas empíricos quanto às suas fontes (principais) e nunca podem servir para leis determinadas *a priori*.” A 21, B 35-6, *apud* Miguel Tamen, “Estética”, in *Dicionário do Pensamento Contemporâneo*, dir. Manuel Maria Carrilho e coord. João Sáágua, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991, p. 120.

⁶⁶ *Id.*, *ib.*, §2, p. 61.

como a concordância entre a forma da razão pura e as intuições que se lhe apresentam é contingente mas desejável e procurada, a forma da razão prática pode não encontrar conformidade com as acções, nomeadamente as acções não-livres, e nesse caso deseja-a. E o que deseja encontrar nas acções não-livres, naturais portanto, é precisamente uma imitação da liberdade, só presente nas acções voluntárias. Se portanto a razão prática, na qual Schiller vai inserir o juízo estético, está relacionada com acções interiores (vontades) e se assume mediante uma auto-determinação total, ela ainda pode – através do processo de analogia – aplicar a sua forma a acções que, não podendo ser autónomas e livres, o aparentam ser. É precisamente este “aparentar ser livre” que desperta o (ou, antes, é despertado pelo) olhar estético, constituindo inclusive a sua condição e conduzindo Schiller à célebre conclusão: “Beleza não é (...) outra coisa senão liberdade no plano do fenómeno.”⁶⁷ Mas, como foi demonstrado, este “aparentar ser livre” não pode de modo algum brotar do objecto estético (pois, nesse caso, este passaria a ser dotado de vontade livre e o juízo já não seria estético mas moral), resultando sim de um desejo da razão, neste caso prática. Ora, e como bem apontou Körner, Schiller não estava a conseguir superar a barreira da subjectividade do juízo estético erigida por Kant.

Respondendo a esta objecção, Schiller procura então desfazer aquilo que para ele não passa de um equívoco, reconhecendo inclusive que o seu princípio da beleza, por enquanto, é realmente subjectivo, uma vez que resulta do processo dedutivo da razão. Mas o que neste ponto lhe importa frisar é que a beleza não se deixa determinar por conceitos preexistentes à experiência sensível, (e nesse ponto só concorda em parte com Kant⁶⁸), tal como acontece, por exemplo, relativamente a conceitos como verdade, perfeição e moralidade. Como diz, o simples facto de ainda procurarmos a descrição de beleza é já por si uma prova de que o seu conceito não preexiste ao reconhecimento de beleza.⁶⁹ Quanto a uma outra objecção de Körner, nomeadamente a de parecer querer deduzir o princípio da beleza a partir da moralidade⁷⁰, Schiller faz questão de separar

⁶⁷ Schiller, *Kallias ou sobre a Beleza*, in *op. cit.*, §26, p. 66.

⁶⁸ Em parte, porque Kant reconhecia a possibilidade de existência de objectos de contemplação estética cuja beleza também dependeria de conceitos (nomeadamente a perfeição) e logo se designaria “beleza aderente” (*pulchritudo adhaerens*) (na qual incluí, por exemplo, a beleza humana!), contrariamente à “beleza pura” (*pulchritudo vaga*), que resulta de um juízo estético puro, nunca submetido a fins. Cf. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, (Werkausgabe, vol. 10), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, B 48, A 48 (§16). Schiller, por seu lado, só concebe a segunda alternativa.

⁶⁹ Toda esta primeira secção da carta de Schiller de 18 de Fevereiro não foi incluída na edição portuguesa. Trata-se da carta 154 na contagem da NA incluída também integralmente nas edições alemãs de *Kallias*.

⁷⁰ Carta de Körner de 15 de Fevereiro de 1793. In NA 34 - I .

completamente estes dois princípios, admitindo mesmo a sua possível inconciliabilidade, uma vez que “a moralidade é determinação da razão pura e a beleza é uma característica dos *fenómenos*, determinação da natureza”⁷¹. Quanto à sugestão de Körner de se procurar então o princípio superior que segundo ele une a moralidade à beleza e que explicaria “o *interesse* da moralidade, de que Kant tanto fala”⁷², esta vai constituir para Schiller o pretexto para desenvolver a sua teoria da beleza enquanto liberdade no plano do fenómeno, deixando para trás e, de certa forma, escamoteando a incongruência do seu processo dedutivo. Aquela que afirma ser a grande ideia kantiana, o “conteúdo de toda a sua filosofia”⁷³, nomeadamente a ideia da autodeterminação como proposta para o projecto humano, é precisamente aquela que para ele é percebida como beleza, quando aparece “*reflectida* em determinados fenómenos naturais”⁷⁴.

O que, por conseguinte, poderia ser concebido como objectividade nesta descrição de beleza seria, quanto muito, uma disposição contingente dos traços do objecto que despertasse, por analogia, a ideia de liberdade entendida como autodeterminação. Mais longe Schiller não consegue ir na sua comprovação da existência de um princípio objectivo da beleza, pois não pode conciliar duas proposições em que se apoia: a) de que a beleza é determinada pela natureza pura e b) de que a beleza é expressão de liberdade no fenómeno. Isto sem recorrer à intervenção – obviamente subjectiva – da razão prática.⁷⁵ No entanto, o seu argumento liberal não deixa de ser sedutor e até empiricamente inteligível. Sedutor, porque faz a apologia de uma liberdade *sem riscos*, uma vez que, não sendo real, apenas se movimenta no âmbito da fantasia, e empiricamente inteligível, porque efectivamente vai ao encontro de concepções empíricas que, como iremos ver, estavam muito presentes no gosto da época.

Existe, contudo, outro ponto em que a teoria estética de Schiller se destaca, acabando precisamente por remeter para um traço das descrições clássicas de graciosidade, nomeadamente a ideia de momentânea suspensão da consciência. Schiller defende que um juízo estético puro, justamente para perceber a liberdade que

⁷¹ Carta 154 de Schiller, de 18 de Fevereiro de 1793. In NA 26, p.191. Itálico do autor.

⁷² Carta de Körner de 15 de Fevereiro de 1793.

⁷³ Carta 154 de Schiller, de 18 de Fevereiro de 1793. In NA 26, p. 191.

⁷⁴ *Id., ib.*

⁷⁵ Na longa carta de 23 de Fevereiro de 1793, §77, Schiller redefine “objectivo” quando afirma que “características objectivas das coisas” podem ser “atribuídas a estas” desde que “permaneçam inerentes a elas mesmo que o pensamento elimine o sujeito que elabora a representação.”

caracteriza o objecto estético, tem de “abstrair-se em absoluto”⁷⁶ de todas as condições que esse objecto deve preencher para justificar a sua existência: o seu valor, a matéria de que é formado, o fim para que existe, a sua conformidade às regras, em suma, vê-lo dotado de uma autonomia que *não* existe, pois “nenhum objecto existente na natureza, e muito menos na arte, é (...) isento de fins e de regras, nenhum é determinado através de si mesmo assim que reflectimos acerca dele (...) nenhum tem autonomia.”⁷⁷ Mas perante esta barreira intransponível entre o *habitat* natural da suposta beleza e o mundo inteligível, no qual já podemos encontrar essa autonomia, Schiller propõe que tomemos “os objectos apenas *como eles se manifestam*”⁷⁸, mantendo com este verbo reflexivo uma ambiguidade desejável, ou seja, referindo-se a uma acção dos objectos, quando afinal se trata de uma acção do sujeito⁷⁹. Mais uma vez, Schiller afirma com toda a segurança que o juízo estético pressupõe uma abstracção momentânea da razão, que promove o esquecimento de que não é possível haver liberdade no mundo sensível, o que, por conseguinte, lhe permitirá percepcioná-lo como objecto liberto de todas as imposições exteriores que, de resto, o definem. A percepção da beleza, apenas viável quando a razão consegue ver a liberdade inexistente no fenómeno, resulta assim, segundo esta teoria de Schiller, da construção de uma contradição, de uma ficção, da instalação de um regime de excepção em que o objecto se sujeita afinal a um impulso de desejo de satisfação da razão. Mais do que uma prosopopeia, que consiste em atribuir-se a um objecto faculdades humanas, tal como aqui o desejo, trata-se da assunção deliberada de uma auto-prestidigitação da razão como condição para a percepção/construção de beleza, ou, pelo menos, de uma suspensão do raciocínio crítico e objectivo para a instauração de um olhar pré-conceptual, pré-teleológico, pré-moral, aparentemente pueril e inocente portanto, mas simultaneamente manipulador e interesseiro, pois, como já dissera Schiller, a beleza só pode acontecer quando a razão empresta “a essa representação (...) no seu próprio interesse, uma origem.”⁸⁰ Já do ponto de vista da assunção dessa abstracção, Schiller prefere colocar as coisas em

⁷⁶ Schiller, *Kallias ou sobre a Beleza*, in *op. cit.*, carta de 18 de Fevereiro de 1793, p. 67, (§28).

⁷⁷ *Id., ib.*, p. 67, (§29).

⁷⁸ *Id., ib.*, p. 67, (§30). Itálico do autor.

⁷⁹ O argumento, apresentado a seguir, de que é possível o objecto manifestar-se sozinho, visto que regras e fins não se manifestam no mundo sensível, não tem cabimento, na medida em que, por essa ordem de ideias, a liberdade também não se manifesta.

⁸⁰ *Id., ib.*, p. 64, (§16). Schiller refere-se aqui especificamente à razão teórica, mas mais à frente diz que a razão teórica e a razão prática funcionam de modos análogos relativamente às intuições, por um lado, e às acções não livres, por outro. (Cf. *id., ib.*, §19 e 21).

termos negativos e recorrer efectivamente à prosopopeia, uma vez que esta reverte – retórica e não logicamente⁸¹ – a favor da sua defesa da objectividade do juízo estético:

“Bela, pode assim dizer-se, é uma forma que *não exige qualquer explicação*, ou que *se explica sem conceito*.⁸²

Assim, a liberdade deixa de se apresentar como um conceito da esfera da razão prática emprestada à representação, para passar a consistir numa *libertação* da razão, na abstracção do que sabe. Os objectos em que a determinação exterior não é tão evidente serão portanto os objectos mais belos, porque perante esses é mais fácil a dita abstracção e projecção de liberdade.

É, no entanto, acerca de uma acção bela e não de um objecto belo que, curiosamente, Schiller nos apresenta, mediante uma parábola, o seu primeiro exemplo de aplicação do juízo estético; isto possivelmente para colmatar uma das falhas do seu percurso argumentativo que consistia em dar um salto injustificado entre a asserção de que a estética se insere no plano da razão prática e a sua conclusão de que a beleza é liberdade no plano do fenómeno, introduzindo-a portanto já no plano da razão teórica.⁸³

Mais sintomático é o facto de nos relatar a história de uma acção estética que consiste simultaneamente numa acção moral, ou seja, numa acção neste caso *realmente* livre, pois levada a cabo por um ser dotado de razão e capaz de fazer opções, à qual não se aplicam portanto todas as manobras de argumentação que consistiam em fazer crer que havia liberdade onde ela não podia existir. Todavia, e aqui nos deparamos com uma outra grande dificuldade da argumentação schilleriana quanto à liberdade na percepção estética, o acto moral não pode, à partida, ser considerado um acto estético pois, subjazendo a finalidades éticas, retiraria à suposta beleza a sua liberdade constituinte. A única forma de superar esta aporia passa pela postulação de um terceiro fenómeno, um particular tipo de beleza que na sua definição permita conciliar, na desejada liberdade, o acto moral e o acto estético: a graciosidade.

⁸¹ Este é, segundo entendi, o argumento de Rui Estrada em *O céu aberto do senso comum. Um mapa dos conflitos entre a estética e a retórica*, (Lisboa, Angelus Novus, 2002), embora não tenha sido fornecida como exemplo esta proposição de Schiller.

⁸² Schiller, *Kallias ou sobre a Beleza*, in *op. cit.*, p. 68, (§31). Itálicos do autor.

⁸³ Esta inconsistência é assinalada por Estrada, *op. cit.*, p. 73. Tenho porém dúvidas que se trate efectivamente de uma incoerência, pois parece-me que Schiller não aplica o conceito “fenómeno” [*Erscheinung*] no sentido estritamente kantiano, ou seja, como algo distinto da aparência e das acções, mas sim num sentido mais lato, que portanto também englobaria as acções.

Em suma, e é a este ponto que queríamos chegar, Schiller apresenta como primeiro exemplo para a sua teoria da beleza, não um caso de beleza, mas sim de graciosidade. Neste ponto do seu percurso, poderíamos supor que Schiller ainda não se consciencializou de que o seu argumento acerca da importância da liberdade no acto estético se aplica de modo muito menos problemático à sua descrição de graciosidade tal como ela será apresentada no ensaio sobre o assunto⁸⁴. Realmente, ao subscrever a assunção grega⁸⁵ de exclusividade humana para a graciosidade, Schiller abre caminho para a resolução de alguns dos problemas com que se confrontava ao querer aplicar a sua teoria à descrição de objectos belos. Quando se refere a actos morais, necessariamente humanos, não se lhe coloca a dificuldade de falar em liberdade, embora, por outro lado, se levante o problema relacionado com a apreciação estética desses mesmos actos, uma vez que Schiller distinguiu a estética da moral, na medida em que, a seu ver, o juízo estético se aplica forçosamente a efeitos *não-livres*, não-morais portanto.

Pretende então Schiller, com a sua fábula – um relato das diferentes acções levadas a cabo por diversos viajantes perante um homem na estrada que precisa de ajuda, – explicar-nos o que entende por uma acção moral e bela. Como já foi dito, esta proposição alberga à partida uma contradição, se estivermos ao abrigo da lógica schilleriana. Juízos morais aplicam-se obrigatoriamente a acções livres e volitivas, juízos estéticos a acções ou fenómenos não-livres. Mas a beleza dos fenómenos só ocorre quando há aparência de liberdade. E, inversamente, como neste caso, uma acção moral só é considerada bela quando parece ser não-livre, quando parece ser condicionada pela natureza, quando o sujeito não parece intervir com a sua vontade para a acção. Assim, entre cinco viajantes que efectivamente quiseram ajudar e praticaram acções moralmente satisfatórias, apenas o quinto praticou a acção bela, pois aquela foi a única que assumiu “uma aparência semelhante a um efeito produzido espontaneamente pela natureza”⁸⁶. O que Rui Estrada considera ser uma prosopopeia quando conclui que, pelo facto de ter “fundamentado” a sua teoria estética com esta história, Schiller pretende convencer-nos de que “o objecto tem de se comportar como o viajante da

⁸⁴ Além disso, no contexto de uma definição da graciosidade, a ideia de liberdade já conhece toda uma história que, como vimos no capítulo I, descende de Empédocles e do seu famoso fragmento 116: “*Charis* tem horror à intolerável necessidade”.

⁸⁵ “O mito grego circunscreve a graciosidade e as Graças apenas à humanidade.” in Schiller, “Sobre Graciosidade e Dignidade”, in *op. cit.*, § 18, p. 99.

⁸⁶ Schiller, *Kallias ou sobre a Beleza*, in *op. cit.*, carta de 19 de Fevereiro de 1793, p. 71, (§46).

história”⁸⁷, considero antes ser um simples desvio para um campo que lhe é mais grato e notoriamente menos ardiloso, pois uma argumentação que passa pela interação entre liberdade e não-liberdade (naturalidade) na descrição de beleza aplica-se melhor ao campo das acções humanas que, contrariamente aos objectos naturais, podem ser livres ou condicionadas. A parábola da acção moral e bela do viajante é nada menos do que uma antecipação da teoria da graciosidade de Schiller, ainda sob o conceito de beleza. Já nos termos do ensaio sobre graciosidade, esta história não poderia fornecer um exemplo de beleza, pois aí a beleza já não é entendida como característica de uma acção voluntária.

Antes de passar, em *Kallias*, aos exemplos de beleza no reino dos animais e dos objectos, Schiller reitera a sua tese da abstracção e a nunca comprovada relação entre liberdade e beleza, pretendendo depois mostrar como os objectos devem manifestar-se de modo a proporcionar a abstracção necessária à percepção de beleza. É, portanto, das chamadas forças heterónomas a que todo o objecto está submetido que o entendimento se deve abstrair para encontrar a beleza. Ora, segundo Schiller, todo o objecto tem uma natureza *particular* que se opõe à sua natureza universal e que consiste justamente nessas forças heterónomas, como, por exemplo, a gravidade. Se um objecto apresentar muitos traços particulares (de aparência autónoma), de modo a tornar mais fácil a abstracção dos traços universais, é supostamente mais belo, pois nesse caso assistimos a uma superação da matéria pela forma. Para fundamentar esta tese de difícil compreensão, são-nos de seguida apresentados exemplos que, provavelmente ao contrário da pretensão de Schiller, se assemelham aos critérios de apreciação estética de autores de tratados do século XVIII com quem Schiller recusara identificar-se⁸⁸. Se o cavalo de carga é considerado menos belo do que o ligeiro palafrém, o elefante ou o urso menos estéticos do que uma ave ou uma borboleta em pleno voo, tal tem para Schiller uma explicação mais assente num ideal político do que na experiência estética: na sua perspectiva, este juízo acontece porque aí a massa, ou força heterónoma, não se

⁸⁷ Refiro-me aqui, especificamente, a um capítulo sobre Schiller do ensaio de Estrada (*op. cit.*). Neste, defende-se que Schiller usa a prosopopeia como meio para a “fundamentação” da sua estética. Por questões de rigor mantenho as aspas que Estrada colocou na palavra fundamentação, embora não concorde com este recurso. Se Estrada não considera que se trate de uma fundamentação, porque razão não usa outra palavra, uma vez que não está a citar? Aliás, Schiller é bem claro quanto à sua não-pretensão de usar a narrativa a que Estrada se refere como sendo uma fundamentação, como vemos na frase que a antecede: “Quero, por isso, contra o plano previamente feito, avançar para a parte empírica da minha teoria e contar-te uma história para o teu lazer.” *Id., ib.*, p. 69, (§35). A citação de Estrada é extraída das páginas 70 e 75.

⁸⁸ Cf. p. 146.

deixa dominar na aparência pela forma do objecto e sua (falsa) autonomia, não satisfazendo o desejo de liberdade da razão. Segundo esta explicação, é portanto a frustração de um desejo da razão do sujeito que impossibilita a percepção de beleza do objecto, o que põe efectivamente em causa a pretensão de objectividade da definição schilleriana do belo.

Ora, os exemplos de beleza que Schiller apresenta como sendo directamente deduzidos da sua teoria da liberdade constituem nada menos do que critérios clássicos de beleza, largamente difundidos pelos diferentes tratados de estética do século XVIII e já plenamente popularizados. No exemplo que veremos em seguida, a conclusão decorre com efeito da teorização, mas não é através da inteligibilidade da teoria que nos deixamos convencer, antes sim pela concordância empírica e pela familiaridade dos critérios. Vejamos, primeiro, o passo argumentativo:

(...) se um jardineiro podar uma árvore de modo a poder torná-la numa figura circular, então a natureza do círculo exigirá que ela seja podada de forma perfeitamente redonda. Assim que é portanto *anunciada* uma figura circular com respeito à árvore, tal figura tem de ser cumprida, ficando o nosso olhar ofendido se se transgride tal intenção. Mas o que a natureza do círculo exige vem contradizer a natureza da árvore e, uma vez que não podemos deixar de aceitar a própria natureza da árvore, a sua personalidade, essa violência deprime-nos, e sentimos agrado se ela destrói a técnica que lhe foi imposta com a sua liberdade interna.⁸⁹

E agora a conclusão:

A técnica é portanto em toda a parte algo de estranho sempre que não surge a partir da própria coisa, sempre que não perfaz uma unidade com a existência global da mesma, sempre que não provém do interior saindo a seguir para o exterior (...).⁹⁰

Como se sabe, o critério de que a excessiva estilização de um objecto natural não é bela é historicamente determinado (bastando pensar em modelos de beleza segundo os quais se poda as árvores com formas geométricas), facto que mais uma vez invalida a tese da objectividade e da universalidade do juízo estético explicados por esta teoria. O critério invocado reformula uma sensibilidade comum de que a beleza transcende a perfeição, esta sim obtida através da técnica e da minúcia. Seguindo uma intuição estética própria da época, e que não se prolongou muito para além do início do século

⁸⁹ Friedrich Schiller, *Kallias ou sobre a Beleza*, in *op. cit.*, carta de 23 de Fevereiro de 1793, p. 78, (§73).

⁹⁰ *Id.*, *ib.*

XIX, Schiller faz a apologia de uma beleza “natural”, ainda que submetida a determinadas regras de equilíbrio que, obviamente, devem estar ocultas sob a desejada aparência de amena naturalidade. Para explicar filosoficamente esta inclinação (que não passa de um padrão de gosto), aplica-lhe uma teoria que, observada em detalhe, não é uma teoria estética, mas sim uma teoria política, o que de resto explica o discurso prosopopeico assinalado por Estrada⁹¹. Todo o processo acerca do modo de equilibrar as forças que supostamente entram em jogo na apreciação estética corresponde a uma teoria de gestão de poderes antagónicos com vista ao equilíbrio pacífico. É notória a quantidade de vezes que Schiller, para descrever o processo de apreciação estética, recorre a palavras que denotam relações de poder, como a própria palavra “poder”, “forças”, “domínio”, “subjugação”, “obedecer”, “reprimir” e “coacção”, para não falar do conceito de “liberdade” que, de resto, se apresenta de um modo algo controverso, ora significando um conceito apenas concebível racionalmente e inexistente na natureza (“nada pode ser livre senão o que é supra-sensível”⁹²), ora, pelo contrário, empregue como sinónimo de natureza por oposição à técnica (“Belo é o recipiente se, sem contradizer o seu conceito, ele igualar um jogo livre da natureza”⁹³). Tal contradição, que de resto se revela bem presente na mente de Schiller, só se resolve mediante diferenciações por ele instauradas: passa portanto a haver liberdade real e liberdade no fenómeno, natureza real e natureza “no sentido estético”⁹⁴, a que se refere repetidas vezes e que define como sendo a natureza particular do objecto que se opõe à sua natureza universal. Um cavalo pesado, por exemplo, carece de beleza porque “a natureza *particular* do cavalo [se vê] reprimida no mesmo pela natureza corpórea *universal*”⁹⁵.

Dir-se-ia que, na sua preocupação em não confundir a beleza com perfeição, (como acusa outros de o terem feito⁹⁶), Schiller parece confundir a definição objectiva de beleza com o seu ideal de estado, ou de convivência social⁹⁷. Na sua descrição de

⁹¹ A ideia de que a argumentação de Schiller assenta na prosopopeia, a qual terá inclusive condicionado todo um tipo de discurso já oficializado e automatizado que consiste em usar a prosopopeia como meio para a “dignificação” do objecto estético, já é apresentada por Miguel Tamen, *op. cit.*, p. 119 – 128.

⁹² Friedrich Schiller, *Kallias ou sobre a Beleza*, in *op. cit.*, carta de 8 de Fevereiro de 1793, p. 65, (§22).

⁹³ *Id., ib.*, carta de 23 de Fevereiro de 1793, p. 82, (§88).

⁹⁴ *Id., ib.*, p. 76, (§68) e p. 77 (§72).

⁹⁵ *Id., ib.*, p. 76, (§67). Itálicos do autor.

⁹⁶ “Conformidade a fins, ordem, proporção, perfeição – características nas quais tanto tempo se acreditou ter encontrado beleza – não têm a ver absolutamente nada com a mesma.” *Id., ib.*, carta de 23 de Fevereiro de 1793, p. 81, (§86).

⁹⁷ O ideal de convivência social assenta, antes de mais, na optimização da comunicação, na erradicação dos equívocos que naturalmente advêm da imprecisão da linguagem.

beleza, concebe a imagem dinâmica de um estado liberal, sem dúvida, mas cujo exercício de liberdade se cumpre ao abrigo da supervisão racional e de um ideal (desejo), um estado que não fere a personalidade (a natureza particular) dos indivíduos, que, por sua vez, sabem gerir as suas naturezas contrastantes – os instintos, simbolizados pela gravidade (pois ambos forças heterónomas), e a distinção (aparência de autonomia). Curioso é contudo que, se por um lado Schiller repudia a eventual violência exercida por parte da autoridade (tal como a forma técnica que, enquanto forma exterior “violentamente imposta pelo entendimento do artista” não pode ser bela) já não repudia e, pelo contrário, aprecia o domínio da natureza particular ou “própria” sobre a natureza universal, da forma sobre a massa:

A massa tem porém de obedecer sempre à força da gravidade, que se comporta como uma potência estranha em relação à natureza *própria* do corpo orgânico.

Contrariamente a isso, apercebemo-nos da existência de beleza em situações em que a massa é inteiramente dominada pela forma e (no reino animal e vegetal) pelas forças vivas (nas quais eu deposito a autonomia do elemento orgânico).⁹⁸

Para que essa imposição seja bela, é necessário que esta ocorra provindo do interior:

Beleza é força domesticada por si própria; limitação por meio de energia.⁹⁹

Ora, efectivamente, o que encontramos neste teoria do belo – que se define em função de uma sobreposição da “forma” à “massa”, não por imposição exterior mas por via de uma auto-programação, ou seja, em liberdade ainda que limitada, e tendo em vista uma autonomia dos particulares, – é um ideal de estado assente num projecto de educação, projecto esse que, como sabemos, Schiller desenvolverá dois anos mais tarde nas suas *Cartas sobre Educação Estética*¹⁰⁰. Aqui irá concluir que o ideal de estado é concretizável através de uma educação estética, não no sentido em que as pessoas

⁹⁸ *Id., ib.*, p. 76/77, (§68 e 69).

⁹⁹ *Id., ib.*, p. 83, (§92).

¹⁰⁰ O título completo da obra é *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas* mas por razões práticas, passarei a usar o título abreviado. As *Cartas sobre Educação Estética* foram publicadas pela primeira vez em 1795, em três números da revista editada por Schiller, *Die Horen*. No entanto, têm como base as cartas que Schiller escreveu já em 1793 ao duque Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg em agradecimento por uma pensão de três anos que este e o conde Ernst Heinrich Schimmelmann lhe tinham concedido, em consequência do estado de falência financeira e do precário estado de saúde em que Schiller se encontrava.

devem aprender música e outras artes, mas sim no sentido em que podem aprender a encarar a vida esteticamente, com todas as implicações já referidas, pois “só a comunicação estética une a sociedade, porque se relaciona com o que é comum a todos”¹⁰¹. Ora, uma vez que só dessa maneira é possível conciliar liberdade com controlo, a estética, contradizendo o princípio não-teleológico inicialmente invocado por Schiller, cumpre afinal o fim terapêutico de resolver um problema político, de constituir a alternativa à tirania ou ao caos¹⁰²:

Tem de [se] enveredar, a fim de se resolver aquele problema político no plano da experiência, pela via que passa pelo problema estético, uma vez que é pela beleza que se caminha para a liberdade.¹⁰³

Se, portanto, aparentemente o ideal político de Schiller deve seguir um modelo estético, mais acertadamente podemos afirmar que, na concepção schilleriana, é antes a definição de beleza que se inspira num ideal político de convivência humana em equilibrada gestão de poderes. Este raciocínio torna-se bem evidente quando Schiller, por exemplo, encontra beleza num fato, “quando nem a liberdade do fato sofre devido ao corpo, nem a liberdade do corpo devido ao fato”¹⁰⁴.

Além de pressupor, para a existência de beleza, uma *relação* entre objectos, fazendo com que a beleza se encontre nessa relação e não no objecto em si, trata-se de uma definição que inevitavelmente assenta num ideal ético, logo de convivências, não voltando portanto a diferenciar-se muito da descrição kantiana. Já Kant chegara à conclusão de que, a aceitar uma definição subjectiva mas *universal* do belo, a tinha de fazer depender de um conjunto de máximas éticas, das quais principalmente a segunda (“Pensar no lugar dos outros”) é constitutiva de uma íntima relação entre estética e acção inter-humana ou intra-humana, afinal também defendida por Schiller.

Se, como já aqui foi dito, o primeiro exemplo de beleza fornecido por Schiller diz respeito à beleza no gesto entre pessoas, tratando-se afinal de um exemplo de

¹⁰¹ Schiller, *Cartas sobre Educação Estética*, in *op. cit.*, 27ª carta, §10, p. 101. Como assinalou Miguel Tamen no já referenciado artigo “Estética” (in *op. cit.*), com esta afirmação, Schiller defende que a “comunicação estética” resolve também o problema da incerteza da comunicação que geralmente compromete o ideal de convivência social, estabelecendo assim a difícil conciliação entre o privado e o público.

¹⁰² Refira-se à margem que Schiller tinha em mente o cenário político da vizinha França, onde a um tempo de despotismo inaceitável se seguiu abruptamente a chamada “oclocracia”, o poder da multidão, na perspectiva de Schiller ainda mais desastrosa porque assente numa liberdade sem “forma” e sem instrução.

¹⁰³ Schiller, *Cartas sobre Educação Estética*, in *op. cit.*, 2ª carta, §5, p. 31.

¹⁰⁴ *Id.*, *Kallias ou sobre a Beleza*, in *op. cit.*, carta de 23 de Fevereiro de 1793, §89, p.82.

graciosidade, num dos últimos parágrafos da longa carta de 23 de Fevereiro de 1793, Schiller apresenta-nos uma imagem que, no seu entender, representa com perfeição a beleza do trato (justamente, a das relações humanas): a imagem em movimento de uma dança inglesa, na qual reconhece que aquilo que vê como beleza é o símbolo de um ideal ético.

Um espectador vê na galeria inúmeros movimentos que se cruzam com a maior variedade, mudando a sua direcção com vivacidade e malícia mas nunca chocando uns com os outros. Tudo está ordenado de modo a que um já tenha deixado o lugar quando vem o outro, tudo se ajusta com tanta habilidade e contudo com tão pouco artifício que cada um dos elementos parece seguir apenas a sua cabeça sem contudo se intrometer no caminho do outro. É o símbolo mais justo da própria liberdade, que se vê afirmada, e da liberdade alheia, que se vê tolerada.¹⁰⁵

Esta interligação entre o símbolo e o simbolizado não significa, porém, que Schiller considere que todos os actos eticamente bons são belos, que todos os actos belos são bons¹⁰⁶, ou que o belo é, por definição, um símbolo do moralmente justo. Nesse ponto, demarca-se de Kant que, por via da analogia, reconhece no objecto considerado belo um símbolo do bem ético (*des Sittlichguten*)¹⁰⁷, inferência que não entra em contradição com a sua tese, uma vez que o juízo de beleza é por Kant considerado subjectivo e geral. Curiosamente, o exemplo que escolhe para elucidar o seu conceito de símbolo é político e muito semelhante ao discurso analógico de Schiller:

Assim, um estado monárquico é representado como um corpo animado quando é regido por leis populares internas, mas já é representado como uma simples máquina (como, por exemplo, um moinho de mão) quando é dominado por uma única vontade absoluta. Em ambos os casos estamos porém perante representações simbólicas.¹⁰⁸

Se, de acordo com Kant, portanto, um “corpo animado” é um símbolo adequado para representar um estado liberal, e uma “simples máquina” simboliza bem um estado despótico, na medida em que a razão estabelece analogias entre as regras que estão na base destes sistemas, do mesmo modo a beleza (subjectiva e geral) pode simbolizar uma

¹⁰⁵ *Id., ib.*, § 103, p. 86.

¹⁰⁶ Embora reconheça que o “gosto pode favorecer a moralidade do comportamento”. Cf. “Sobre a utilidade moral de costumes estéticos” in Friedrich Schiller, *Cartas sobre a Educação Estética*, in *op. cit.*, § 2, p. 125.

¹⁰⁷ Cf. Kant, *op. cit.*, B 258, A 254, §59.

¹⁰⁸ *Id., ib.*, B 256, A 253, §59. [So wird ein monarchischer Staat durch einen beseelten Körper, wenn er nach inneren Volksgesetzen, durch eine blosse Maschine aber (wie eine Handmühle), wenn er durch eine einzelnen absoluten Willen beherrscht wird, in beiden Fällen aber nur *symbolisch* vorgestellt.]

disposição ética por via analógica de uma unanimidade com a “legitimidade do entendimento”¹⁰⁹. Tal assunção parece vir perfeitamente ao encontro dos processos de argumentação de Schiller, quando este, por exemplo, exprime a beleza com ajuda da imagem do corpo vivo,

Poderá assim chamar-se *figura viva* [ao] conceito (...) que serve para designar todas as características estéticas dos fenómenos e, numa palavra, (...) que se usa para designar o que se chama *beleza* no seu significado mais lato.¹¹⁰

e a ausência de beleza através da referência a modos de funcionamento de carácter maquinal:

(...) tendo eternamente no ouvido apenas o ruído monótono da *roda* por ele impulsionada, nunca desenvolve a harmonia do seu ser e, em lugar de configurar a humanidade na sua própria natureza, ele torna-se numa mera reprodução da sua tarefa, da sua ciência.¹¹¹

No entanto, as coisas não se afiguram tão simples no âmbito da argumentação schilleriana, pois esta havia postulado, como condição objectiva da beleza, a sua liberdade de conceitos e portanto a inaceitabilidade da tese de que a beleza é meramente a emanção (ou o símbolo) de características do objecto que juízos racionais lhe encontraram (como a perfeição, a justeza moral, entre outras).

Segundo Schiller, para ser belo, um acto moral não pode meramente ser bom, tem de aparentar ser “natural” embora não o sendo ou, nas suas palavras já aqui citadas, tem de “assumir uma aparência semelhante a um efeito produzido espontaneamente pela natureza”¹¹². É neste ponto que intervém um dos aspectos que, no meio de tanta dificuldade, pode realmente ser considerada a grande mais-valia schilleriana face à compacta teoria de Kant. Refiro-me à noção de jogo e à já mencionada noção de “abstracção”, completamente ausentes do pensamento kantiano, e centrais no modo de Schiller encarar o processo estético. Schiller não acredita que a beleza possa ser produzida linearmente, através da aplicação de regras racionais, nem tão pouco aceita que esteja sujeita ao juízo subjectivo. Como vimos, é através de um jogo de dissimulação da própria razão que se processa a experiência estética. No caso da beleza

¹⁰⁹ *Id.*, *ib.*, B 259, A 256, § 59. [Gesetzmässigkeit des Verstandes]

¹¹⁰ Schiller, *Kallias*, *op. cit.*, 15ª carta, §3, p. 62, itálico do autor.

¹¹¹ *Id.*, *Cartas sobre Educação Estética*, *op. cit.*, 6ª carta, § 7, p. 39. Itálico meu.

¹¹² *Id.*, *Kallias*, *op. cit.*, carta de 19 de Fevereiro de 1793, §46, p. 71.

de objectos e de pessoas (excepto a chamada beleza moral, como lhe chama ainda nas cartas *Kallias*), este consiste em “abstrair” das forças heterónomas que determinam o objecto, projectando neles uma liberdade fictícia, processo que põe seriamente em causa a tese da objectividade do juízo estético. Já no caso da graciosidade, entram em acção outras forças (internas) que realmente convêm à tese de Schiller, conferindo-lhe mais plausibilidade, e onde a relação entre estética e ética já não se processa por uma analogia estabelecida na mente do sujeito, mas sim por via de uma causalidade, ainda que nada linear, e que, graças a uma liberdade real, permite ao objecto (obrigatoriamente humano) conter em si todas as condições para a graciosidade.

Como tal, Schiller, reiterando o tradicional potencial salvador da graça (também no sentido de salvar a sua teoria estética), vai definitivamente trazê-la para a esfera da vontade humana, fazendo culminar o seu processo de autonomização face ao desígnio exterior. Enquanto na Grécia arcaica, a graciosidade ainda consistia numa dispensação divina apenas concedida aos heróis e que se acumulava momentaneamente à sua beleza natural, nos tratados de ética do período clássico e também da era romana, a graciosidade, revestindo-se de uma qualidade profana, interioriza-se e torna-se o resultado directo de uma opção ética. A versão teológica da graça volta a retirá-la das mãos humanas, atribuindo-lhe o poder exclusivo de salvação, independentemente da acção humana e justificando, a partir daí, uma distinção entre graça religiosa e graça profana. Já os tratados de arte e de estética da Renascença italiana recuperariam o significado não-cristão do conceito para designar uma qualidade artística que, transcendendo o cumprimento da técnica, se considerava ser uma faculdade divinal, alheia ao esforço humano. Ainda na Renascença, a graciosidade também foi definida como dom congénito, quanto muito, imitável através da arte de dissimulação. Em todas as suas versões, de qualquer modo, a graça é poder, enaltece o ser humano, permite-lhe sair de uma condição condenada à limitação e impotência, salva-o, por outras palavras, de uma condição próxima ao nível dos animais. Mas só na versão de Schiller e da filosofia ética da antiguidade, a graça é inteiramente produzida no seio do indivíduo, sem auxílio exterior, quer este seja natural quer seja divino, representando portanto uma emancipação do ser humano no que respeita ao poder da graça.

Não é, de modo algum, redutora a afirmação de que o poder conferido pela graça é para Schiller um poder estético, se tivermos em linha de conta a importância que confere à estética, declarando, por exemplo, que sem esta o ser humano não tem condições de se tornar nem racional, nem moral, nem, por conseguinte, humano:

Numa palavra: não existe outra via para tornar racional o homem sensível a não ser tornando-o mesmo previamente estético.¹¹³

(...) só a partir do estado estético, não do físico, se pode desenvolver o estado moral.¹¹⁴

Há, todavia, um outro aspecto que merece ser escrutinado com mais atenção e que se relaciona com o facto de a graça schilleriana pressupor, apesar da sua origem exclusivamente humana, uma inconsciência ou uma dissimulação da consciência. Este factor prende-se com a doutrina do jogo estético, amplamente descrito nas *Cartas sobre Educação Estética*, conjunto de textos em que, tal como no ensaio “Sobre Graciosidade e Dignidade”, Schiller consegue por fim fazer valer o seu ponto de vista, justamente por via de uma antropologização da sua teoria. Se em *Kallias* ainda pretende definir objectivamente a beleza com base em processos dedutivos que, como vimos, acabam por incorrer em inconsistências lógicas, as *Cartas sobre Educação Estética* já incidem na descrição do que é considerada a atitude estética do ser humano e na contribuição do seu desenvolvimento para a construção de um ideal de humanidade. Ora, esta atitude estética é precisamente aquela que vai permitir desenvolver seres graciosos, num projecto que transferirá para o ser humano toda uma dinâmica cristã baseada em parâmetros como as ideias de divindade, de eternidade, de infinito, de unidade, de absoluto, de liberdade e, como elemento aglutinador, de amor, dando assim continuidade à tradição que desde sempre permitiu entrosar no conceito de graça aspectos oriundos da ética, da estética e da religião.

Schiller defende que, enquanto o ser humano apenas se reger pelos impulsos sensível e racional, não pode passar do estado animal, sendo apenas respectivamente animal irracional ou animal racional.¹¹⁵ Submetido a estes dois impulsos, só tem duas alternativas: ou é um ser sem liberdade, coagido pela natureza, ou cumpre meros preceitos racionais, coagido pela moral. Apenas a relação recíproca destes impulsos consegue, mediante a mútua anulação destas coacções em oposição, libertar verdadeiramente o ser humano, suprimindo a sua contingência e fazendo portanto com que ascenda à verdadeira condição humana. Esta relação recíproca é conseguida através de um terceiro impulso, exclusivamente humano, o impulso lúdico (*Spieltrieb*), único

¹¹³ *Id.*, *Cartas sobre Educação Estética*, *op. cit.*, 23ª carta, §2, p. 82.

¹¹⁴ *Id.*, *ib.*, 23ª carta, §6, p. 83.

¹¹⁵ Cf. *id.*, *ib.*, 24ª carta, §9, p. 88.

meio através do qual, como diz Schiller, o ser humano pode cumprir a sua natureza humana:

(...) é precisamente o jogo e *apenas* o jogo que faz dele um ser completo e desenvolve em simultâneo a sua dupla natureza.¹¹⁶

Por seu lado, este impulso lúdico é proporcionado pela beleza, uma vez que esta, enquanto “*figura viva*”¹¹⁷, constitui o objecto comum de ambos os impulsos (sensível e racional) em interacção. Assim, a beleza é, para Schiller, não só um objecto de contemplação do ser humano, como também uma *condição* prévia necessária para a plena realização da humanidade ou, nas suas palavras, uma “forma de consumação da sua humanidade”¹¹⁸. Quanto ao jogo (*Spiel*), propiciado pela beleza, implica para Schiller não apenas a vertente lúdica (como faz parecer a tradução desta palavra para o português), mas igualmente um sentido que podemos denominar de musical, na medida em que *spielen* também significa representar (um papel) e tocar (um instrumento) e daí decorrer todo um outro campo semântico, não exclusivamente lúdico. É evidente que o sentido associado à brincadeira está bem patente na aplicação da palavra, nomeadamente quando Schiller contrapõe o carácter libertador do dito impulso lúdico (*Spieltrieb*) à seriedade dos impulsos material e formal¹¹⁹, mas não deve ser excluída a componente semântica da palavra que a faz associar-se à ideia de harmonia e de superação da matéria, estabelecendo a ponte com uma dimensão que Schiller tem necessidade de inscrever no ser humano esteticamente educado, a saber, a sua dimensão divina. Esta ponte é lançada numa pequena frase escrita em modo condicional:

(...) o impulso lúdico actuaria portanto no sentido de suprimir o tempo *dentro do tempo*, conciliando o devir com o ser absoluto, a mudança com a identidade.¹²⁰

¹¹⁶ *Id.,ib.*, 15ª carta, § 7, p. 63.

¹¹⁷ Cf. *id.,ib.*, 14ª carta, § 2, p. 62: “O objecto do impulso lúdico, representado num esquema geral, poderá assim chamar-se *figura viva*; conceito este que serve para designar todas as características estéticas dos fenómenos e, numa palavra, o que se usa para designar o que se chama *beleza* no seu significado mais lato.” (Itálicos do autor). Segundo Schiller, na nota de rodapé que se lhe segue, esta definição de beleza distingue-se da de Burke na medida em que este só lhe atribui vida, e não a sua ligação à forma. (p. 63).

¹¹⁸ *Id.,ib.*, 15ª carta, § 5, p. 62.

¹¹⁹ Cf. *id.,ib.*, 15ª carta, § 5, p. 63. Por esta ordem de ideias, a moralidade e a sexualidade são “sérias” na medida em que exercem coacção sobre o ser humano e lhe roubam liberdade, enquanto, por exemplo, o erotismo, a ironia e a arte jogam, uma vez que “encenam distâncias” e desviam agressividades. Reconhecemos aqui a teoria platónica do jogo (*paidia*) como parte integrante da educação. Cf. capítulo 1, p. 56.

¹²⁰ *Id.,ib.*, 14ª carta, § 3, p. 60, itálico do autor. A conciliação da mudança com a identidade remete-nos também para a célebre sentença pindárica “Torna-te no que és”.

O “ser absoluto” é, neste caso, o ser humano em “devir” estético, não podendo por isso ser um deus, e a supressão do tempo *dentro do tempo* encerra uma capacidade divina actualizada no mundo temporal. Logo, o que Schiller faz é transportar uma heteronomia divina, que à partida recusa enquanto tal, para o interior da autonomia do ser humano, admitindo as suas características e o seu pendor para a incomensurabilidade, o inexplicável e o inefável¹²¹. O paradoxo de “suprimir o tempo *dentro do tempo*” aponta simultaneamente para uma recusa de uma dimensão sobrenatural e para a necessidade de instauração de uma transcendência (aparente) na imanência, de um infinito no finito, de uma eternidade no tempo. Tudo isto é colocado ao alcance do homem, sem que este precise de um deus exterior a ele, mas precisando de aprender a jogar com os seus dois impulsos, tornando-se um ser estético.

Esta é a *via* para a divindade que Schiller postula no interior de cada homem e é esta via que o poderá salvar do seu estado animal e impotente, sem contudo precisar de sair de si e do seu corpo. Trata-se de uma declaração da divindade imanente e humana, preparada por uma definição do conceito de divino que permite a sua aplicação ao ser humano:

Embora um ser infinito, a divindade, não possa *devir*, devemos porém chamar divina a uma tendência que assume como tarefa infinita a característica mais específica da divindade, nomeadamente a manifestação absoluta da capacidade (realidade de tudo o que é possível) e absoluta unidade de manifestação (necessidade de tudo o que é real). O ser humano traz indubitavelmente na sua personalidade uma disposição para a divindade; o caminho para a divindade, se se pode chamar caminho a algo que nunca conduz ao destino, é-lhe aberto através dos *sentidos*.¹²²

Mas, se a porta de acesso à divindade se encontra efectivamente nos sentidos, como diz Schiller, é também a sua superação, em nome de uma unidade superior, que se pretende alcançar:

(...) onde o impulso formal tem o domínio e o puro objecto actua em nós, existe o mais alto alargamento do ser, desaparecem todos os limites e o ser humano elevou-se de uma unidade

¹²¹ Este inefável também acontece na contemplação estética, por exemplo, da Juno de Ludovisi, expresso na última frase do §9 da 15ª carta, in *id.,ib.*, p. 65.

¹²² *Id.,ib.*, 11ª carta, § 7, p. 53, itálico do autor.

quantitativa, à qual a precariedade dos sentidos o reduzia, para uma unidade ideal que resume em si todo o reino dos fenómenos.¹²³

O processo de educação estética que passa pelo desenvolvimento do impulso lúdico não permite, assim, apenas recuperar uma unidade perdida no seio do ser humano espartilhado por impulsos contraditórios, tal como também Kant o tinha postulado¹²⁴, mas também recuperar um deus perdido e, conseqüentemente, uma religião perdida – entendida como via para o encontro com a divindade. Com efeito, a descrição que Schiller nos apresenta do ser humano realizado mediante o impulso estético assemelha-se em muitos pontos à canónica descrição de um deus onnipotente, neste caso inspirado pela beleza:

(...) o ser humano associará o mais alto grau de plenitude existencial ao grau mais elevado de autonomia e liberdade e, em lugar de perder-se para o mundo, ele atraí-lo-á a si com toda a infinitude dos seus fenómenos, submetendo-o à unidade da sua razão.¹²⁵

(...) uma intuição completa da sua natureza humana, e o objecto que lhe proporcionasse tal intuição tornar-se-ia para ele num símbolo da sua determinação cumprida, logo numa manifestação do infinito.¹²⁶

Como vemos, não basta a Schiller fazer uma apologia da educação estética em nome da realização de um ser humano mais completo e em harmonia consigo próprio e de um estado em que, no lugar de uma autoritária repressão de instintos básicos, vigora o mútuo entendimento entre os indivíduos mediante o impulso estético. Schiller reclama a este modelo também a existência de uma instância divina e é este ponto que se trata agora de compreender, tendo em vista a atitude crítica de Schiller perante a religião e a igreja.

¹²³ *Id., ib.*, 12ª carta, § 6, p. 56, itálico do autor.

¹²⁴ A solução de Kant que consiste em determinar a supremacia da razão sobre os sentidos é para Schiller inaceitável, como exprime, referindo-se indirectamente ao método kantiano, numa nota de rodapé à 13ª carta, p. 56: “Se se postula um antagonismo originário, logo necessário, entre ambos os impulsos, é óbvio que não existe mais nenhum meio para manter a unidade no ser humano do que *subordinar* incondicionalmente o impulso sensível ao racional. Porém, daí só pode resultar a uniformidade, mas não a harmonia, permanecendo o ser humano ainda em estado de constante divisão.” Nesta mesma nota, elogia ainda a posição de Fichte que, em *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (“Fundamento da teoria global da ciência”, publicado em 1794) já concebe uma “acção recíproca” entre os dois impulsos no lugar de uma forçada subordinação.

¹²⁵ *Id., ib.*, 13ª carta, § 3, p. 57.

¹²⁶ *Id., ib.*, 14ª carta, § 2, p. 60.

Reportando-se aos Gregos, que considera “distintos mestres” na realização do equilíbrio entre os diferentes instintos humanos e numa “arte de viver” daí resultante, Schiller aponta-lhes contudo o defeito de terem transferido

para o Olimpo o que deveria ser realizado na terra, (...) libertando estes seres [os deuses] (...) das amarras impostas por cada objectivo, cada dever e cada preocupação e fazendo do *lazer* e da *indiferença* o invejável destino do estatuto divino

concluindo a frase com a sua redefinição de divino:

estatuto divino: apenas um nome mais humano para a forma mais livre e sublime de ser.¹²⁷

Para Schiller, portanto, o ideal *humano*, que consiste no apuramento do instinto lúdico para viver a vida de modo estético, foi pelos gregos projectado para a esfera dos deuses do Olimpo e é no trazer desta liberdade para “terra” que consiste o objectivo da educação estética. Não se trata da liberdade moral, como já aqui foi dito, à qual Kant reduzia a liberdade humana e cuja importância Schiller também reconhece, trata-se sim de uma “liberdade estética”¹²⁸, a qual considera verdadeiramente divina, pois (ainda que sem transcendência) contém em si um poder ilimitado.

Como se processa então esta divinização do ser humano em termos schillerianos? Antes de mais, a chave da liberdade estética de Schiller reside na *prioridade* do impulso sensível, o qual tem de estar plenamente desenvolvido antes de se poder instalar o estado estético que, segundo o seu método, deve anteceder a passagem ao estado reflexivo do homem. A passagem da sensação à reflexão não pode ocorrer de forma directa, se se pretender formar um ser estético. Entre estes dois momentos de apropriação da realidade, o ser humano tem portanto “de *dar um passo atrás*”¹²⁹.

Este “passo atrás” irá restaurar um estado original, não no sentido em que Rousseau o defendeu, mas sim apenas *aparentemente*, pois já não sendo “totalmente

¹²⁷ *Id., ib.*, 15ª carta, § 9, p. 64. Itálicos do autor. As três citações que precedem esta têm origem no mesmo parágrafo. A palavra ‘indiferença’ (*Gleichgültigkeit*) tem neste contexto um sentido positivo, próximo a ‘desinteresse’. No ensaio “Sobre Graciosidade e Dignidade”, *op. cit.*, Schiller “tolera” o facto de os Gregos terem “transferido a sensibilidade para o Olimpo”, uma vez que foram eles que conseguiram fazer confluir “de modo maravilhosamente belo nos seus textos poéticos” “natureza e ética, matéria e espírito, terra e céu”. § 20, p. 100.

¹²⁸ *Id., ib.*, 21ª carta, § 3, p. 77.

¹²⁹ *Id., ib.*, 20ª carta, § 3, p. 75. Itálico do autor.

vazio de conteúdo”¹³⁰, deve “combinar uma igual indeterminação e uma igual determinabilidade ilimitada com o maior conteúdo possível, uma vez que algo de positivo tem de resultar desse estado.”¹³¹ A predisposição para a atitude estética, aqui descrita como “passo atrás”, consiste portanto numa dupla acção de “destruir e preservar” a determinação recebida através da sensação. Nesta disposição, o ânimo encontra-se livre (nem moral nem fisicamente coagido), já que a sensibilidade e a razão suprimem “mutuamente o seu poder determinante, suscitando uma negação por oposição”.¹³² Tendo como condição uma “infinitude vazia”, a liberdade estética define-se como “infinitude preenchida”, pois se o ser humano no seu estado estético é “zero”, na medida em que assume uma potencialidade e uma liberdade totais, estas, por acção de uma instância superior, convertem-se automaticamente na dita “infinitude preenchida”.

Esta instância superior é, para Schiller, nada mais do que a beleza, apresentada no final desta mesma carta como entidade dotada de poderes criadores do ser humano:

Logo, não é apenas poeticamente permitido, como também filosoficamente correcto, denominar a beleza como nossa segunda criadora. Porque embora ela se limite a possibilitar-nos a humanidade, deixando de resto a realização da mesma ao critério da nossa livre vontade, ela tem isso em comum com a nossa criadora originária, a natureza, que igualmente nada mais nos

¹³⁰ *Id., ib.*

¹³¹ *Id., ib.*

¹³² *Id., ib.* A negação resultante tem porém de fazer nascer “algo de positivo”, como afirmava Schiller algumas frases antes. Não posso deixar de encontrar aqui uma ligação à teoria da ironia concebida cinquenta anos mais tarde por Søren Kierkegaard. Na introdução a *O Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*, Kierkegaard, do seu ponto de vista já pós-romântico, refere-se à ironia como sendo expressão de “negatividade absoluta e infinita” surgida no seio de uma liberdade total conquistada pelo sujeito. Livre de responsabilidade, a ironia consegue dominar a realidade fazendo-a flutuar, ou seja, vivendo-a *poeticamente*. O estado irónico, enquanto estado poético, não tem para Kierkegaard qualquer finalidade, é lúdico, livre e infinito, e nesse aspecto assemelha-se ao estado estético de Schiller, mas contrariamente a este, cumpre-se na absoluta negatividade, não podendo por isso ter continuidade. É, nesse ponto também que este estado, segundo Kierkegaard, se distingue da postura do cristão que, embora tal como o irónico rejeite a realidade, a substitui por Deus dando-lhe continuidade. Com pressupostos semelhantes aos de Kierkegaard, Schiller não está contudo disposto a abdicar de uma positividade do estado estético, condição essencial para todo o projecto schilleriano de educação estética. Talvez para garantir uma possibilidade de continuidade, Schiller esbate a oposição kierkegaardiana entre o poeta (por definição irónico) e o cristão, trazendo a divindade precisamente para o plano da vivência estética, na medida em que a concebe como uma “suspensão” dos princípios sensível e moral, em liberdade infinita. Kierkegaard, por seu lado, ao declinar a possibilidade de positividade na atitude irónico-poética, parece estar a apontar para uma contradição inerente à tese schilleriana, contudo no final do seu estudo admite que a verdadeira ironia (e atitude poética) só escapa à sua própria ironização e dissolução, se corresponder a um “momento dominado” (que encontra, por exemplo, no caso de Goethe), se caminhar para resultados, se ensinar a realizar a realidade. É, em suma, em termos schillerianos que Kierkegaard parece concluir a sua tese. (Cf. *O Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*, Petrópolis, Editorial Vozes, 1991, *passim*.)

concedeu do que a nossa capacidade de realizar a humanidade, fazendo porém depender o uso da mesma, da determinação da nossa própria vontade.¹³³

Se, portanto, a beleza é concebida como criadora do ser humano, logo ocupando o lugar de Deus, sendo contudo simultaneamente criação do homem, tal não constitui um paradoxo para Schiller, mas sim a única forma que encontra para resolver a sua relação com a religiosidade, questão que sempre lhe ocupou o espírito. Como vemos, o que Schiller parece sugerir aqui não é a liminar negação de um deus como criador, mas sim a hipótese de um deus imanente criado pelo homem a partir de uma disposição de “infinitude estética” que, tal como na relação com um deus transcendente, pacífica e reconcilia o ser humano consigo mesmo. Embora seja claro que o objectivo das *Cartas sobre Educação Estética* não é tratar de questões religiosas, nelas encontramos claramente o aflorar de uma sensibilidade particular de Schiller, nomeadamente o desejo de saber até que ponto uma religião desempenha um papel fulcral na vida do ser humano, manifesto em diferentes momentos da sua obra ensaística e poética, designadamente nas suas cartas filosóficas contendo “Theosophie des Julius” (Teosofia de Julius), o ensaio “Die Sendung Moses” (A mensagem Moisés), o poema “Die Götter Griechenlands” (Os deuses da Grécia), entre outros.

Recusando a visão puramente empirista de filósofos como Hobbes, Bacon e Locke, que condicionam seriamente a liberdade do espírito humano, mas tendo também dificuldade em aceitar a hipótese racionalista de Kant que, na opinião de Schiller, “assusta todas as Graças”¹³⁴ quando postula um sistema censório que, embora submetido à razão, não nos torna efectivamente humanos, Schiller sente-se impelido a

¹³³ Schiller, *Cartas sobre Educação Estética*, *op. cit.*, 21ª carta, §6, p. 78.

¹³⁴ *Id.*, “Sobre Graciosidade e Dignidade”, in *op. cit.*, p. 122 (§99). Na segunda edição da sua obra *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft* (A religião nos limites da simples razão), publicada em 1794 (a 1ª é de 1793) Kant escreve uma nota de rodapé na qual, referindo-se ao ensaio *Sobre Graciosidade e Dignidade*, que considera “escrito com mão de mestre” nega que haja uma diferença tão grande entre as perspectivas de ambos. Reconhece que também não consegue associar graciosidade ao conceito de dever, precisamente porque este é praticado com dignidade, mas também chama a atenção para o facto de tal evidência não impedir que a virtude resultante desse processo seja de certo modo graciosa, na medida em que a razão moralmente ajustada já deixa, através da imaginação, entrar em jogo a sensibilidade. E, para fazer recurso à linguagem das imagens da mitologia antiga, tão apreciada por Schiller, Kant acrescenta que Hércules só se tornou *musagète* depois de ter levado a cabo os trabalhos. Cf. Immanuel Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*, Hamburg, Félix Meiner, 2003, B 10 – B12. A propósito deste assunto, leia-se também os textos de preparação de Kant para a nota sobre Schiller, in *op. cit.*, p. 279 – 282, a carta de Schiller a Körner de 18 de Maio de 1794, na qual reage a esta reacção de Kant e, finalmente, a carta de Schiller a Kant de 13 de Junho de 1794, na qual convida o mestre de Königsburg a participar no seu projecto editorial de *Die Horen*, aproveitando para se congratular por este não ter interpretado as suas posições como intenção de que se tornassem adversários.

procurar um caminho e uma fórmula que permita a conciliação harmoniosa do ser humano consigo mesmo e que, a seu ver, o divinizará. A busca da divindade não poderá para ele consistir portanto numa relação com uma entidade exterior que impõe ao homem um conjunto de leis, mas sim no desenvolvimento do potencial humano, concedido pela beleza, através da atitude estética. O homem que, pelo contrário, procura a divindade pela via da lei moral,

(...) não está a tratar com um ser sagrado, apenas com um ser poderoso. O espírito da sua veneração a Deus é portanto um receio que o avilta, não a reverência que o eleva na sua própria apreciação. (...) Não nos surpreende que uma religião adquirida através da rejeição da sua humanidade se mostre digna de tal origem (...).¹³⁵

A grande revolução religiosa na Grécia Antiga, que consistiu na vitória dos deuses do Olimpo sobre o reino de Saturno, foi para Schiller na verdade uma revolução interior que marcou uma passagem do estado físico do ser humano, em que “nada mais é do que mundo”¹³⁶, para um estado estético, no qual, através da contemplação, consegue estabelecer uma “relação liberal (...) com o universo que o rodeia”¹³⁷ e dar-lhe forma. Em última análise, o mito de Zeus que venceu os titãs representa uma vitória do homem grego que, num processo de auto-consciencialização crescente e de delimitação relativamente ao mundo¹³⁸, se ergueu “com nobre liberdade contra os seus deuses”, para encontrar nada mais do que a divindade humana, ou seja, a sua própria divindade:

[Os deuses] deitam fora as máscaras fantasmagóricas com que haviam atemorizado a sua infância e *surpreendem-no com a sua própria imagem ao tornarem-se numa representação sua*.¹³⁹

Se, portanto, na interpretação de Schiller, a grande viragem religiosa dos gregos é expressão mitológica de uma revolução estética no interior do homem, a viragem

¹³⁵ Schiller, *Cartas sobre Educação Estética*, op. cit., 24ª carta, § 8, p. 88.

¹³⁶ *Id., ib.*, 25ª carta, § 1, p. 89.

¹³⁷ *Id., ib.*, 25ª carta, § 2, p. 89.

¹³⁸ Neste ponto, pode ver-se que Bruno Snell, citado no primeiro capítulo, não poderia ser mais schilleriano, embora no que respeita a questão da divindade imanente, Snell cite Goethe como inspiração para a sua interpretação da religião dos Gregos. É mediante uma abordagem antropológica semelhante à de Schiller que infere a divinização da beleza entre os Gregos. Cf. Bruno Snell, *A Descoberta do Espírito*, trad. de Artur Morão, Lisboa, Edições 70, s.d., p. 57.

¹³⁹ *Id., ib.*, 25ª carta, § 3, p. 90, itálico meu.

estética que Schiller sonha para o seu tempo pode ter uma expressão religiosa. A questão central para Schiller não é contudo essa; o que parece interessar-lhe é justamente o que move a expressão religiosa e até que ponto determinadas fórmulas funcionam melhor do que outras para a realização do seu ideal de ser humano. Dir-se-ia que Schiller reconhece no pensamento e sentimento religiosos formas poderosas de realizar o seu ideal humano, desde que não transferido para o exterior ou a transcendência. A contemplação estética, ainda que apoiada na percepção do mundo exterior, é para Schiller um processo interno de harmonização de impulsos e nesse aspecto aproxima-se do estado a que chama divino. O erro do pensamento religioso (incluindo o dos antigos gregos) é para Schiller a sua tendência para se erguer da terra e nos conduzir directamente ao mundo espiritual, onde se perde o contacto com o mundo dos sentidos e, como tal, o desafio da harmonização dos impulsos humanos. É preciso, portanto, “dar o passo atrás” para encontrar a beleza, nossa criadora, pois só nela temos oportunidade de reunir os nossos instintos constitutivos e ser na realidade o que somos em potência: humanos.

Mas enquanto apenas buscava uma saída do mundo material e uma transição para o mundo espiritual, já o curso livre da minha imaginação me introduziu no seio deste último. A beleza que buscamos já se encontra atrás de nós, e omitimo-la ao passar directamente da mera vida à mera forma e ao puro objecto. Tal salto não se encontra na natureza humana e, para andar a par e passo com esta, teremos de dar a volta e regressar ao mundo dos sentidos.¹⁴⁰

É neste aparente retrocesso que reside pois a natureza do jogo, sendo a arte uma forma privilegiada de jogar, pois na arte a aparência não resulta de uma intenção de falsificar (de criar uma confusão com a realidade), mas sim precisamente da vontade de criar outra realidade. Assim, para Schiller, a aparência estética, diferente da aparência lógica, é sincera, na medida em que “renuncia expressamente a qualquer exigência de realidade”, e autónoma, uma vez que “dispensa qualquer apoio da realidade”. Note-se porém que quando, neste contexto, são enunciados estes traços da obra de arte, tal não acontece essencialmente com vista à elaboração de uma estética ou de uma poética, mas sim no âmbito do projecto schilleriano para a realização do ser humano completo e da sociedade equilibrada, pois é precisamente o cultivo da aparência estética e da sua natureza supérflua e desinteressada que assinala o momento crucial da evolução do ser

¹⁴⁰ *Id., ib.*, 25ª carta, § 4, p. 90.

humano. A disposição para a apreciação (ou produção) de arte é, nestes moldes, um sintoma do seu progresso:

Logo, onde descobrimos traços de uma apreciação livre e desinteressada da pura aparência, podemos aí concluir a ocorrência de tal revolução na sua natureza e o início propriamente dito da humanidade nele.¹⁴¹

Só este progresso dá acesso à liberdade, cuja origem não pode ser moral ou racional, mas sim natural:

Uma vez que a disposição estética do ânimo (...) dá primeiro origem à liberdade, entende-se assim facilmente que ela não pode derivar da mesma nem ter, portanto, uma origem moral. Ela tem de ser uma dádiva da natureza; só o favor dos acasos pode soltar as cadeias do estado físico e conduzir o selvagem à beleza.¹⁴²

Em suma, a liberdade estética é “uma dádiva da natureza”, mas o ser humano tem de estar apto a receber e acarinhar essa dádiva, tal como no entendimento da graça cristã. Esta aptidão, por seu lado, passa por uma certa regressão face às sérias faculdades racionais com função legisladora, pela disponibilidade para o jogo estético. A questão que agora se levantaria, é se efectivamente este processo é manobrável pela vontade humana e portanto realmente educável, ou se, pelo contrário, a aspiração do ser humano deve simplesmente consistir, tal como no caso da graça teológica, no acolhimento passivo da dita dádiva. Para Schiller, esta alternativa não se coloca, uma vez que tudo se processa no âmbito da acção humana e uma vez que a divindade não é algo que lhe preexiste em heteronomia, mas sim algo que *acontece* em autonomia no seu interior, quando o sujeito consegue reunir, através do jogo estético, os instintos sensível e racional, a vida e a forma, e assim realizar o infinito. O “prelúdio do infinito”¹⁴³ não se encontra na acção moral, nem na acção racional, mas sim na acção natural, pois é do jogo material, do gosto pelo supérfluo e pela aparência, que se dá o salto para o jogo estético.

É, por exemplo, exclusivamente através desta capacidade humana de jogar, que o “apetite sensual”, inteiramente determinado pelo instinto natural e de carácter

¹⁴¹ *Id., ib.*

¹⁴² *Id., ib.*, 26ª carta, § 1, p. 92. Nesta citação, a palavra ‘favor’ traduz ‘Gunst’ que também significa ‘graça’, enquanto dádiva.

¹⁴³ *Id., ib.*, 27ª carta, § 3, p. 98.

transitório, pode ser transformado em amor, “generosa permuta de inclinações” com condições de continuidade¹⁴⁴. A antinomia que opõe o prazer, susceptível de ser roubado pela força, ao amor, que “tem de ser uma dádiva”, é por Schiller utilizada como representação de dois paradigmas, o do poder pela força e o do poder pelo jogo, pela arte e pelo gosto, em suma, um paradigma no qual precisamente “a fraqueza se torna sagrada”.¹⁴⁵

Se, momentos antes, chegáramos à conclusão de que o projecto estético de Schiller comporta traços de uma via religiosa para uma divindade humana, agora, mediante este desenvolvimento, podemos mesmo adiantar que a religiosidade de Schiller comporta traços de um discurso evangelizado. Tal como acontece na substituição de um paradigma centrado na ideia penal divina do Antigo Testamento pela ideia de amor e de graça difundidas por S. Paulo no Novo Testamento, Schiller parece querer opor à filosofia legisladora e repressora de Kant uma filosofia baseada no amor, na cedência, na defesa da vulnerabilidade.

Será nesta particular acepção que Tamen, no citado artigo sobre estética, se refere a estes escritos de Schiller como sendo “um Novo Testamento”¹⁴⁶ um suplemento à obra de Kant? E será nesta acepção que Goethe se refere à obra filosófica de Schiller como o “evangelho da liberdade”¹⁴⁷? Para todos os efeitos, o projecto de educação estética proposto por Schiller parece no seu conjunto sintetizar ideais cultivados tanto na sua leitura dos antigos gregos, quanto na tradição cristã. Ideais que, com efeito, confluem em perfeição no conceito de graça.

Sintomaticamente, os dois últimos parágrafos das *Cartas sobre Educação Estética* tratam, em tom conclusivo e apologético, da “rede de graciosidade”¹⁴⁸ que os sentidos devem lançar sobre os espíritos, para que a verdadeira liberdade humana se instale e o homem se divinize. Repare-se, contudo, na inversão do processo habitual: não é o espírito (interior ou exterior) que lança a graça sobre o corpo, mas precisamente a sensibilidade que concede graça ao espírito, atenuando a “voz severa da necessidade,

¹⁴⁴ *Id., ib.*, 27ª carta, § 7, p. 100. Já na 14ª carta, Schiller tinha criado uma equivalência entre o amor e o jogo, ou seja, a ideia de que quando amamos, jogamos “em simultâneo com a nossa inclinação e com o nosso respeito” por alguém. (§5, p. 61)

¹⁴⁵ *Id., ib.*, 27ª carta, § 7, p. 100.

¹⁴⁶ Tamen, *op. cit.*, p. 121.

¹⁴⁷ Goethe, *Goethes Werke* (Hamburger Ausgabe, Bd. III), hg. v. Erich Trunz, München, Verlag C. H. Beck, 1982, p. 28. Neste mesmo depoimento, Goethe declara a sua rejeição do ensaio “Sobre graciosidade e dignidade”, pelo facto de aí a “boa mãe” natureza ser tão mal tratada por Schiller. (*Id., ib.*, p. 29).

¹⁴⁸ Schiller, *Cartas sobre Educação Estética, op. cit.*, 27ª carta, § 11, p. 101. A ideia de “rede de graciosidade” remete para a actividade tecedeira das antigas Graças. Cf. Homero, *Iliada*, V, 338.

o dever, [que] tem de alterar a sua fórmula censória (...) e de prestar homenagem à natureza dócil através de uma confiança mais nobre.”¹⁴⁹ Esta “rede da graciosidade”, nova reencarnação pós-kantiana da grande cadeia de seres que, no âmbito da sua filosofia do amor, Schiller já havia intuído na “Theosophie des Julius” e procurado comprovar na sua dissertação de medicina, *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (Ensaio sobre a relação da natureza animal do homem com a sua natureza mental)¹⁵⁰, constitui portanto o princípio de uma nova ordem, na qual a vida imanente é não só pacificada e conduzida “em direcção ao céu aberto do senso comum”¹⁵¹, como também sacralizada graças à vivência da união tão desejada, não com um deus transcendente, mas sim com os outros humanos e consigo próprio. Nem portanto a fé deve guiar o ânimo, nem o espírito legislador, mas sim a “confiança”¹⁵² na natureza humana. Não é para cima, em direcção a Deus ou para um espírito descorporalizado¹⁵³, que devemos olhar, desprezando a natureza. Devemos antes “descer, confiante[s], ao nível da mente de uma criança”¹⁵⁴.

Quando, no mesmo parágrafo, Schiller declara que “a força tem de ser aprisionada pelas Graças”¹⁵⁵ está literalmente a remeter para a personificação politeísta da *charis* antiga, de encanto e de poder adquiridos sem esforço como antítese a uma acção por via da coacção e da castração, defendendo simultaneamente uma economia cristã que vaticina uma divinização do homem mediante um amor pelos mais fracos¹⁵⁶, mediante a graça divina que salva todo o ser humano que “caminha através das situações mais complexas com uma corajosa simplicidade e tranquila inocência”¹⁵⁷. No caso da religião cristã, a orientação é dada pela *fé* em Deus, no caso da proposta

¹⁴⁹ *Id., ib.*

¹⁵⁰ NA 20.

¹⁵¹ *Id., ib., Cartas sobre Educação Estética*, 27ª carta, § 11, p. 101.

¹⁵² *Id., ib.*

¹⁵³ Nesta alternativa que Schiller apresenta em oposição à religião cristã tradicional e à filosofia kantiana, aponta indirectamente para a semelhança das suas propostas: ambas, descendendo de algum modo da filosofia neo-platónica, tendem a obnubilar a dimensão animal e sensível do ser humano.

¹⁵⁴ *Id., ib.* Neste ponto, Schiller chegou a uma conclusão a que não havia chegado na sua “Theosophie des Julius”, onde ainda afirmava, obedecendo provavelmente a um modelo neo-platónico: “O amor, meu caro Raphael, é a escada que nos permite subir até à semelhança com Deus”, cf. nota 32 deste capítulo.

¹⁵⁵ *Id., ib.* A frase completa é: “A força tem de ser aprisionada pelas Graças, e o leão obstinado deve obedecer aos laços de Cupido.” Associada à já citada apologia do regresso à infância, esta metáfora do leão não pode deixar de lembrar a transformação nietzscheana do homem, em *Zarathustra*, de camelo em leão, e de leão em criança. Neste caso, porém, à abolição da hierarquia cristã segue-se uma afirmação da força volitiva do homem que é justamente o que Schiller propõe aqui que seja relativizado em nome de uma cedência ao princípio do amor. No original temos “Huldgöttinen” (literalmente, deusas de graça).

¹⁵⁶ Cf. as palavras de Cristo, em 2 Cor 12: 9, “Basta-te a Minha graça, porque é na fraqueza que a minha força se revela totalmente.”

¹⁵⁷ *Id., ib.*

schilleriana, ela é, como vimos, dada pela *confiança* na “beleza de uma natureza própria”¹⁵⁸ do ser humano, cuja manifestação sensível é a graciosidade. Não é por acaso que esta série de vinte e sete cartas termina com a palavra “graciosidade”¹⁵⁹. Trata-se, com efeito, do elemento aglutinador de uma teoria através da qual Schiller se propõe traçar um novo sentido para o ser humano, um “novo testamento”, se assim lhe quisermos chamar, no qual a capacidade de ver e de produzir beleza consiste no verdadeiro deus para Schiller.

Ora, esta relação encontrada entre a graciosidade schilleriana e um sistema teológico que concentra na graça divina toda a dinâmica cristã tem, como pudemos verificar no primeiro capítulo, as suas origens numa herança deixada pela religião e ética da Antiguidade Clássica. Se bem nos lembrarmos, é na definição aristotélica de *agape*, radicada na ideia de livre (não-obrigatória) reciprocidade, que se funda quer a noção de graça quer a noção de caridade neo-testamentária. Como tal, a nova relação com a divindade é à partida caracterizada pelo amor e pela liberdade (dois pontos-chave para Schiller), e já não pela Lei.¹⁶⁰ Na doutrina católica, entretanto, desenvolve-se, a par da ideia de divinização do ser humano mediante a graça, a tónica da sua heteronomia relativamente ao homem e a consequente incognoscibilidade humana, resultantes da determinação agostiniana, segundo a qual, ainda que Deus possa estar instalado no interior do ser humano, a graça “vem de cima e não do coração humano”¹⁶¹. Como veremos no estudo directo do ensaio de Schiller sobre a graciosidade, a inconsciência da graça é um dado importante para a sua definição, embora a orientação espacial esteja invertida para Schiller, pois para ele é descendo que nos deparamos com o divino/homem. Nesse ponto, Santo Agostinho seguira a doutrina de Plotino que, precisamente num projecto semelhante ao de Schiller, procurara a plenitude humana na beleza, embora o fizesse na direcção oposta à de Schiller. Enquanto aquele sentenciava: “Regressa a ti mesmo e olha: se ainda não vês a beleza dentro de ti, procede ao trabalho do escultor quando quer tornar bela uma estátua: (...) retira-lhe o que é supérfluo (...)”¹⁶², Schiller encontra a plena realização humana exactamente no cultivo do supérfluo, invertendo a sentença para a seguinte versão: Olha em volta e regressa a ti, supera o necessário, dedica-te ao supérfluo.

¹⁵⁸ *Id., ib.*, §12, p. 102.

¹⁵⁹ Refiro-me especificamente à versão traduzida aqui utilizada, a versão alemã termina com a oração final “um *Anmut* zu zeigen”.

¹⁶⁰ Cf. Gal 5: 4-6.

¹⁶¹ Santo Agostinho, *On Nature and Grace, Against Pelagius, op. cit.*, cap. XVII.

¹⁶² Plotino, *Ennéades*, I, 6: 9.

De modo algo contra-intuitivo, portanto, Schiller infere que apenas na actividade supérflua e contingente, o ser humano se distingue como tal, aproximando-se aqui da imagem tradicionalmente associada ao divino (pois nenhum deus age por necessidade). A ideia de *mera* aparência declinada por Platão, Plotino e Santo Agostinho, enraizada portanto na mentalidade ocidental, quer na esfera religiosa, quer no discurso filosófico e no discurso científico, adquire para Schiller não só o estatuto privilegiado de indicador de humanidade, como também o estatuto de divinização do ser humano, mediante a conquista de autonomia relativamente a fins. O jogo estético, o riso, a arte, o amor, a graciosidade não são apenas traços da vida exclusivamente humana, mas conquistas de uma autonomia através da qual o ser humano é verdadeiramente livre e portanto divino. Contrariamente à beleza, não exclusivamente humana e determinada por fora, logo necessária, a graciosidade, justamente para poder ser “digna de servir de expressão à humanidade”¹⁶³, é contingente, accidental, móvel, separável. Por isso, Schiller conclui que só se pode manifestar no *movimento* humano e, mais precisamente, no movimento exclusivamente humano: o movimento voluntário que “constitui uma expressão de sentimentos morais”¹⁶⁴.

Assim, é absolutamente fundamental a distinção entre aquilo a que Schiller chama “beleza arquitectónica” e “beleza graciosa”, ainda que ambas se submetam ao gosto estético¹⁶⁵. Retomando o seu raciocínio exposto nas cartas *Kallias*, Schiller volta, no contexto de definição da graciosidade, a incidir na inevitável intervenção da razão no juízo estético, concluindo que a beleza efectivamente pertence ao mundo sensível por nascença, embora, “por adopção” também pertença ao mundo inteligível¹⁶⁶, tornando-se assim “cidadã de dois mundos”¹⁶⁷, reunidos mediante o gosto.

No caso da beleza graciosa, as coisas simplificam-se para Schiller, uma vez que esta, manifestando-se (por oposição à beleza arquitectónica) exclusivamente num ser que possa ser *causador* dos seus estados, é dotada do princípio de liberdade. Assim,

¹⁶³ Schiller, “Sobre Graciosidade e Dignidade”, in *op. cit.*, § 19, p. 99.

¹⁶⁴ *Id., ib.*, § 19, p. 99. Note-se que, neste caso, “sentimentos morais” significa apenas sentimentos não-sensíveis, não-animais.

¹⁶⁵ Contrariamente, por exemplo, à perfeição que se rege por fins não avaliados pelo juízo estético. Neste ponto podemos encontrar uma semelhança com a definição do *gusto* da Renascença italiana (vd. capítulo 3) que se afasta de uma apreciação em função de critérios vitruvianos, dando grande destaque portanto à *grazia*.

¹⁶⁶ *Id., ib.*, § 36, p. 104. A ideia que pretende aqui transmitir é a de que, subjectivamente, a razão tende a associar determinados fenómenos com determinadas ideias, resultando desse processo a projecção de liberdade em determinados objectos que despertam essa associação. Contudo, ciente da porosidade deste argumento, Schiller promete que o irá desenvolver futuramente numa “analítica do belo”, que como sabemos nunca chegou a realizar. (§ 37, p. 104)

¹⁶⁷ *Id., ib.*

com ajuda de mais uma metáfora política, Schiller vê, no estado de graciosidade, o espírito humano a usurpar o poder total da natureza, de modo a que a sua liberdade passe a reger a beleza, fazendo surgir a graciosidade. Esta é então uma forma particular de beleza do corpo, nomeadamente aquela que é fornecida pela alma¹⁶⁸. Por isso, não pode pertencer à estrutura do corpo, mas sim ao seu jogo, ao seu movimento. Como conclui Schiller, a beleza humana, dependendo só da natureza¹⁶⁹, pode apenas revelar um *talento*¹⁷⁰, enquanto a graciosidade, dependente do espírito, já revela um *mérito* do seu portador. Contrariamente à beleza arquitectónica, por conseguinte, a graciosidade não só é de origem puramente humana, como pode ser adquirida.

Em suma, para Schiller, a graciosidade, privilégio exclusivo do ser humano, não dependente da beleza natural, revela-se através da acção e do gesto, e resulta de uma vontade por sua vez originada por uma disposição moral. A dependência da graciosidade de uma disposição moral não pode, contudo, ser directamente manipulada pelo sujeito. O gesto gracioso é necessariamente accidental ou, diríamos hoje, inconsciente, ainda que dele se possa depreender uma disponibilidade para o jogo harmonioso entre impulso natural e impulso moral ou, por outras palavras, para o jogo estético.

Trata-se, portanto, de uma janela (ou melhor um buraco de fechadura) através da qual o outro pode vislumbrar o modo como determinada pessoa gere moralmente a sua liberdade, sem que ela própria se aperceba disso, porque se assim fosse, seria fácil encenar o seu teatro moral. Tendo a alma como motor e a razão como destinatário, a graciosidade, embora se manifeste sensivelmente, insere-se na categoria das qualidades inteligíveis (sendo justamente por isso exclusivamente humana) e permite um juízo acerca do mérito pessoal, o que faz com que a graciosidade passe (contrariamente à graça cristã) a ser genuinamente merecida. Assim, embora reconheça que a graciosidade não pode ser imitada¹⁷¹, Schiller defende que pode e deve haver uma educação do espírito humano que, produzindo graciosidade, dá lugar à divinização do ser humano

¹⁶⁸ Cf. *id.*, *ib.*, § 46, 107.

¹⁶⁹ Embora no § 48 Schiller reconheça que a acção da graciosidade pode ter influência na beleza arquitectónica.

¹⁷⁰ Mais à frente, numa longa nota ao § 77, aproveita esta ideia para depreciar o *génio*, enquanto “mero produto da natureza” que acaba “por ceder à matéria” e morrer jovem, caso não seja substituído por “gosto, ciência e princípios. Génio nada tem, para Schiller, portanto, a ver com graciosidade.

¹⁷¹ No § 167, onde, mais uma vez fazendo uso do exemplo da dança, Schiller afirma que a “falsa graça” (ou afectação) se torna repugnante, porque se “derrama” em movimentos desnecessários: “o bailarino *afectado* apresentar-se-á com tão pouca energia como se receasse o chão, nada mais descrevendo com as mãos e os pés do que linhas serpentinadas ainda que não saia do mesmo sítio.”, p. 139.

através do equilíbrio entre a artificialidade, causada por uma imposição violenta da razão em desrespeito da natureza, e a chamada “animalidade sem freio”.

No entanto, esta nova descoberta do espírito que, analogamente ao processo descrito por Snell ocorrido na Grécia Antiga, implica uma redefinição do divino, encerra em si um mistério: o mistério da coordenação entre a liberdade do acto humano e a esfera daquilo que ele não pode comandar e que Schiller, apesar da sua recusa da transcendência, não pode deixar de incluir na sua definição de graciosidade. Assim, a graciosidade só se pode revelar em movimentos “simpatéticos”, ou seja, em movimentos involuntários que acompanhem movimentos voluntários. Não podendo ser forjada, deve assemelhar-se a um efeito natural, ainda que na verdade brote da pessoa, revelando uma determinada disposição moral do ânimo. Embora haja, como é óbvio, no ser humano, movimentos puramente naturais, não é nesses que se expressa o seu carácter, mas sim nos movimentos voluntários e, entre estes, a graciosidade só se pode manifestar nos (sub)-movimentos involuntários, nos chamados movimentos simpatéticos, (não meramente no movimento, que pode ser involuntário, como, por exemplo, o ondear do cabelo). Por essa razão, não há lugar, de acordo com Schiller, para a graciosidade nos animais, já que nestes tudo é natureza, quer a determinação, quer a consumação das acções. Já o acto de “corar”, por exemplo, sendo involuntário, pode ser gracioso, porque resulta de uma disposição do ânimo exclusivamente humana.

De traço estético e decorativo, a graciosidade passa, assim, a constituir um meio privilegiado de *conhecer eticamente* uma pessoa, pois se a natureza dá origem ao indivíduo, a alma dá origem à pessoa que, através da graciosidade, se dá (involuntariamente) a conhecer, sem disso ter verdadeira consciência. Nesta ordem de ideias, a noção de liberdade, pressuposta na graciosidade, ganha um outro sentido, semelhante ao sentido que lhe foi atribuído principalmente por Lutero, na sua definição da relação entre os homens e a graça: Está fora de questão o ser humano agir *em função* da graça, o que lhe retiraria todo o carácter de liberdade; todavia, paradoxalmente, para usufruir dessa liberdade, tem de renunciar à plena auto-determinação das suas acções. Num contexto religioso, o paradoxo não se chega a dar, uma vez que uma entidade exterior divina assume o papel de determinador absoluto, já no contexto imanente, ao qual Schiller se cinge, sentimos uma tensão entre a ideia de auto-determinação e a ideia de abandono e de inconsciência, ambas presentes na sua definição de graciosidade. Esta tensão não pode, porém, comprometer a postura emancipada do homem, em detrimento da submissão a um deus:

O ser humano só pode ser para nós um *criador* (*i. e.* autor do seu próprio estado). Ele não deve apenas, como os restantes entes sensíveis, reflectir os raios de uma razão alheia, ainda que fosse divina, mas sim, como um corpo solar, brilhar a partir da sua própria luz.¹⁷²

Nesta acepção do homem, a graça/graciosidade é revelação¹⁷³ da acção livre do espírito enquanto *criador*, mas unicamente da acção que é bela. Uma vez, contudo, que Schiller havia definido a beleza como “expressão de liberdade no fenómeno”, toda a acção do espírito, por conseguinte, é bela quando revela liberdade, quando revela desinteresse em obter efeito, em suma, quando parece ser natural e espontânea.

Se, em suma, só existe graciosidade onde há aparência de heteronomia (natural), cabe-nos aqui perguntar por que razão Schiller declara com toda a veemência a autonomia do ser humano, para depois reduzir a sua graciosidade a uma aparência de determinação heterónoma? Será que, à semelhança dos gregos que não conseguiram conceber uma graciosidade e uma divindade interiores, Schiller não quer abdicar de uma religião que postula um deus, entidade autónoma e não-submetida a fins? Religião essa que, através da ficção funcional¹⁷⁴ (ou aparência sincera), dá sentido à humanidade, a pacífica consigo mesma, lhe confere uma especificidade e que, à semelhança do cristianismo, se alimenta da graça?

Embora apontando, como já aqui foi frisado, ao cristianismo factores de auto-alienação do ser humano por via da postulação de uma transcendência divina¹⁷⁵, é precisamente a graça cristã, traço de distinção que esteve na origem desta religião, que vai permitir a Schiller elevá-la a uma “religião estética”, como podemos ler numa carta a Goethe, datada de 1795:

Se nos detivermos na característica particular do cristianismo, que o distingue de todas as religiões monoteístas, ela em nada mais reside do que na *supressão da lei* ou do imperativo kantiano, em cujo lugar o cristianismo pretende colocar uma livre inclinação. Ele representa, portanto, na sua forma pura, uma ética bela ou a humanização do sagrado, sendo nesse sentido a única religião estética.¹⁷⁶

¹⁷² *Id., ib.*, § 79, 116.

¹⁷³ Não é por acaso que a palavra revelação aqui usada também tem uma forte carga teológica. É Schiller quem a aplica, embora na variante verbal.

¹⁷⁴ Como vimos, no seu ensaio “Die Sendung Moses”, Schiller já se havia referido à religião como ficção pragmática.

¹⁷⁵ Cf. Schiller, *Cartas sobre Educação Estética*, *op. cit.*, p. 88 (24ª carta, § 8).

¹⁷⁶ Carta de Schiller a Goethe de 17 de Agosto de 1795, *apud* Teresa R. Cadete, “Religião, âncora do bem-estar? O desafio kantiano em Friedrich Schiller”, in *Religião, História e Razão da Aufklärung ao*

Aqui temos a perfeita recuperação da simbiose original entre uma graça religiosa, que na sua expressão de amor veicula uma “humanização do sagrado”, e uma graciosidade estética, manifesta como “livre inclinação”. Não é, porém, com base num juízo de gosto que Schiller se refere ao cristianismo enquanto religião *estética*, como podemos confirmar quando, algumas frases antes, afirmava que considera as manifestações cristãs “de mau gosto”¹⁷⁷. A qualidade estética prende-se aqui com uma disposição para um contacto harmonioso entre princípios que, quer noutras religiões monoteístas, quer no imperativo kantiano, se vêm em confronto apenas pacificado mediante a força e a repressão, e não mediante graciosidade, como Schiller a descreveu. Poderá então, a “disposição para o que há de mais elevado e nobre”¹⁷⁸, que Schiller encontra no cristianismo, conciliar-se com o bom gosto nalguma manifestação humana? A descrição que Schiller nos dá da arte e do jogo estético parece ir ao encontro desse desejo de unificação. Também a arte é uma “aparência sincera” como a religião, o jogo estético pacifica o homem consigo mesmo, distingue-o dos outros animais e, numa actividade supérflua que não busca fins nem efeitos, aproxima-o da liberdade divina. Na disposição estética, o espírito humano não rejeita a sensibilidade, pelo contrário, ama-a, e tal como o deus cristão “concede-lhe o favor da graciosidade”¹⁷⁹, de forma desinteressada. A arte, como forma de jogo estético, é, assim, um modo de conceber o divino sem entrar em colisão com a crença schilleriana de autonomia do ser humano e, simultaneamente, uma via para a reunificação de um ser humano dividido à mercê do espírito analítico da filosofia e da ciência.

O possível paralelismo entre a descrição de graciosidade schilleriana e a descrição de graça cristã quebra-se contudo em dois aspectos: Em primeiro lugar, temos a convicção de Schiller quanto à absoluta necessidade de se, como diz, “dar prioridade à sensibilidade”, pressuposto que veicula por assim dizer a sua religião estética¹⁸⁰.

Romantismo. Colóquio comemorativo dos 200 anos da publicação de *A religião nos limites da simples razão* de Immanuel Kant (coord. de Manuel J. Carmo Ferreira e Leonel Ribeiro dos Santos) Lisboa, Colibri, 1994, p. 229 – 240. Citação extraída da p. 237.

¹⁷⁷ *Id.*, *ib.*

¹⁷⁸ *Id.*, *ib.*

¹⁷⁹ Cf. Schiller, “Sobre Graciosidade e Dignidade”, *op. cit.*, § 82 (“A graça é um favor concedido pelo elemento ético ao elemento sensível”), p. 117.

¹⁸⁰ Jürgen Habermas (in *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1988) defende que a arte, para Schiller, substitui a religião, dado que contém em si o mesmo poder unificador e “porque é entendida como uma ‘forma de transmissão’ que interfere nas relações intersubjectivas das pessoas”, concebendo inclusive o seu projecto de realização da razão como uma “ressurreição do sentido comum [Gemeinsinn] destruído” e uma “encarnação genuína da razão comunicativa”. (p. 59 e 61/62) (Itálico do autor). É nesse sentido que Habermas infere, a meu ver algo forçadamente, que “a utopia de

Enquanto manifestação sensível de uma bela alma¹⁸¹, a graciosidade revela uma “harmonia”¹⁸² interna entre as exigências da natureza sensível do ser humano e as exigências da sua natureza racional ou espiritual. Também celebrada por Santo Agostinho e os neoplatônicos, a bela alma, na perspectiva destes, enquanto privilegiado ponto de confluência entre o divino uno e a alma humana (distinguindo-se nesse aspecto da beleza natural), define-se contudo pela impossibilidade de manifestação sensível. Em segundo lugar, temos a recusa schilleriana da heteronomia no processo de divinização do ser humano que, em última instância, conduz à sua fragmentação¹⁸³. Pois, se, por um lado, a proposição teológica *Gratia est in nobis sine nobis*¹⁸⁴ ainda representa uma heteronomia humana à mercê de uma graça interiorizada, Lutero leva-a às últimas consequências, declarando que “o que há de esplêndido na graça de Deus é que nos fez inimigos de nós-próprios”¹⁸⁵, colocando o ideal cristão (luterano, neste caso) nos antípodas do ideal schilleriano.

Nem um amor divino que nos divorcia de nós próprios, como o proposto por Lutero, nem uma filosofia que rejeita a sensibilidade no campo da razão pura e que promove acções éticas isoladas violentando o impulso sensível, como propõe Kant¹⁸⁶, podem, segundo Schiller, abrir caminho para a formação de almas belas e, por conseguinte, completas. Se a dignidade, objecto da segunda parte do ensaio de Schiller, representa uma exigência às inclinações e consiste num mero exercício moral e consciente, a graciosidade é uma qualidade estética muito mais difícil de atingir. Ambas qualidades que idealmente se reúnem numa pessoa, não podem ser confundidas, como segundo Schiller, o fizeram Winckelmann e Kames.¹⁸⁷ Enquanto a dignidade revela

Schiller não visa, de modo algum, a estetização das condições de vida, mas sim uma revolução das condições de entendimento” (p. 63). A transformação, ou a utopia, que Schiller descreve, pressupõe, isso sim, um novo sentido da estética, baseado num ideal de entendimento dos impulsos interiores que, por sinal, encontra a sua analogia numa sociedade de equilibrada distribuição de poderes. A harmonia e o “ideal de entendimento comum” que Schiller obviamente deseja ver realizados na sociedade nunca poderiam para ele resultar de uma acção revolucionária que visasse directamente esse fim. Tal processo entraria em total contradição com a liberdade reservada à acção estética e não pode portanto ser induzido enquanto programa político. É certo, contudo, que uma acção vinda do interior, quanto muito proporcionada por uma educação estética dos indivíduos, conduzirá naturalmente a uma sociedade em que os homens poderão relacionar-se harmoniosamente “sob o céu aberto do senso comum”.

¹⁸¹ Cf. Schiller, *Sobre Graciosidade e Dignidade*, in *op. cit.*, § 109, p. 125.

¹⁸² *Id.*, *ib.*, § 89, p. 119, e § 104, p. 124.

¹⁸³ Nesse aspecto, retomando a polémica lançada contra Santo Agostinho por Pelágio, ainda que não o fazendo no âmbito da teologia.

¹⁸⁴ Denzinger, *Enchiridion*, 10ª ed., n. 104, Freiburg, 1908.

¹⁸⁵ Lutero, “In epistolam Pauli ad Gálatas commentarius” (1519), *op. cit.* (Weimarer Ausgabe), p. 586.

¹⁸⁶ Ainda que não se refira especificamente ao nome de Kant, é inequívoco que Schiller critica a sua filosofia em § 90, p. 119 e § 97, p. 121.

¹⁸⁷ As críticas a Winckelmann e Kames (a quem Schiller chama Home) aparecem na nota de rodapé ao § 146, p. 134/5.

uma energia domadora dos instintos, despertando no observador um sentimento de respeito, a graciosidade desperta amor que, por oposição ao respeito e ao desejo, é um sentimento livre, “pois a sua fonte pura brota do lugar onde reside a liberdade, da nossa natureza divina”¹⁸⁸, postulação que podemos identificar como religião¹⁸⁹ centrada na graça schilleriana. As palavras que se seguem funcionam como conteúdo programático dessa nova religião:

Aqui não é o que é pequeno e baixo que se mede com o que é grande e elevado, não são os sentidos que olham com vertigens para a lei da razão lá no alto; trata-se daquilo que é próprio e *absolutamente grande* e que se encontra imitado na graciosidade e satisfeito na ética, é o próprio legislador, o *deus* em nós, que joga com a sua própria imagem no mundo dos sentidos. Daí que o ânimo esteja distendido no amor, uma vez que está tenso no respeito; pois aqui nada existe que lhe tenha posto limites, uma vez que o que é absolutamente grande nada tem que lhe seja superior e que a sensibilidade, da qual poderia advir exclusivamente a limitação, se encontra na graciosidade e na beleza em sintonia com as ideias do espírito.¹⁹⁰

A sequência de duas negações no início da citação coloca num mesmo plano a religião ortodoxa e a filosofia racionalista¹⁹¹, ambas diminuidoras da natureza humana enquanto confluência de espírito e de sensibilidade que, quando ocorrida em harmonia, revela “o *deus* em nós”. Se, efectivamente, Schiller nunca nos diz literalmente que nos está a apresentar uma religião, querendo passar por tudo menos por profeta e, muito possivelmente, receando a associação à doutrina cristã e a posturas tipicamente religiosas, postula contudo não só um deus, como, além disso, nos apresenta toda uma doutrina ligada a este deus e que, à semelhança da proposta evangélica, se focaliza na

¹⁸⁸ *Id., ib.*, § 152, p. 136.

¹⁸⁹ A definição canónica de religião permite-nos adiantar esta suposição. Segundo Émile Durkheim, em *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), a religião apenas pressupõe as ideias de divindade, de sobrenatural e de realidade colectiva e expressiva, configurando uma “sistematização geral do mundo”.

¹⁹⁰ *Id., ib.*, p. 136. Esta passagem também poderá servir como prova de que, contrariamente à tese de Wolfgang Riedel (in *op. cit.*, p. 248), o processo de Schiller não consistiu simplesmente numa transformação de uma postura teosófica numa postura antropológica. Embora seja inegável que no percurso de Schiller se observa uma crescente tendência para uma explicação antropológica dos processos humanos, nunca se verifica um abdicar da busca do princípio divino, neste caso, enquanto síntese infinita das faculdades humanas.

¹⁹¹ Numa carta a Goethe, datada de 22 de Dezembro de 1798, Schiller chega a estabelecer um paralelo entre Kant e Lutero, não só com base nesta ideia de retracção perante a sensibilidade, como também no facto de terem anunciado uma renovação sem o terem cumprido: “Continua a existir nele [Kant] algo que lembra um monge, como em Lutero que, embora tenha aberto o mosteiro, não conseguiu apagar os vestígios do mesmo.” (*apud* nota à tradução de “Sobre a utilidade moral de costumes estéticos”, in *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*, trad., intr., com. e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, INCM, s.d., p. 164).

ideia de graça, enquanto modo sagrado de amor¹⁹². “Amor”, diz na sequência da anterior declaração, “é um movimento descendente”¹⁹³. Ora, se foi justamente assim que S. Paulo definia a graça divina, por oposição à caridade (ainda que, na prática, também a caridade tenha assumido essa qualidade), para Schiller o amor descendente representa a cedência à sensibilidade por via da estética e a assunção de divindade do ser humano precisamente por essa circunstância. Dando continuidade à descoberta dos antigos gregos, quando os seus deuses os surpreenderam “com a sua própria imagem ao tornarem-se numa representação sua,¹⁹⁴ Schiller abdica agora totalmente de uma ideia de um deus nas alturas e, na sequência dos ensinamentos de S. Paulo, acredita que não é o temor mas o amor que nos aproxima de deus.

Podemos assim concluir com alguma segurança que a actividade ensaística de Schiller entre os anos de 1793 e 1795 funcionou não só como reflexão estética e filosófica, principalmente como processamento das ideias lidas em Kant, mas também como tentativa de resolução de uma tensão entre a sua recusa da religião cristã, enganadora a seu ver em muitos aspectos, e a sua necessidade de uma explicação do mundo que englobasse a ideia de divino e com ela permitisse uma reunificação do ser humano e da sua acção.

Se, realmente, o conceito de graciosidade numa estética oitocentista cai completamente em desuso, associado que foi (e é) a uma imagem de obediência a cânones clássicos e de beleza moral, tal pode atribuir-se em parte à teoria de Schiller, embora, nesse caso, de modo equívoco. Schiller nunca defendeu a moralidade da beleza, sendo que a autonomia do juízo estético foi para ele sempre uma certeza inabalável. A graciosidade, por seu lado, enquanto categoria estética que nunca deixa de ser, é para ele apenas o sinal de que o divino existe, e que nos pode realmente pacificar, embora,

¹⁹² E contudo, no último parágrafo do seu ensaio intitulado “Sobre a utilidade moral de costumes estéticos” (in *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*, op. cit., p. 131), publicado em 1796, coloca “numa classe a religião e o gosto, uma vez que ambos têm em comum o mérito de servir, para o efeito embora não de acordo com o valor interno, de sucedâneo da verdadeira virtude, assegurando a legalidade em situações nas quais não se pode esperar moralidade”, terminando o ensaio com as seguintes palavras: “essas duas fortes âncoras, a religião e o gosto.” Esta determinação da religião como alternativa ao gosto no cumprimento de uma instância conducente à actuação moral já fora por Schiller formulada numa das cartas dirigidas ao príncipe Augustenburg que constituíram a preparação para as *Cartas sobre Educação Estética*. Nesta reconhece que existem situações extremas de “violência do instinto” em que apenas a religião, e já não o gosto estético, pode constituir factor de ordenamento moral, levando-o a concluir que “*temos* (...) de apoiar-nos num destes pilares, e de preferência em ambos, enquanto não formos deuses.” (Itálico do autor. Carta de 3 de Dezembro de 1793, citada a partir de Cadete, “Religião, âncora do bem-estar? O desafio kantiano em Friedrich Schiller”, op. cit., p. 240) Sintomaticamente esta ideia não é retomada nas *Cartas sobre Educação Estética*.

¹⁹³ *Id.*, “Sobre Graciosidade e Dignidade”, op. cit., p. 136.

¹⁹⁴ Schiller, *Cartas sobre Educação Estética*, op. cit., 25ª carta, §3, p. 90.

em termos de manifestação estética, Schiller não veja a graciosidade apenas como beleza amena e controlada:

O grau superior de graciosidade é o que é fascinante; (...) Diante de algo fascinante, perdemos de certo modo a nós próprios, fluindo para dentro do objecto. A fruição superior da liberdade confina com a perda total da mesma, e a embriaguez do espírito com a vertigem do prazer sensorial.¹⁹⁵

Trata-se, afinal, do mesmo fascínio a que Homero se referia quando, na *Iliada*, afirmava que

(...) nela [na cinta bordada] está (...) a sedução que rouba o juízo aos mais ajuizados. (XIV, 215)

Esta não é efectivamente uma descrição clássica de graciosidade, nem tão pouco uma descrição de um estado ideal schilleriano como o esperaríamos. Contudo, é uma conclusão perfeitamente possível da condução do seu pensamento. De facto, se através da graciosidade o humano se torna divino, o objecto da criação confunde-se com o sujeito¹⁹⁶, a liberdade total iguala-se à total perda da mesma, o espírito não se distingue do corpo. Afinal, a graça não é outra coisa senão amor que gera energia e poder. Para os descendentes cristãos de Plotino, essa energia e poder só se podia verdadeiramente libertar na união com um ser supremo e estritamente espiritual. Na Grécia antiga, a fabricação dessa energia era atribuída a deusas de fertilidade. Schiller, entrando em consonância com a versão grega, não só retoma a noção de fertilidade, quando concebe a (re)criação do ser humano em resultado do amor e da ligação entre os seus dois instintos, como confere principalmente à mulher o dom da graciosidade:

Em geral, a graciosidade será encontrada mais no sexo *feminino* (...) não sendo preciso ir longe para encontrar a causa. (...)

E a explicação é, mais uma vez, inesperada para quem vê em Schiller um apóstolo da virtude moral:

¹⁹⁵ *Id.*, “Sobre Graciosidade e Dignidade”, *op. cit.*, § 162, p. 138. A palavra traduzida aqui por ‘o que é fascinante’ é ‘*das Bezaubernde*’, que traz consigo a ideia de magia (*‘Zauber’*), retomando portanto a afirmação de Schiller, no início do ensaio, de que a graciosidade é mágica, logo sobrenatural.

¹⁹⁶ Neste sentido, leia-se também: “só a graciosidade nos arrebatará. A beleza provocará *adoração*, mas só a graça suscitará *amor*, pois prestamos homenagem ao criador e amamos o ser humano.” *Id., ib.*, § 105, p. 125. No entanto, no caso da graça, o criador é simultaneamente ser humano.

O carácter feminino raramente se elevará à mais alta ideia da pureza ética, indo raramente além de actos *afectivos*. Resistirá frequentemente à sensibilidade com força heróica, mas apenas *através* da sensibilidade.¹⁹⁷

Donde podemos inferir, que a mulher, na perspectiva de Schiller, está mais próxima do estado estético e, por conseguinte, do estado divino. Quanto à dignidade, de cuja superioridade em contrapartida o homem se pode vangloriar, em nada contribui para o estado estético e para a realização do divino no humano. Ao contrário desta e não obstante a possível propensão para o descontrolo, como vimos em cima, é a graciosidade que segundo Schiller oferece ao ser humano o desafio de ser inteiro e dono de si mesmo.

Não é por acaso que Schiller, cuja teoria estética assenta na ideia de jogo, abre o seu ensaio com um mito, escolhendo entre as duas versões da *charis* grega – por um lado, enquanto representação de substância derramada pelos deuses sobre a cabeça dos homens e, por outro, como cinto bordado¹⁹⁸, propriedade da deusa da beleza, mas transferível para outro corpo – esta última imagem, que evidencia uma parte do corpo não regida pelo *logos*¹⁹⁹. Além disso, é precisamente a possibilidade de transferência, o dinamismo da graça que lhe interessa, para a poder apresentar como resultado do jogo estético, cuja matéria prioritária é a variedade do mundo dos sentidos. Também não é por acaso que as antigas Graças são representadas dançando, enquanto Schiller tem predilecção pelo motivo desta arte para fornecer a imagem de graciosidade. E finalmente, enquanto, na antiga Grécia, estas antigas e poderosas deusas de fertilidade, proporcionadoras de um renascimento dos heróis, são representadas como belas, juvenis e leves dançarinas, de igual modo, um acto tão importante como o da recriação do homem, da sua transformação em deus, só pode, para Schiller, realizar-se mediante o jogo e a arte.

¹⁹⁷ *Id., ib.*, § 106, p. 125.

¹⁹⁸ Cf. *A Iliada*, XIV, 214 ss.

¹⁹⁹ Encontramos a referência ao cinto de Afrodite noutros passos da obra de Schiller: no poema “Die Götter Griechenlands” (in NA 1, p. 195), numa estrofe já aqui citada do poema “Die Künstler” (cf. p. 139) e no dístico “Der Gürtel”, como fonte de fascínio precisamente porque, embora focalize a atenção no ventre, revela pudor: “No cinto, guarda Afrodite o mistério dos seus encantos,/ O que lhe confere a magia, é o que a aperta, o pudor.” [In dem Guertel bewahrt Afrodite der Reize Geheimniss, / Was ihr den Zauber verleiht, ist was sie bindet, die Scham.], “Der Gürtel” (Votivtafel) NA 2 I, p. 322.

Se a doutrina da graciosidade de Schiller, na sua descrição mais ou menos divinizada, colhe portanto os seus motivos mais ancestrais na Antiga Grécia, igualmente podemos afirmar que nela se encontram traços de outros importantes marcos da história do conceito de graciosidade. A teoria de Empédocles da *charis*, por exemplo, como reminiscência de um estado de fusão original, a reinstaurar no futuro através de um princípio ordenador do universo que consiste no amor (*philia*), é reencontrada quer na “Theosophie des Julius”, quer nos ensaios da década de 90, voltando a postular-se na actual *charis* uma resistência total à necessidade e a sua identificação com o amor entre elementos. Já Xenófanés, na sua apologia do uno, também encontrada em Schiller, defende uma concepção de deus como pura ideia. Mas se, por um lado, recusa uma manifestação sensível da ideia do divino, pensamento que, como vimos, Schiller combateu, por outro lado, transfere, precisamente através dessa descorporalização, o divino para o interior do indivíduo, enquanto projecção sua, produto humano.

Quanto à corrente neoplatónica, como já se revelou, não encontra grande ressonância na filosofia de Schiller e, com efeito, de outro modo não poderia ter sido, tendo em vista que Schiller era em primeira linha um poeta, um artista inteiramente dedicado ao mundo da “aparências”, que acreditava veicular através dela e dos seus objectos literários um ideal de realização divina puramente terrena. De resto, a sua dissertação de medicina²⁰⁰ abre precisamente com uma declaração na qual se demarca dos ideais neoplatónicos, que considera enganadores, ainda que compreensíveis:

Já muitos filósofos afirmaram que o corpo é o cárcere do espírito, que o prende à vida terrena, inibindo-o na sua ascensão para a perfeição. (...) [Trata-se, com efeito, de um sistema muito capaz] de conduzir o coração à virtude, e que já demonstrou o seu valor em espíritos verdadeiramente grandiosos. Quem não admira a força moral de um Catão, a excelsa virtude de um Brutus e de um Aurélio, o estoicismo de um Epicteto e de um Séneca? Tal não deixa, porém, de ser um belo equívoco do entendimento, um verdadeiro extremismo que, por entusiasmo, denigre uma parte do ser humano, pretendendo elevar-nos ao nível dos seres ideais.²⁰¹

²⁰⁰ *Id.*, *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, in NA 20, p. 40 – 75.

²⁰¹ *Id.*, *ib.*, NA 20, p. 40. [Schon mehrere Philosophen haben behauptet, daß der Körper gleichsam der Kerker des Geistes sey, daß er solchen allzusehr an das Irdische hefte, und seinen sogenannten Flug zur Vollkommenheit hemme. [Dieses System ist] geduldet worden, indem es am fähigsten ist, das Herz zur Tugend zu erwärmen, und seinen Werth an wahrhaftig grossen Seelen schon gerechtfertiget hat. Wer bewundert nicht den Starksinn eines Kato, die hohe Tugend eines Brutus und Aurels, den Gleichmuth eines Epiktets und Seneka? Aber dessen ungeachtet ist es doch nichts mehr als eine schöne Verirrung des Verstandes, ein wirkliches Extremum, das den einen Theil des Menschen allzuenthusiastisch

Já com os renascentistas italianos, ainda que em larga escala influenciados pelos ideais de beleza neoplatônicos, assiste-se a uma afinidade na humanização da graça em resultado da sua recuperação para a estética. Convicto plotiniano, Pietro Bembo, por exemplo, defendia a ideia da educação pelo amor e sustinha que a graça só opera o efeito pretendido se aliada à beleza terrena. Quanto ao ideal da *sprezzatura*, recomendado por Castiglione, na famosa obra em que integra os ideais de Bembo, pode ser considerado um precursor da graciosidade schilleriana, embora ainda se assuma como sucedâneo falso da verdadeira graça. Da legitimação desta aparência em vista dos seus efeitos na manifestação sensível, passa-se rapidamente para a noção de que a mais-valia do indivíduo consiste exactamente na arte com que essa ilusão é realizada. Para Schiller, a graciosidade já nem sequer pode advir da pura natureza, e aquilo que em Castiglione ainda era uma aparência que pretendia confundir-se com a realidade²⁰², não-sincera portanto, passa para Schiller a realizar-se plenamente na “aparência sincera” que é a arte e o jogo estético. De modo semelhante sucedeu entre os autores de tratados de arte da Renascença italiana. A graciosidade passa a configurar um traço estético que se distingue da beleza, na medida em que, não sendo mensurável, nem obedecendo a regras, brota da liberdade do artista e lhe confere uma superioridade de difícil definição, frequentemente identificável com um princípio divino. A ideia de divinização do artista, que tem a sua origem neste desenvolvimento de uma crítica da arte sensível a qualidades não meramente vitruvianas e miméticas, pode assim ser concebida como uma antecipação da teoria schilleriana da divinização de todo o ser humano que, em exercício da sua liberdade criativa, assume a atitude estética perante o mundo.

É, a este propósito, pertinente tomar conhecimento de teorias sobre graciosidade desenvolvidas na Europa do tempo de Schiller e às quais inclusive se refere nos seus ensaios sobre estética. Se, no século XVII, a discussão em torno da graciosidade se mantivera principalmente em França, tematizada, por exemplo, em *L'Art Poétique* de Boileau²⁰³ e nos *Dialogues sur l'éloquence* do bispo Fénelon²⁰⁴, são essencialmente

herabwürdigt, und uns in den Rang idealischer Wesen erheben will.] Também no poema “An einen Moralisten” (NA 1, p. 87) encontramos um claro ataque e uma alternativa aos ideais neo-platônicos: “Se é verdade que o companheiro animal / encerra entre muros o espírito divino/ e me impede de me tornar anjo,/ quero pois segui-lo para me tornar pessoa.” (Zwingt doch der thierische Gefährte / Den gottgeborenen Geist in Sklavenmauren ein – / Er wehrt mir, daß ich Engel werde, / Ich will ihm folgen Mensch zu sein.)

²⁰² Cf. Schiller, *Cartas sobre Educação Estética*, op. cit., 26ª carta, § 5, p. 93.

²⁰³ Boileau apresenta a graciosidade como antítese do empolamento tipicamente barroco. Assim, a graciosidade resulta de uma expressão que consegue aliar a elegância à facilidade, e consiste, juntamente

autores ingleses que, no século XVIII, se debatem com a questão, exercendo a principal influência sobre a descrição schilleriana de graça.

Entre eles, Shaftesbury²⁰⁵ é o autor que para nós aqui se destaca, quer por poder ser considerado o iniciador de um frutífero debate na Inglaterra sobre o assunto, quer por frequentemente ter sido referido por Schiller, tanto em cartas ao seu amigo Körner como em notas à sua obra ensaística. É sobretudo no seu ensaio “Advice to an author”, de 1711, que se dedica à explicação do que entende por aquilo a que chama “moral grace”. A recomendação de Shaftesbury ao escritor consiste na tentativa de recriar uma “natural grace”, que confere ao movimento “an attractive charm”²⁰⁶. Tal como em Schiller, a graça consiste assim numa manifestação dinâmica, revelando através desta uma beleza interior, uma *moral grace*. Ainda que, ao contrário de Hobbes, defenda a existência de uma benevolência natural no ser humano, de um natural sentido moral (“moral sense”²⁰⁷), que a arte deve expressar, Shaftesbury apela para a necessidade de este ser exercitado, o que o leva a defender uma educação estética que consistirá numa formação do carácter e gosto dos jovens, através do cultivo da crítica:

É, supostamente, pouco provável que um gosto ou um juízo esteja formado à nossa nascença. (...) O uso, a prática e a cultura devem obrigatoriamente preceder a compreensão e o bom juízo.”²⁰⁸

Relacionando o gosto com as ideias de delicadeza e sublime (no sentido pré-burkiano de elevação), Shaftesbury fundou uma ortodoxia da estética baseada em formas de idealização, o que exerceu influência sobre as ideias de Schiller. A associação da graciosidade ao movimento (já de longa tradição), a tese de que a graciosidade pode ser promovida mediante uma educação estética e a semelhança entre a *moral grace* de Shaftesbury e a bela alma de Schiller são aspectos a assinalar quanto às semelhanças entre ambos. Todavia, Shaftesbury, na linha de Platão e ao contrário de Schiller, não

com a força, num dos traços da nova obra de arte. (Boileau-Despréaux, *L'art poétique*, Leipzig, Librairie de E. Wengler, 1856, 2, 37).

²⁰⁴ Nesta obra escrita entre 1679 e 1683 e publicada no ano de 1718, Fénelon relaciona precisamente a graça teológica com a graça retórica. A eloquência dos padres da igreja deve assim inspirar-se nos antigos gregos e manifestar a mesma “simplicité” com que a graça divina é dispensada, procurando evitar a “vaine pompe” ou as “grâces frivoles des orateurs paiens”. In Fénelon, *Œuvres* 1, ed. Jacques le Brun, Paris, Gallimard, 1983, p. 65 – 68.

²⁰⁵ Anthony Ashley Cooper (1671 – 1713), earl of Shaftesbury.

²⁰⁶ Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, London, 1711, III, 3, p. 288.

²⁰⁷ *Id., ib., passim*.

²⁰⁸ *Id., ib.*, p. 257. [Now a taste or judgement, ‘tis supposed, can hardly come ready formed with us into the world. (...) Use, practice and culture must precede the understanding and wit (...)]

reconhece a autonomia da produção estética, submetendo a sua função ao exercício da moralidade. E, no entanto, a sua descrição de graça vai gerar um conceito-chave cuja definição terá importantes repercussões na discussão estética e que confina com a noção de autonomia: trata-se da noção de desinteresse (*desinterestedness*), que Shaftesbury desenvolve sobretudo no seu texto *The Moralists*. Como principal virtude shaftesburiana, a *desinterestedness* está principalmente presente na apreciação estética, enquanto actividade supostamente independente do proveito pessoal e de um sistema de recompensas e castigos, que o anti-clerical Shaftesbury condenava na prática da religião cristã. Esta qualidade não invalida, porém, a recomendação de uma educação estética promovida em nome da virtude, no caso de Shaftesbury inspirada em modelos da mitologia clássica. A parábola da “Escolha de Hércules”, contada por Pródico, surge como matriz de um sistema moral a seguir na dita educação estética. Basicamente, o que Shaftesbury faz é substituir o sistema moral cristão por outro sistema moral, mantendo contudo a mesma dinâmica relacional: Deus é substituído pela beleza virtuosa, os sacerdotes pelos homens capazes de discernir a verdadeira beleza (os chamados *connoisseurs*), o monarca pela oligarquia aristocrática, o único pela escolha dos melhores.²⁰⁹ O *connoisseur* é o homem de gosto, o humanista cívico capaz de “contemplação racional e refinada”²¹⁰, o coleccionador instruído e desinteressado, no sentido de não ser movido por considerações de ambição, de posse e de desejo. Nesse aspecto, para Shaftesbury, estética e política compartilham o mesmo ideal: a formação do humanista cívico que está acima de interesses pessoais, do desejo e da ambição.

Encontramos, na verdade, em Schiller alguns destes ideais, mas embora este também encontre na graciosidade uma feliz confluência entre os impulsos moral e sensível, rejeita liminarmente a submissão de um a outro, que a seu ver resultaria automaticamente na perda da graciosidade. Ainda que, na literatura secundária, se faça frequentemente alusão à influência de Shaftesbury sobre Schiller, não existe qualquer nota de Schiller que comprove a sua simpatia por este filósofo, podendo-se contudo presumir que o tenha lido na Karlsschule, sob orientação do seu professor Jacob Friedrich Abel. Encontramos sim, na carta de 18 de Fevereiro de 1793 a Körner

²⁰⁹ Nos termos de Michael McKeon (McKeon, Michael, “The Politics of Discourses and the Rise of the Aesthetic in Seventeenth-Century England.”, in *Politics of Discourse: The Literature and History of Seventeenth-Century England*, edited by Kevin Sharpe and Steven N. Zwicker, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1987), este processo de substituição já se tinha vindo a verificar na Inglaterra do século XVII: o discurso de estética substituiu o discurso religioso que tinha sido posto em causa pelo discurso empírico, vindo depois a substituir o próprio discurso empírico.

²¹⁰ Shaftesbury, *op. cit.*, p. 248.

(incluída na colecção *Kallias*), um ataque aos filósofos morais que “desfiguraram o conceito da moralidade”, entre os quais poderá estar a referir-se a Shaftesbury.²¹¹

Já o célebre tratado estético de William Hogarth, *Analysis of Beauty*, de 1753, é directamente referido por Schiller em anotações ao seu trabalho ensaístico, tendo merecido a sua atenção e crítica. Neste único tratado do polémico pintor e autor de gravuras, cuja leitura foi recomendada a Schiller por Körner na sua carta de 18 de Janeiro de 1793 (na qual lhe recomenda também a leitura de Giorgio Vasari e de muitos outros), encontramos toda uma teoria sobre a “linha serpentina”, na qual Hogarth vê a fonte e a realização máxima da beleza, chamando-lhe também “a linha da beleza e da graça” (*the line of beauty and grace*)²¹². Adoptando portanto a tradicional associação da graça ao movimento, Hogarth conclui que a origem da beleza de qualquer formação se encontra no movimento serpenteado, não estabelecendo nenhuma diferença de fundo entre a beleza e a graciosidade:

A maior graça e a vida mais nobre que um quadro possa ter consiste no facto de exprimir *movimento*: é a isso que os pintores chamam o *espírito* do quadro.²¹³

Duas gravuras acompanham este tratado, e nelas se encerra efectivamente toda a teoria de Hogarth, apontando os bons e os maus exemplos de beleza e de graciosidade, em todos eles se comprovando o efeito estético da linha serpentina.

²¹¹ Hipótese adiantada pelo anotador da correspondência de Schiller, in NA 26, p. 681.

²¹² Assim aparece na capa do tratado concebida pelo próprio Hogarth. Com a defesa da linha da beleza e da graça, Hogarth rejeita totalmente a tradicional identificação da graça com o paradigma do “je ne sçai quoi” defendida por Roger de Piles no seu celebrado *Cours de peinture par principes*, de 1708. Acerca da fascinante polémica entre Hogarth e de Piles, leia-se, de Bernd Krysmanski, o artigo online “Upsetting the Balance: William Hogarth and Roger de Piles”

<http://www.fortunecity.de/lindenpark/hundertwasser/517/balance.html> 29.7.2006

²¹³ William Hogarth, *Analysis of beauty*, Edited with an introduction and notes by Ronald Paulson, New Haven & London, Yale University Press, 1997 (p. 14 da ed. alemã).



Ilustração 1: William Hogarth, *Analysis of Beauty*, (gravura 2)

A gravura retrata um conjunto de pares dançando uma *country dance*²¹⁴, sendo o da esquerda o mais gracioso. Uma sequência de linhas simples no canto superior esquerdo da gravura representa esquematicamente a diversidade de movimentos dos pares dançantes, equivalendo as primeiras linhas (duas linhas serpentinadas), ao par mais gracioso do baile.

Schiller, que, como Hogarth, pretendeu fornecer um princípio objectivo para a definição do belo, toma em consideração esta tese da linha serpentina²¹⁵ e, em vez de a ridicularizar, como o fez, por exemplo, Goethe²¹⁶, procura uma explicação para esta intuição de Hogarth. Encontramo-la na carta *Kallias*, de 23 de Fevereiro de 1793, (por sinal a mesma carta em que usa a imagem da dança inglesa):

²¹⁴ Recordemos que Schiller utiliza precisamente a imagem de uma *country dance*, para fornecer aquilo que ele considera o melhor exemplo para a representação do belo trato, afim à graciosidade (“Não conheço uma imagem mais adequada para representar o belo trato do que uma dança inglesa bem dançada e composta por muitas voltas complicadas.” *Kallias*, *op. cit.*, § 103, p. 86.).

²¹⁵ Refira-se aqui que a linha serpentina enquanto receita para a beleza da forma não é uma invenção de Hogarth. Sob o conceito de *figura serpentinata* já tinha sido alvo de considerações nas teorias do *disegno* da Renascença. Trata-se, nomeadamente, do preceito usado por Michelangelo, referido por Luigi Grassi, na entrada “Linea serpentinata”, in Grassi, Luigi e Pepe, Mario, *Dizionario di Arte*, Torino, Utet, 1995, p. 773.

²¹⁶ Goethe chama a Hogarth e seus seguidores „serpenteadores“ (*Schlängler*). Cf. “Der Sammler und die Seinigen“ (1799), in: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe; vol. XII, Munique, 1981, p. 93.

Por que razão é a linha da serpente considerada a mais bela? Este problema estético, o mais simples de todos, serviu-me para verificar a minha teoria na especialidade, e considero tal verificação como sendo decisiva (...) ²¹⁷

Rejeitando a tese baumgarteniana, segundo a qual a linha serpentina seria bela por ser sensivelmente perfeita, Schiller adianta, como podemos imaginar, que é bela porque ostenta liberdade.

Nesta acérrima defesa de uma propriedade puramente geométrica da beleza, Hogarth parece efectivamente querer pôr totalmente em causa a doutrina shaftesburiana (e de muitos outros) da identificação entre a beleza formal e a virtude. Quem conhece as ousadíssimas sequências de gravuras sobre cenas da vida social da época (os chamados *modern moral subjects* ²¹⁸), sabe bem o quanto nelas Hogarth pretendeu desmascarar a falsa virtude difundida quer pela igreja quer pela aristocracia. Aí mostra como a prostituição é promovida pelos vícios da aristocracia e do clero, e não pela suposta falta de virtude das jovens prostitutas, aí mostra como os obedientes e virtuosos crentes na igreja obedecem afinal a uma voragem de “entusiasmo divino” que em pouco se distingue da luxúria ²¹⁹. Radicalizando Shaftesbury na sua crítica anti-clerical, Hogarth rejeita porém a sua noção de *desinterestedness*, argumentando que só os ricos se podem dar ao luxo de ser desinteressados, fazendo eco das palavras do seu contemporâneo Steele que, acerca da discussão em torno da caridade, revelou assim a contradição da *desinterestedness*:

É tarefa assaz difícil ter muita consideração por uma virtude que depende inteiramente da fortuna. ²²⁰

De certo modo, pode ler-se toda a obra de Hogarth, quer seja plástica quer seja escrita, como um ataque à teoria de Shaftesbury, que além de considerar um equívoco, uma vez que meramente substitui um sistema de virtudes por outro ²²¹, considera ser

²¹⁷ *Kallias, op. cit.*, § 97, p. 84.

²¹⁸ Dos quais o acutilante *Harlot's Progress* (1720) é o primeiro exemplo.

²¹⁹ Refiro-me, especificamente, a “Enthusiasm delineated”, gravura publicada em duas versões e na qual é satirizada não só a prática litúrgica cristã (nomeadamente a eucaristia) como também o sistema de avaliação estética divulgado por Roger de Piles: a chamada “Balance des Peintres”, um *rating* de pintores barrocos e renascentistas elaborado pelos chamados *connoisseurs*, que Hogarth desprezava.

²²⁰ Steele, *Spectator*, nº 294, *apud* Ronald Paulson, *The Beautiful, Novel and Strange: Aesthetics and Heterodoxy*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1996, p. 25.

²²¹ Ronald Paulson, que pode ser considerado o maior exegeta de Hogarth, centra a diferença entre Shaftesbury e Hogarth não apenas na diferença entre opiniões sobre arte e estética, mas também na diferença entre orientações sexuais. Shaftesbury teria recusado uma religião que condena a sodomia,

uma forma de legitimar a exclusividade da elite sobre a beleza. Na primeira gravura de *Analysis of Beauty*, onde é representada uma oficina de estatuária, Hogarth sugere que, afinal, o desinteressado colecionador e conhecedor de arte goza os prazeres do desejo, da posse, do controle e, conseqüentemente, do estatuto social que daí lhe advém, revendo-se nas imponentes estátuas que contempla, quer enquanto ente poderoso (por exemplo no ícone de Hércules ou de um imperador romano), quer enquanto objecto de desejo sexual (na imagem de Antínoo).

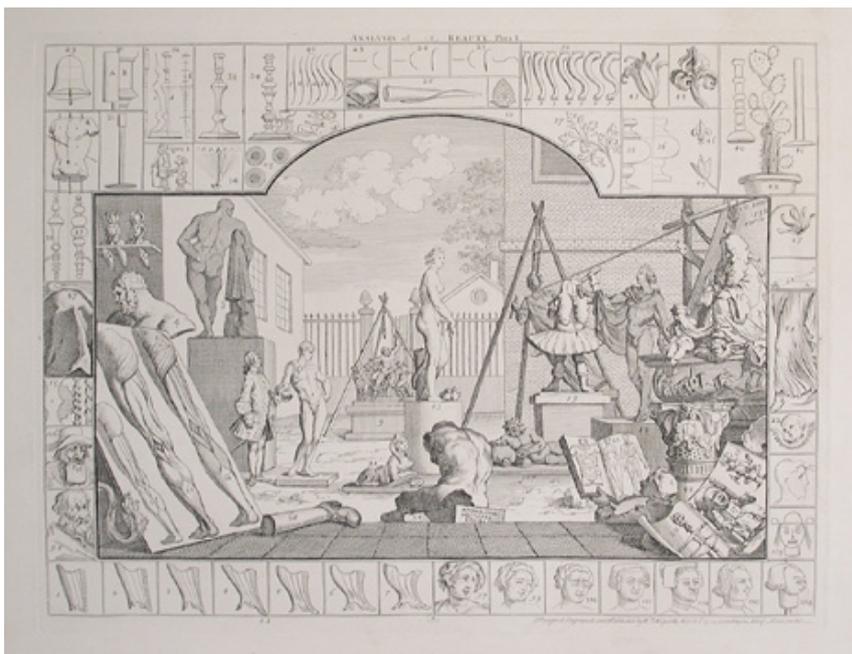


Ilustração 2: William Hogarth, *Analysis of Beauty*, (gravura 1)

O único ser humano que se encontra nesta oficina de estatuária é o mestre de dança que contrasta com as estátuas pela sua vestimenta e precisamente pela sua postura rígida não serpentina, além de, enquanto suposto conhecedor de arte, não parecer dirigir-se à estátua de Antínoo de modo sexualmente desinteressado. De resto, Hogarth coloca no centro da gravura a bela Vénus em diálogo de sedução com Apolo, e *não* o shaftesburiano Hércules, sintomaticamente de costas voltadas para ela.

Se Shaftesbury defende que os melhores artistas são aqueles que estudaram com afinco as obras dos grandes mestres²²², Hogarth, por seu lado, critica o macaquear dos

colocando no seu lugar a tradição clássica “na qual a naturalidade e a aceitabilidade da pederastia é dada como adquirida.” *Id., ib.*, p. 27.

²²² “Diz-se dos melhores artistas que foram incansáveis no estudo das melhores estátuas: considerando-as como um melhor padrão do que aquele que os mais perfeitos corpos humanos poderiam oferecer.”, in “Freedom of Wit and Humour”, in *Characteristics*, I, 96.

artistas, privilegiando a experiência directa “dos próprios objectos na natureza”²²³ e preferindo a beleza de uma mulher viva à beleza da mais perfeita Vénus antiga:

Só um hipócrita, mesmo entre os antigos, dirá que não viu rostos, mãos e braços de mulheres vivas, que a Vénus grega apenas rudemente consegue imitar.²²⁴

Como tal, a equação shaftesburiana entre virtude e beleza é completamente invalidada por Hogarth, num passo que pode ser considerado decisivo para a concepção da autonomia estética, que Schiller também subscreve, embora idealizando um ser humano cuja beleza resulte também de uma determinada disposição moral, na forma da graciosidade exclusivamente humana.

Assim, embora a linha serpentina de Hogarth possa ser lida como uma total abstracção, geometrização e simplificação do conceito de beleza, ela contribuiu não só para a ideia de autonomia estética, como para uma humanização e democratização do acesso à beleza, para uma estética do *common man*. Não parecendo à partida, partilha com Schiller alguns traços²²⁵: o repúdio pela submissão da estética à moral, por mestres de dança e pela beleza sem mácula; e o fascínio pelo corpo humano, enquanto manifestação de beleza²²⁶, pelo jogo e pela graciosidade, concebida como resposta estética à erosão da religião²²⁷.

²²³ *Analysis of Beauty*, *op. cit.*, p. 20.

²²⁴ *Id. ib.*, p. 50.

²²⁵ Para além do facto de ambos curiosamente terem usado como epígrafe do seu trabalho, uma frase de Milton. No caso de Schiller, a versão em alemão do verso 468 do canto IV de *Paradise Lost*: “Was du hier siehst, edler Geist, bist du selbst” (“O que aqui vês, nobre espírito, és tu próprio.”; original: “What there thou seest, fair Creature, is thyself” ou, em tradução directa do inglês, “o que ali vês ser belo és tu própria”, John Milton, *Paraíso Perdido*, tradução, introdução e notas de Daniel Jonas, Lisboa, Cotovia, 2006) é escolhida para figurar no frontispício de uma primeira edição do seu ensaio “Sobre Graciosidade e Dignidade”, em separata dedicada ao seu amigo Karl von Dalberg. Hogarth, por seu lado, apresenta de *Paradise Lost*, os versos relativos ao modo como a serpente, mediante curvas, induz Eva à tentação: “So vary’d he, and of his tortuous train/ Curl’d many a wanton wreath, in sight of Eve / to lure her eye” (canto IX, vv. 516-518). (“Ágil mudava a cauda tortuosa, / Sensuais festões frisando à vista de Eva, / P’ra atraí-la”, *op. cit.*, p. 391. Em ambas as citações é posta em relevo a importância dos sentidos, particularmente da visão.

²²⁶ No último capítulo do seu tratado, intitulado “Da acção” (“Of action”), Hogarth faz a apologia da beleza do movimento do corpo humano, centrando aí precisamente o “poder” da graciosidade, ao contrário dos bonecos e das marionetas, cujos movimentos são completamente rectos ou completamente curvos. Quanto aos movimentos de mestres de dança e de esgrima, trata-se de “realizações indubitavelmente correctas e muito necessárias; no entanto, estas são frequentemente muito imperfeitas na execução do movimento gracioso. Pois, embora os músculos do corpo possam atingir uma flexibilidade em virtude dos exercícios e os membros adquiram uma facilidade em se mover graciosamente em função do movimento elegante da dança, o desconhecimento do significado de toda a graça e do que ela depende leva muitas vezes a afectações e a execuções deturpadas” (*Id., ib.*, p. 104). É de notar a coincidência entre os motivos escolhidos por Hogarth e os motivos evocados no conto de Kleist sobre a graciosidade – dançarinos e marionetas, estátuas e conhecedores de arte, esgrimistas e também ursos, se nos recordarmos de uma das mais célebres gravuras de Hogarth – *The Bruiser* – no qual é

Tanto Lord Kames como Edmund Burke foram directamente influenciados por Hogarth, sendo que Burke lhe faz referência directa na obra em que lançou, com grande impacto, a categoria estética do sublime: *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, publicada em 1757. Nesta, dedica apenas meia página à graciosidade, retomando critérios já conhecidos, nomeadamente a sua aplicação à postura e ao movimento do corpo numa aparente ausência de esforço e a exclusão de ângulos em favor dos traços curvilíneos. Os exemplos que apresenta são de estátuas.

Tendo lido esta obra de Burke como preparação para a composição dos seus ensaios estéticos²²⁸, Schiller critica-lhe, numa nota às suas *Cartas sobre Educação Estética*, o facto de reduzir a “beleza a mera vida”²²⁹, nada mais adiantando nestes ensaios sobre a sua teoria. Porém, numa das suas lições sobre estética proferidas na Universidade de Jena no semestre de Inverno de 1792 e 1793, atribui à sua teoria o defeito de apresentar uma explicação subjectiva da beleza, porquanto nela inclui o agradável²³⁰.

Com Kames²³¹, Schiller partilha o tratamento da parilha de conceitos graciosidade e dignidade, enquanto conjunto complementar que caracteriza o ideal humano. Na sua obra *Elements of Criticism*, publicada em 1762, Kames trata diversos pares de qualidades, tal como a grandeza e o sublime, o movimento e a força, dedicando o último capítulo precisamente à “graça e dignidade”²³². Estas duas qualidades retóricas já eram entendidas como conjunto por Cícero e por Quintiliano (*venustas et gravitas*)²³³, sendo que Cícero também associava a primeira às mulheres e a segunda

representado um urso, a antítese da graciosidade, satiricamente a fazer passar-se pelo virtuoso Hércules shafesburiano, como diz a legenda do autor.

²²⁷ Refira-se, bem a propósito, que também Hogarth focava constantemente motivos cristãos, substituindo-os por motivos estéticos. O frontispício de *Analysis of Beauty* apresenta um logograma que subverte a imagem do triângulo da Santíssima Trindade, substituindo o Tetragrammaton (as quatro letras que formam o nome de Deus) pela linha da beleza, naturalizada mediante a cabeça da serpente e acompanhada de versos de Milton que se referem à tentação de Eva por Satanás. Transforma portanto a linha da beleza de mero instrumento do artista num princípio de resposta estética, num *succedaneum* (uma das suas palavras favoritas) da religião. Encontramos em Schiller a mesma associação entre gosto e religião, ambas literalmente consideradas “sucedâneos” da virtude. Cf. nota 192 deste capítulo.

²²⁸ Cf. carta a Körner de 11 de Janeiro de 1793, na qual pede ao seu amigo que lhe mande “escritos importantes sobre a arte” como “Burke, Sulzer, Webb, Mengs, Winckelmann, Home, Batteaux, Wood, Mendelssohn, além de cinco ou seis maus compêndios” NA 26, p. 174.

²²⁹ *Cartas sobre Educação Estética*, op. cit., 15ª carta, nota ao § 5, p. 63.

²³⁰ NA 21, p. 76 („Erklärung des Schönen nach Burke“).

²³¹ Schiller, tal como os seus contemporâneos alemães, refere-se a Lord Kames sempre como Home.

²³² Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism*, a new edition, vol. I, London, Basil, 1795.

²³³ Cf. Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln, DuMont Buchverlag, 1986.

aos homens. Numa nota ao seu ensaio “Sobre Graciosidade e Dignidade”, Schiller cita Kames para lhe repreender o entendimento demasiado restrito de graciosidade que consiste em não se aceitar a presença de graciosidade numa pessoa que dorme, uma vez que esta não se move. De acordo com Schiller, é possível encontrá-la precisamente na inacção da pessoa que dorme, em virtude dos vestígios deixados nas feições pela graciosidade.

Só na segunda metade do século, animada pela recepção de diversos escritos deste teor na Alemanha, se inicia então uma verdadeira onda de discussões sobre estas questões estéticas. Em 1755, Moses Mendelssohn publica *Briefe über Empfindungen* (Cartas sobre as Sensações), formal e idealmente próximo ao *The Moralists* de Shaftesbury e com influência directa de Hogarth no que respeita à definição de graça. Na 11ª carta, utiliza ‘*Reiz*’ (encanto, estímulo) para denotar o termo, uma vez que ‘*Anmut*’ ainda era pouco utilizada²³⁴, e adopta a versão hogarthiana no que diz respeito à relação com o movimento, mesmo que aparente:

Talvez não fosse errado explicar o *Reiz* como consistindo na beleza do movimento verdadeiro ou aparente. Um exemplo do primeiro seriam as expressões faciais e os gestos das pessoas, um exemplo do outro seriam as linhas flamejantes ou, recorrendo às palavras de Hogarth, as linhas serpentinadas que parecem constantemente imitar um movimento.²³⁵

Mas será só na terceira edição do seu ensaio “*Betrachtungen über das Erhabene und Naive*”, publicada em 1771, que Mendelssohn acrescentará toda uma nova descrição à sua teoria do gracioso, num sentido diferente do de Hogarth, ou seja, com exclusividade humana e resultante de uma relação antiproporcional com a deliberação e a consciência, que claramente já contém o gérmen das teorias schilleriana e, principalmente, kleistiana. Nesta nova definição de graciosidade, Mendelssohn já não aplica o conceito de ‘*Reiz*’, mas sim o de ‘*Grazie*’, ainda que o identifique com o primeiro:

²³⁴ Não é de excluir a hipótese de esta preferência inicial pela palavra ‘*Reiz*’ como sinónimo do latinismo ‘*Grazie*’ ter também ocorrido por via de uma aproximação paronomásica dos termos.

²³⁵ Moses Mendelssohn, „Über die Empfindungen“, in *Ästhetische Schriften in Auswahl*, hg. Otto F. Best, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, p. 69. [Vielleicht würde man ihn [den Reiz] nicht unrecht durch die Schönheit der wahren oder anscheinenden Bewegung erklären. Ein Beispiel der ersteren sind die Mienen und Geberden der Menschen, die durch die Schönheit in den Bewegungen reizend werden; ein Beispiel der letzteren hingegen die flammigen oder mit Hogarthen zu reden, die Schlangenlinien, die allzeit eine Bewegung nachzuahmen scheinen.]

A graça (no original: *Grazie*), ou a superior beleza no movimento, está igualmente associada ao ingênuo, uma vez que os movimentos do que é gracioso (*reizend*) se interligam de modo natural, fluido e suave, sem revelar propósito nem consciência, de modo que os impulsos da alma, as emoções do coração, dos quais estes movimentos voluntários brotam, jogam sem constrangimento, em suave concordância, desenvolvendo-se sem artifício. Por isso, a ideia de inocência e de simplicidade moral estarão sempre ligadas à graça (*Grazie*) superior. Quanto mais esta beleza no movimento aparentar estar ligada à consciência, parecendo resultar da deliberação, mais se afastará do ingênuo, adquirindo o carácter de *rebuscado* e, quando as emoções não estiverem em concordância com ela, de *afectado*.²³⁶

Assiste-se, assim, no interior da obra de Mendelssohn, não só a um verdadeiro aprofundamento da definição deste conceito, que terá a sua ressonância na teoria de Schiller, como também a uma bifurcação dos caminhos semânticos para os conceitos de *Reiz* e de *Grazie*, futuramente identificada com a *Anmut*. Lessing, por exemplo, nas notas sobre *Laokoon*, distingue a graciosidade da beleza, aplicando o termo ‘*Reiz*’ e a correspondente definição hogarthiana e kamesiana²³⁷ de ligação ao movimento, o que o leva porém a concluir que só se realiza verdadeiramente na poesia:

Graça (*Reiz*) é beleza no movimento, e por essa razão menos confortável ao pintor do que ao poeta. O pintor só pode deixar adivinhar os movimentos, mas na verdade as suas figuras são imóveis. Por conseguinte, a graça (*Reiz*) aparece nele como um esgar. Porém, na poesia ela permanece o que é; uma beleza transitória que queremos ver repetida. Vai e vem; e assim como recordamos melhor, e de modo mais vivo, movimentos do que meras formas ou cores, a graça (*Reiz*) terá de exercer em nós maior efeito do que a beleza.²³⁸

²³⁶ *Id.*, „Ueber das Erhabene und Naive in den Schönen Wissenschaften“, in *ib.*, p. 240. [Die Grazie, oder die hohe Schönheit in der Bewegung, ist gleichfalls mit dem Naiven verbunden, da die Bewegungen des Reizenden natürlich, leichtfliessend und sanft auf einander hinweg gleiten, und ohne Vorsatz und Bewusstsein zu erkennen geben, dass die Triebfedern der Seele, die Regungen des Herzens, aus welcher diese freywilligen Bewegungen fliessen, eben so ungezwungen spielen, eben so sanft übereinstimmen, und eben so kunstlos sich entwickeln. Daher ist auch allezeit die Idee der Unschuld und der sittlichen Einfalt mit der hohen Grazie verbunden. – Je mehr diese Schönheit in der Bewegung mit Bewusstsein verbunden und ein Werk des Vorsatzes zu sein scheint; desto mehr weicht sie vom Naiven ab, und erlanget den Charakter des *Gesuchten*, und wenn die inneren Regungen damit nicht übereinkommen, des *Affektirten*]. Itálicos do autor.

²³⁷ No já referido *Elements of Criticism*, objecto de uma recensão de Lessing no *Literaturbrief* nº 332, de 4 de Julho de 1766.

²³⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe*, Hg. Klaus Bohnen und Wilfried Barner, Frankfurt am Main, 1990, p. 155. [Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegungen nur erraten lassen, in der Tat aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm eine Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist; ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als blosser Formen oder Farben: so muss der Reiz in dem nemlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit.]

Além do movimento, Kames também tinha, porém, atribuído à graciosidade a exclusividade humana, nomeadamente através da manifestação de determinadas características morais (tal como a generosidade, a docilidade e a dignidade) no rosto humano, sendo possível que a leitura de Kames por Mendelssohn tenha motivado a sua redescritção da graciosidade, em 1771²³⁹, que por sua vez foi retomada por Schiller. Quanto à afinidade que Mendelssohn encontra entre a graça e o ingénuo (*Naive*), esta será principalmente desenvolvida por Christoph Martin Wieland, que na sua *Abhandlung über das Naive* (Ensaio sobre o ingénuo), de 1755, estabelece a ligação entre a imagem das Graças e o ideal da ingenuidade. Em *Die Grazien* (As graças), de 1770, escreve uma história do seu culto desde a Antiguidade, adoptando ele próprio um estilo poético a que deu o nome de *Graziendichtung*.

O marco fundamental para a discussão sobre a graciosidade na Alemanha e para o estabelecimento do conceito de *Anmut* como categoria estética foi finalmente introduzido por Johann Joachim Winckelmann. No seu ensaio datado de 1759 “Von der Grazie in Werken der Kunst” (Acerca da graciosidade nas obras de arte), de grande impacto a nível europeu, começa, logo no primeiro parágrafo, por reunir um conjunto de traços distintivos da graciosidade, premissas nas quais baseará a continuação do ensaio. Pela primeira vez, encontramos um texto de um autor alemão que, embora ainda só usando a palavra *Grazie*, define a graciosidade, em vista de uma sistematização estética, condensando nalgumas linhas todo um conjunto de atributos que autores mais antigos lhe haviam atribuído, e acrescentando-lhe as suas próprias conclusões. Assim, começando por se reportar ao sentido religioso, embora sem especificar nenhuma tradição, refere-se-lhe como um “presente dos céus”²⁴⁰ que se distingue da beleza, na medida em que não oferece a graciosidade em si, mas sim o “anúncio e a *capacidade*”²⁴¹ de a manifestar. Embora antagónica às noções de obrigatoriedade e de intencionalidade, é através da educação e da reflexão que se desenvolve, vindo a tornar-se natural no homem educado. Winckelmann sublinha o carácter exclusivamente humano da graciosidade que age na tranquilidade da alma, exercendo grande poder principalmente quando associada à beleza. Na arte, onde só pode ser representada em corpos humanos, o seu reconhecimento requer estudo e é parte integrante do juízo de

²³⁹ Esta é a tese de Ludwig Goldstein, in *Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik*, Königsberg, Verlag von Gräfe und Unzer, 1904, p. 117.

²⁴⁰ Johann Joachim Winckelmann, “Von der Grazie in Werken der Kunst”, in *Winckelmanns Werke in einem Band*, mit einer Einleitung von Helmut Holtzhauer, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1986, p. 47.

²⁴¹ *Id.*, *ib.*, itálico meu.

gosto, adquirido mediante a educação. Enquanto a beleza, para Winckelmann, é um conceito abstracto, a graciosidade é a mais extrema representação do sensível, devendo por isso a formação do gosto começar pela apreciação do gracioso, antes de passar ao patamar mais abstracto da beleza. A graciosidade não se encontra para ele naquilo que é essencial à identidade da figura, mas sim naquilo que lhe é accidental, nos adornos, na vestimenta, em determinados movimentos e posturas. Tudo o que lhe é contingente deve parecer natural ao observador; as mãos das estátuas devem assemelhar-se às mãos “de pessoas, que julgam não estar a ser observadas por ninguém”²⁴², e não à postura que “alguém faria ao espelho”²⁴³.

Penso que será desnecessário enumerar a quantidade de paralelos²⁴⁴ que podemos traçar relativamente à doutrina schilleriana da graciosidade. Quer no que respeita a um ideal de educação, quer no que respeita à concepção da graciosidade como lugar de manifestação sensível de uma leveza da alma, daí advindo as contradições resultantes da tentativa de conciliar o espontâneo com o estudado, há uma clara continuidade de ideias entre estes autores. Esta linha, como já foi possível adivinhar, desembocará e dissolver-se-á no ensaio kleistiano sobre a graciosidade. Contudo, uma grande diferença distingue Winckelmann e Schiller dizendo respeito ao âmbito da sua reflexão. Se Winckelmann concebe neste ensaio um retrato da graciosidade, fá-lo com intenções puramente estéticas (no sentido restrito de crítica de arte e não no sentido lato usado por Schiller), não estando minimamente interessado nos efeitos que a graciosidade opera nos seres humanos. A graciosidade humana apenas lhe interessa enquanto matéria-prima para a imitação por parte das artes plásticas e é da sua manifestação na arte que nos fala,²⁴⁵ reconhecendo inclusive que pode diferir dos critérios que definem a graciosidade viva.²⁴⁶ Para Schiller, pelo contrário, é

²⁴² *Id. ib.*, p. 50.

²⁴³ *Id. ib.*

²⁴⁴ Schiller, “Sobre Graciosidade e Dignidade”, § 146, p. 134: “Os homens da Antiguidade formaram-se a partir deste ideal de beleza humana, que reconhecemos na divina figura de uma Niobe, no Apolo de Belvedere, no génio alado da Villa Borghese e na musa do palácio de Barberini.” Trata-se, sem excepção, de uma enumeração de estátuas que Winckelmann descreveu na sua *Geschichte der Kunst*.

²⁴⁵ Walter Pater, no seu eloquente ensaio sobre Winckelmann datado de 1867, exprime do seguinte modo a nova abordagem da arte por Winckelmann: “(...) numa realização vívida, vemos a tendência inata de Winckelmann de escapar da teoria abstracta para a intuição, para o exercício da visão e do tacto. (...) Aqui, certamente, reside aquele modo de vida mais liberal que há tanto procurávamos, tão perto de nós todo este tempo. Que equívocos e circulares foram os nossos esforços para o atingir por meio de uma paixão mística e de divagações monásticas; como desfloraram a carne; quão pouco contribuíram para nos emancipar!” in *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1986, p. 118.

²⁴⁶ Cf. *id. ib.*, p. 47: “O conhecimento e a avaliação da graça nas pessoas e na sua imitação em estátuas e em pinturas parece ser diferente, uma vez que o que para muitas pessoas não é chocante nas estátuas e nas

precisamente a graciosidade humana, concebida como manifestação de um estado humano (e social) ideal, que importa estudar. Assim, choca-lhe que Winckelmann, na sua obra *Geschichte der Kunst des Altertums* (História da arte da Antiguidade), publicada em 1776, não distinga a dignidade da graça, aquando da sua apreciação estética das obras de arte²⁴⁷, fazendo ambas participar de um todo belo que caracteriza, segundo Winckelmann, principalmente as obras da antiguidade. Mais preocupado com a categorização filosófica e psicológica destas qualidades, uma vez que nunca as divorcia da alma humana, Schiller vê-as em total oposição, sendo que, entre estas duas, só a graciosidade pode para ele veicular a divinização humana.

É, de qualquer modo, a Winckelmann que a Alemanha deveu o início do debate em torno desta categoria estética. Depois da publicação dos seus ensaios, o termo *Anmut* começa a integrar a crítica de arte e a figurar em dicionários, embora inicialmente ainda sob a forma de *Grazie*, *Anmutigkeit* ou *Reiz*. O termo ainda não figura na importante enciclopédia alemã de Zedler²⁴⁸, publicada entre 1732 e 1754, nem sequer havendo referência à germanizada *Grazie*, o que não acontece com a palavra alemã para graça cristã (*Gnade*), corrente desde a tradução da bíblia por Lutero. Existem onze entradas dedicadas à *Gratia Dei*, remetendo para a sua tradução *Gottesgnaden*, e duas dedicadas à *Gratia Jurisiurandi*. O mais próximo que encontramos da futura descrição de *Anmut* é a definição do vocábulo latino *Gratiæ*, identificado com o germanizado *Chariten*, como “deusas do agrado, da benevolência e da gratidão”²⁴⁹. Segundo Zedler, estas deixaram o círculo dos deuses devido à sua maldade (sic) para se juntarem aos mortais, sendo representadas todas de pé, dançando, rindo, duas de frente e uma de trás. Reportando-se a Séneca, o autor do artigo reproduz inteiramente a interpretação da simbologia das Graças feita em *De Beneficiis* I, 3, não fazendo, porém, ainda menção de uma atitude moral ou estética de graciosidade.

Já no famoso dicionário de teoria da arte de Johann George Sulzer, publicado em 1771, um espaço considerável é reservado à graciosidade estética, embora ainda sob o

pinturas, lhes desagradaria na vida real.” [Die Kenntnis und Beurteilung der Grazie am Menschen und in der Nachahmung desselben an Statuen und auf Gemälden scheint verschieden zu sein, weil hier vielen dasjenige nicht anstößig ist, was ihnen im Leben missfallen würde.]

²⁴⁷ Schiller, “Sobre Graciosidade e Dignidade”, in *op. cit.*, nota ao § 146, p. 134. Nesta mesma nota, faz o mesmo reparo a Kames. Este, embora tenha bem distinguido os dois conceitos, terá atribuído traços de um a outro e vice-versa.

²⁴⁸ Johann Heinrich Zedler, *Grosses Vollstaendiges Universal-Lexikon*, Halle und Leipzig, 1732.

²⁴⁹ *Id., ib.*, entrada sobre “*Gratiæ*”.

termo *Anmuthigkeit*, cuja entrada remete para *Reiz* e *Grazie*, mais conhecidas e aqui apresentadas como sinónimas:

Característica de um objecto que, visto no todo, move o ânimo (*Gemueth*) com um prazer suave e tranquilo. Assim, consideramos que um belo dia de primavera tem graciosidade (*Anmuthigkeit*). Existem objectos muito belos que não são graciosos. Pois tudo o que preenche o ânimo com um prazer muito exaltado, ou com admiração e avidez, não tem essa característica. Como já referiu o senhor Hagedorn (em *Observações sobre a pintura*, p. 29), parece confinar com as noções de *Reiz* ou *Grazie*. Conquista todo o ânimo e estimula uma inclinação muito suave e agradável para as coisas.²⁵⁰

Considerando que a segunda edição, de 1792, ainda não contém a entrada sobre o termo *Anmut*²⁵¹, podemos concluir que, em 1793, data da publicação do ensaio de Schiller, esta palavra ainda era relativamente nova. Formada a partir de ‘*Mut*’ (‘*muot*’ em médio alto alemão), constrói-se com elementos que contribuem para uma reveladora conjugação de sentidos. Originalmente significando ‘ânimo’ ou ‘estado de espírito’ (ainda não se tendo portanto limitado ao actual significado de ‘coragem’), a antiga palavra ‘*muot*’ deriva da raiz indogermânica **mō* ou **mē* que, com o seu significado de ‘vontade’, levaria à génese do grego ‘*mosthai*’ e do latim ‘*mōs, mōris*’, em ambas as línguas com o significado de ‘vontade’, embora no latim tenha adquirido o sentido adicional de ‘costume’, ‘uso’ ou ‘moral’. A forma arcaica de ‘*Anmut*’ (‘*anemout*’), ainda de género masculino (determinado pelo género masculino do substantivo ‘*muot*’) significa “aquilo que nasce da vontade, do desejo”²⁵², sendo filho, portanto, desta força primária. Verifica-se, assim, que o significado de ‘*Anmut*’, tal como foi entendido a partir do tempo de Schiller, deixa de se referir ao produto do estado de espírito de um

²⁵⁰ Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig, in der Weidmannschen Buchhandlung, 1792. Este dicionário teve duas edições no espaço de vinte anos (1ª ed. 1771 - 1774 e 2ª ed. 1792), p. 150-151. [Eigenschaft eines Gegenstands wodurch er, im Ganzen betrachtet, das Gemueth mit einem sanften und stillen Vergnuegen ruehrt. So schreibt man einem schoenen Fruehlingstag eine Anmuthigkeit zu. Es giebt sehr schoene Gegenstaende, die nicht anmuthig sind. Denn alles, was das Gemueth mit sehr lebhaftem Vergnuegen, oder mit Bewunderung und Begierde erfuellt, hat diese Eigenschaft nicht. Sie scheint, wie der Herr von Hagedorn (Betrachtung ueber die Mahlerey, S. 29) bereits angemerkt hat, nahe an das zu graenzen, was man den Reiz oder die Grazie zu nennen pflegt. Sie gewinnt das ganze Gemueth, und erregt eine sehr sanfte und durchaus angenehme Zuneigung gegen die Sachen.]

²⁵¹ Embora não exista uma entrada sobre *Anmuth*, esta palavra aparece no artigo, por exemplo, quando Sulzer remete para textos (como os de Mendelssohn, Kames, Burke, Winckelmann e Lessing) sobre o assunto. Cf. *id., ib.*, p. 150.

²⁵² Cf. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 23. bearbeitete Auflage, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1995. Existe também a forma verbal arcaica *anemouten*, com o significado de ‘desejar’. A prefixação com *an-* dinamiza a ideia original, visto que deriva da raiz indogermânica **an-*, com o significado ‘em direcção a’, ‘ao longo de’.

sujeito humano (que justificava a sua proximidade semântica à palavra ‘*Reiz*’), para passar a designar a qualidade do objecto que estimula o ânimo. Não seria, neste contexto, de desdenhar a hipótese de esta transferência metonímica ter directamente contribuído para a mudança de género: com efeito, a *Anmut* tornou-se feminina a partir do momento em que aderiu ao objecto de contemplação cujo efeito se faz sentir no *Gemüt* do sujeito. Quando Sulzer, no seu artigo sobre *Anmuthigkeit*, afirma que esta “move o ânimo (*Gemüt*)” e o “conquista”, sublinhando o efeito de interacção entre a graça e o ânimo, pode não estar ciente da origem comum destas palavras e do seu efectivo parentesco, ambas nascidas da mesma ideia de vontade. Schiller, por seu lado, ainda que reiterando a força feminina que se encerra na *Anmut* oitocentista, fá-la regressar à esfera da acção do sujeito, enquanto produto da sua vontade e suporte para uma educação estética. Ora, se precisamente essa educação estética, baseada na suposta interdependência entre a graça e a vontade, Kleist porá em causa, contando-nos a história do seu fracasso, pergunto-me se nesse antagonismo se esgotará o entendimento de ambos sobre a graça.

Num dos únicos poemas em que se refere à Charis, “Das Glück” (A felicidade), por sinal considerado por Thomas Mann o mais belo poema de Schiller²⁵³, este parece inverter a curva ascensional da vontade humana em capitulação perante a incontornável vontade da Charis:

Bem-aventurado o que os deuses, graciosos,
logo amaram antes de nascer;
O que, em criança, Vénus nos braços embalou,
A quem Febo os olhos e Hermes os lábios concedeu,
E Zeus na testa o selo do poder gravou!
Sublime, divina sorte sobre ele desceu,
A fronte se vê coroada de louros antes do início do combate.
Antes de viver, toda a vida lhe foi traçada,
Antes de dominar o esforço, a charis recebeu.
Grande é para mim o homem, que a si se cria e talha,
E pelo poder da virtude vence a Parca.
Mas não arranca a felicidade, e a coragem ambiciosa,
Nunca alcançará o que a Charis, invejosa, lhe negou.
Pode a vontade honesta proteger-te da indignidade,
Tudo de supremo provém livremente dos deuses.

²⁵³ Thomas Mann, *Versuch über Schiller*, Tübingen, Silberburg-Verlag, 2005, p. 94.

Tal como a amada te ama, assim descem as dádivas celestes, (...) ²⁵⁴

Com esta elegia, Schiller parece estar a dar razão a Eckermann quando este, numa das suas conversas com Goethe em 1823, afirmava sentir um efeito negativo das reflexões filosóficas de Schiller sobre a sua poesia:

Não posso deixar de crer que a orientação filosófica de Schiller causou danos à sua poesia; pois através dela chegou ao ponto de dar maior importância à ideia do que à natureza, ou mesmo de com ela aniquilar a natureza. ²⁵⁵

Efectivamente, aqui, e por oposição ao que é defendido no ensaio sobre graciosidade, a *charis* é definitivamente recusada a quem não a recebe por via natural sem nada fazer por isso. Longe, porém, de com isto revelar uma contradição relativamente a tudo o que disse sobre a autonomia do ser humano na criação da graça, Schiller apenas está a praticar o seu mais profundo conceito de educação estética: o diálogo consigo mesmo, o reconhecimento de que a graça se gera num contacto amoroso ²⁵⁶ entre a acção e o acolhimento, entre a razão e o instinto, entre o humano e o divino.

²⁵⁴ Schiller, “Das Glück” (1798), in Friedrich Schiller, NA 1, p. 409: [Selig, welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt schon / Liebten, welchen als Kind Venus im Arme gewiegt, / Welchem Phöbus die Augen, die Lippen Hermes gelöset, / Und das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt! / Ein erhabenes Los, ein göttliches, ist ihm gefallen, / Schon vor des Kampfes Beginn sind ihm die Schläfen bekränzt. / Ihm ist, eh’ er es lebte, das volle Leben gerechnet, / Eh’ er die Mühe bestand, hat er die Charis erlangt. / Groß zwar nenn ich den Mann, der, sein eigner Bildner und Schöpfer, / Durch der Tugend Gewalt selber die Parze bezwingt, / Aber nicht erzwingt er das Glück, und was ihm die Charis / Neidisch geweigert, erringt nimmer der strebende Mut. / Vor Unwürdigem kann dich der Wille, der ernste, bewahren, / Alles Höchste, es kommt frei von den Göttern herab. / Wie die Geliebte dich liebt, so kommen die himmlischen Gaben (...)]

²⁵⁵ Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, Leipzig, Inselverlag, s.d., p. 75: [Ich kann nicht umhin, daß Schillers philosophische Richtung seiner Poesie geschadet hat; denn durch sie kam er dahin, die Idee höher zu halten, als die Natur, ja die Natur dadurch zu vernichten.]

²⁵⁶ Segundo Mann, (*op. cit.*, p. 96) trata-se de um “poema de amor do espírito, da vontade, do ‘esforço’ da virtude ao divino imerecido, daquele que olha àquele que é” [dies Liebesgedicht des Geistes, des Willens, der ‘Mühe’, der Tugend ans verdienstlos Göttliche, des Schauenden an das Seiende], um poema no qual Schiller admira o talento natural que reconhecia em Goethe.

5. Poéticas da redenção entre Schiller e Kleist

A fé é o instinto da acção.

Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*

Quando Adrian Leverkühn, em *Doutor Fausto*, se encontra a trabalhar na composição da sua *Suite dramatischer Grotosken*, podem ver-se sobre a sua mesa alguns livros, entre os quais “um pequeno volume de Kleist, com o marcador inserido na página do ensaio sobre as marionetas”¹. O seu amigo e futuro biógrafo Serenus Zeitblom, de “natureza equilibrada, saudável, humanamente temperada e orientada para a harmonia e a razoabilidade”², de visita nesse dia, presume que Leverkühn está a dedicar-se ao ensaio pela simples circunstância de tencionar apresentar a sua suite com marionetas. Mas o interesse de Leverkühn por este texto prende-se, como ele próprio diz, com o facto de nele encontrar uma problematização da “psicologia da ruptura”, aplicável à sua própria situação:

- Aqui *também* se trata, - dizia enquanto puxava pela fitinha vermelha que funcionava como marcador das obras de Kleist, em cima da mesa, - da ruptura, em especial no excelente ensaio sobre as marionetas, considerado precisamente ‘o último capítulo da história do mundo’. E, no entanto, trata-se apenas de um assunto estético, da graciosidade, da graça livre, reservada à marioneta e ao deus, ou seja, ao inconsciente ou a uma consciência infinita, ao passo que qualquer reflexão que se situe entre o zero e o infinito mata a graça. A consciência teria, como defende este escritor, que ter atravessado um infinito para que a graça se reinstalasse, e Adão

¹ As traduções das passagens deste romance de Thomas Mann são da minha responsabilidade, uma vez que a tradução publicada (por Herbert Caro, Lisboa/ Porto, Publicações Dom Quixote/ O ouro do dia, 1987) não transmite com rigor o original. Edição consultada: Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1980, p. 410.

² *Id., ib.*, p. 10. Trata-se de uma autodescrição de Zeitblom.

teria que voltar a comer uma segunda vez da árvore do conhecimento, para voltar a cair no estado de inocência.³

Neste parágrafo, que resume em poucas palavras o conto de Kleist sobre as marionetas, Leverkühn expressa alguma perplexidade perante o facto de a grande questão filosófica e religiosa da recuperação da inocência ser colocada em termos *apenas*⁴ estéticos, nomeadamente, através da descrição das condições para a graciosidade.

Ora, esta perplexidade, aqui levantada a propósito do texto de Kleist, igualmente se aplicaria à solução estética que Schiller propôs para a decadência da humanidade e à respectiva determinação de graciosidade como caminho para a recuperação do ser humano, após a queda cultural que o cindiu em partes desarticuladas. Ao pactuar com o diabo para fazer face à sua crise, Leverkühn apostou tudo numa auto-realização através da arte. Perdeu com esta, no entanto, um valor supremo da proposta schilleriana: a liberdade. Por outras palavras, para se tornar criador, teve de se tornar marioneta, de vida fria e incapaz de amar. É possível, assim, que Leverkühn represente a figura do artista moderno, cindido entre o desejo do ideal schilleriano e a tese kleistiana de que apenas na marioneta ou no deus é possível realizar-se a graciosidade que caracterizaria a superioridade da arte.

³ *Id., ib.*, p. 414/415. Para a tradução das palavras ‘*Anmut*’ e ‘*Grazie*’, segui o mesmo critério usado por Teresa Cadete na sua tradução dos ensaios de Schiller, usando respectivamente ‘graciosidade’ e ‘graça’. [“Hier wird *auch*”, sagte er und zupfte an dem roten Einlegebändchen in den Schriften Kleists auf dem Tische, „vom Durchbruch gehandelt, nämlich in dem vortrefflichen Aufsatz über die Marionetten, und er wird darin geradezu, das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt’ genannt. Dabei ist nur von Ästhetischem die Rede, von der Anmut, der freien Grazie, die eigentlich dem Gliedermann und dem Gotte, das heisst dem Unbewusstsein oder einem unendlichen Bewusstsein vorbehalten ist, während jede zwischen Null und Unendlichkeit liegende Reflexion die Grazie tötet. Das Bewusstsein müsse, meint dieser Schriftsteller, durch ein Unendliches gegangen sein, damit die Grazie sich wiederefinde, und Adam müsse ein zweites Mal vom Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen.“]

⁴ Advérbio que Zeitblom contesta, aproveitando para teorizar: “Mas não digas: ‘Apenas se trata do estético’, não digas: ‘Apenas!’ Cometemos uma injustiça quando encaramos o estético como um sector da vida humana parcelar e delimitado, separado do resto. É muito mais do que isso, tudo está, no fundo, sob o seu efeito cativante e surpreendente, como aliás acontece nesse poeta, uma vez que ‘graça’ tem o mais vasto sentido. Salvação estética ou condenação é o destino que decide entre felicidade e infelicidade, entre uma sociável habitação da terra e um desgraçado, ainda que orgulhoso, isolamento.” (*Id., ib.*, p. 415). [Sage aber nicht: ‘Nur vom Ästhetischen handelt es’, sage nicht: ‘Nur!’ Man tut sehr unrecht, im Ästhetischen einen engen und gesonderten Teilbezirk des Humanen zu sehen. Es ist vielmehr als das, es ist im Grunde alles in seiner gewinnenden und befremdenden Wirkung, wie denn ja auch bei dem Dichter da das Wort ‘Grazie’ den allerweitesten Sinn hat. Ästhetische Erlöstheit oder Unerlöstheit, das ist das Schicksal, das entscheidet über Glück oder Unglück, über das gesellige Zuhause sein auf Erden oder heillose, wenn auch stolze Vereinsamung. (...)] Com este comentário, Zeitblom não só revela uma visão schilleriana da estética, que contribui para o aprofundamento dos laços humanos, como acentua a particularidade da noção de graça que, na sua associação à teologia cristã, salva ou condena o ser humano.

Esta é a tensão que iremos, no presente capítulo, auscultar e caracterizar mediante a leitura da concepção de graciosidade neste conto de Kleist, entendido como resposta⁵ ao projecto educativo de Schiller, decorrente da sua teoria da graciosidade. Observar-se-á também até que ponto ambos os autores recuperam – à sua maneira – para o conceito de *graciosidade* (*Anmut*), o sentido original de *graça* (*Gnade*), no seu entendimento teológico de condição única para a salvação, procurando apurar-se a presença e a redefinição de “deus” e do “princípio divino” neste processo. Finalmente, tentar-se-á estabelecer uma ponte entre esta teologização da estética e reflexões mais recentes acerca de modos de conceber e praticar uma educação estética.

A primeira das muitas dificuldades que se colocam relativamente a “Über das Marionettentheater”⁶ é a sua classificação como género. Nos estudos germanísticos, convencionou-se chamar-lhe ensaio, possivelmente associado ao facto de alguns autores suporem ver encerrada neste texto a teoria estética e filosófica de Kleist e, por conseguinte, a chave para a compreensão da obra literária kleistiana.⁷ Contudo, o facto de se tratar de um diálogo entre duas personagens ficcionais que conversam e mutuamente se contam histórias já confere a este texto uma qualidade híbrida que o

⁵ Embora não existam documentos que comprovem o conhecimento do ensaio de Schiller por parte de Kleist, é de crer, como afirma Gail Hart (in “*Anmut’s Gender: The ‘Marionettentheater’ and Kleist’s Revision of ‘Anmut und Würde’*”, *Women in German Yearbook*, 10 (1994), Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, p. 83-95), que os argumentos de Schiller eram por ele conhecidos e que Kleist “respondeu ao ensaio em si ou então a alguma versão do seu conteúdo” (p. 84). Benno von Wiese, defendendo embora que é “pouco provável que Kleist, no seu escrito, tenha pensado no ensaio de Schiller “Sobre Graciosidade e Dignidade”. (“Das verlorene und wieder zu findende Paradies. Eine Studie über den Begriff der Anmut bei Goethe, Kleist und Schiller” in Benno v. Wiese, *Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik*, Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1968, p. 182), detecta entre ambos um “parentesco surpreendente” (p. 183) no que respeita a alguns aspectos.

⁶ Publicado pela primeira vez nos dias 12 a 15 de Dezembro de 1810 no jornal *Berliner Abendblätter*, primeiro diário berlinense, editado pelo próprio Kleist, nos seus últimos dois anos de vida. Foi usada a seguinte edição: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. II, ed. Helmut Sembdner, München, Carl Hanser Verlag, 1993, p. 338 – 345. Todas as traduções de citações deste conto são da minha responsabilidade. Em nota de rodapé será dada indicação do número de página da edição alemã e, quando se trata de uma citação mais longa, a versão original. O facto de, para este trabalho, não ser usada a tradução portuguesa publicada (*As Marionetas*, trad. de Luís Bruhein e Anibal Fernandes, Lisboa, Hiena Editora, 1988) deve-se à necessidade, no âmbito de uma análise detalhada, de se respeitar a literalidade do original, o que não acontece na referida edição. Referir-me-ei sempre ao título do conto no original.

⁷ A classificação como ensaio decorre obviamente também do seu título, começado pelas palavras que caracterizavam os tratados e ensaios desta época: “Acerca de...” ou “Sobre...”. Principalmente Schiller e Goethe, mas também Schlegel, intitulavam assim grande parte dos seus ensaios e dissertações. Nesse tipo de textos, não se põe naturalmente em causa a identificação entre autor e “narrador”. No caso do texto de Kleist, porém, esta não é óbvia, não sendo tão pouco interessante reduzir Kleist a uma das posições assumidas no diálogo.

situa entre a reflexão teórica e o discurso poético. Há, portanto, quem prefira chamar-lhe simplesmente diálogo⁸, ou mesmo um mito, se entendermos por mito “um relato que diz respeito à história do mundo”⁹, como o seu final parece revelar. Pessoalmente, prefiro designá-lo como conto, o que me parece adequado por não excluir qualquer das suas diversas propriedades, além de evidenciar o seu inegável carácter literário.

Embora se trate de um texto que ainda hoje nos toca pelo seu carácter desconcertante, o uso do motivo bíblico do pecado original e da possibilidade de uma recuperação do paraíso perdido, aplicado à reflexão não forçosamente teológica acerca do rumo da civilização humana e da sua cultura, não revela particular originalidade, inserindo-se numa tradição de reflexão filosófica herdada do século XVIII. Kant, em *Mutmasslicher Anfang der Menschengeschichte*¹⁰ (Presumível princípio da história da humanidade), de 1786, e, na mesma linha, Schiller, no já citado „Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaïschen Urkunde“, interpretam este episódio bíblico, não como queda, mas como progresso que permitiu ao homem libertar-se e emancipar-se da obediência a um Deus que o proibia de aceder ao conhecimento e à sua daí decorrente auto-determinação.¹¹ Iguamente numa aplicação antropológica deste motivo bíblico, Rousseau, por seu lado, faz equivaler o pecado original à definitiva corrupção da civilização humana resultante da sua separação da natureza.

Como vimos no capítulo anterior, a perspectiva optimista de Schiller acerca desta emancipação do homem relativamente à determinação puramente divina não garante a entrada num estado de plenitude definitiva. Esta deve ser alcançada através do trabalho do homem, agora “artista infeliz” que, paradoxalmente, deve “através da *sua* razão buscar o estado de inocência que (...) perdeu e, enquanto espírito livre e racional,

⁸ Como, por exemplo, Roger W. Müller Farguell (*Figuras de dança. Sobre a Constituição Metafórica do Movimento em Textos. Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001) na sua exaustiva análise de “Über das Marionettentheater” sob o ponto de vista da figuração do movimento. Neste estudo, Farguell defende que o diálogo evidencia uma divergência de posições dos dois interlocutores que, por sua vez, expressa uma inconciliabilidade entre lógica e retórica.

⁹ Nomeadamente, Gerhard Kurz, “‘Gott befohlen’ Kleists Dialog ‘Über das Marionettentheater’ und der Mythos vom Sündenfall des Bewusstseins“, *Kleist-Jahrbuch 1981/82*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1983, p. 264 – 277.

¹⁰ In Immanuel Kant, *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1 (Werkausgabe, vol. XI)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, p. 83 – 102. Neste ensaio, Kant apresenta, assim como Schiller três anos mais tarde, a voz de Deus como representação do instinto que, no processo de desenvolvimento da razão humana adjuvada pela imaginação, havia que transgredir.

¹¹ Kurz, *op. cit.*, chama a atenção para o facto de já Leibniz (na *Teodiceia*), Herder (em *Über den Ursprung der Sprache*) e Lessing (em *Die Erziehung des Menschengeschlechts*) interpretarem positivamente o episódio bíblico da expulsão do paraíso (p. 265).

regressar ao ponto donde partiu quando era planta e criatura do instinto”¹². Vimos também de que modo Schiller justifica a sua solução estética para este aparente círculo fechado. O ponto no qual pretendo concentrar-me agora é a semelhança deste círculo desenhado por Schiller e o círculo que a personagem de Kleist propõe como correctivo para a falta de graciosidade humana:

(...) o paraíso está trancado e o querubim encontra-se atrás de nós; temos que fazer a viagem à volta do mundo e ver se talvez não estará aberto algures lá atrás.¹³

simultaneamente apresentada como conclusão da história da humanidade:

– Teríamos, portanto, – disse eu um pouco disperso – que voltar a comer da árvore do conhecimento para voltarmos a cair no estado de inocência?

- Pois claro, (...) é esse o último capítulo da história do mundo.”¹⁴

Já aqui, nestas duas pequenas proposições (e imposições, pois que expressas pelo verbo modal ‘ter que’ – ‘*müssen*’), assalta-nos a desconfiança se não estaremos simplesmente perante uma parodização do clássico discurso alegórico acerca do paradoxal regresso à inocência perdida, especialmente quando a solução proposta é uma eventual entrada pela porta dos fundos do paraíso, ou seja, por uma entrada não-oficial. Uma certa irreverência e até mesmo clandestinidade desta proposta entram naturalmente em choque com a ideia de inocência desejada, assim como com a ideia de “viagem à volta do mundo”, sinónimo de experiência adquirida.¹⁵ De resto, o modo de expressar a hipótese se o paraíso não “estará aberto algures lá atrás” não deixa, no seu tom algo grosseiro e até grotesco, de operar um efeito de parodização de uma idealização da inocência. Quanto à segunda proposição, segundo a qual este momento de recaída na inocência equivaleria ao “último capítulo da história do mundo”, não é claro se tal conclusão representaria o feliz cumprimento de um desejo de retorno e, portanto, de

¹² Cf. p. 126. Itálico do autor.

¹³ Cf. p. 342: [(...) das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo offen ist.]

¹⁴ Cf. p. 345: [„Mithin“, sagte ich ein wenig zerstreut, „müssten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?“ „Allerdings“, antwortete er; „das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.“]

¹⁵ Curiosamente, também Kant aplica a imagem da viagem quando se refere ao pecado original que, a seu ver, exprime a faculdade humana de conhecer: “[Adão] encontrou em si a capacidade de escolher para si uma viagem de vida, não ficando, como os outros animais, apenas preso a uma.” [Er entdeckte in sich ein Vermögen, sich selbst eine Lebensreise auszuwählen, und nicht gleich anderen Tieren an eine einzige gebunden zu sein.] *Op. cit.*, p. 88 (A 7).

definitiva reconstrução da integridade do ser humano ou, antes, o fim do caminho, o fim da arte, o fim da história, tal como Leverkühn o sente na pele.

Em todo o caso, a conclusão final do diálogo formula com maior evidência o mesmo paradoxo que caracterizava a tese schilleriana, nomeadamente, a de que o mesmo mal que expulsou a humanidade do paraíso – o conhecimento e a cultura – deverá reconduzi-lo ao mesmo. Se, para Schiller, “foi a própria cultura que abriu esta ferida na moderna humanidade”¹⁶, é o trabalho do homem instruído por via da estética que deve fazê-lo regressar “à sua simplicidade, verdade e plenitude”¹⁷. Ou, dito em termos alegóricos, como Kleist o faz, devemos voltar a comer o fruto da árvore do conhecimento para, paradoxalmente, recuperarmos o que perdemos quando comemos o fruto pela primeira vez. Verifica-se, portanto, neste ponto, uma aparente concordância entre os autores, para além do facto de ambos se centrarem na graciosidade enquanto qualidade estética desejável que, em última instância, condensa toda a excelência do ser humano enquanto ser estético. Contudo, o edifício lógico construído por Schiller para justificar a sua teoria da educação estética, procurando superar a paradoxalidade da tese acima referida através da noção de jogo e da abstracção das faculdades racionais emergentes no estado estético, e que parece reencontrar a sua conclusão no final deste conto de Kleist, adquire traços algo desfigurados, nas inferências e nos relatos desconcertantes da segunda parte do conto¹⁸.

Um elemento vital determina quer a teorização filosófica de Schiller, quer o conto de Kleist, assumindo embora funções diametralmente opostas: Schiller chama-lhe *vontade*, Kleist, por seu lado, não se lhe referindo de todo, mostra os seus efeitos e a sua decisiva identificação com o *desejo*. Para Schiller, a vontade é o motor da realização humana, a causa da queda, mas também o único poder que conduzirá à liberdade do ser humano:

(...) a vontade impõe uma liberdade total entre ambos [os impulsos básicos]. Logo, é a vontade que se manifesta contra ambos os impulsos como um *poder* (...) Não existe no ser humano outro

¹⁶ Schiller, *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas*, op. cit, p. 39 (6ª carta).

¹⁷ *Id.*, *ib.*, p. 40 (6ª carta).

¹⁸ Se dividirmos o conto em duas metades, verificamos que a primeira parte é dominada por um debate em torno de uma tese apresentada por C., determinada por um discurso argumentativo que procura através da lógica persuadir o interlocutor. Na segunda parte, o modelo discursivo passa a ser narrativo, na medida em que cada um dos interlocutores conta uma história da qual se diz interveniente, pretendendo levar o outro a *acreditar* na sua história. Parece significativo o facto de a persuasão ser mal sucedida na primeira parte e muito bem sucedida na segunda.

poder que não a sua vontade, e só o que suprime o homem, a morte ou tudo o que o prive da sua consciência, pode suprimir a liberdade interior.¹⁹

Esta vontade schilleriana distingue-se porém por completo do desejo erótico, que inversamente consiste numa impotência da vontade humana perante “a *coacção da natureza*”²⁰, da qual nos devemos envergonhar. Se, para Schiller, o processo de educação estética, resultado de uma vontade humana de conciliar seus dois impulsos, ambiciona a construção de um ser que, no exercício da sua liberdade, se diviniza, manifestando-se como ser gracioso, no conto de Kleist, é precisamente a vontade de obedecer a esse ideal que destrói a graciosidade. Assim, e tendo em vista que, no final do diálogo, se conclui que é impossível que o ser humano seja alguma vez gracioso, coloca-se a questão se esta incompatibilidade se deve apenas à relação anti-proporcional entre a graça e a reflexão racional, como ressalta numa primeira leitura (que nem sequer entraria em rota de colisão com as interpretações teológica e schilleriana da graça), ou se o problema reside antes na prevalência da vontade humana. Nesse caso, mais do que a inconciliabilidade da graça e da reflexão, entraria em jogo a inferência, muito mais drástica, da mútua exclusão entre o desejar e a graça, levando, por conseguinte, à desagregação de um binómio, à queda de um mito que, quer na visão teológica, quer na filosofia schilleriana, coloca numa relação de mútua exclusividade a graça e a condição humana.

Como já referiu Paul de Man²¹, este conto revela uma teatralidade “centrada nas cenas agonísticas de persuasão, de instrução e de leitura”. Com efeito, quer ao nível da conversa entre os dois interlocutores, quer ao nível das histórias por eles relatadas, e sempre em torno da questão do desejo de graciosidade e da sua perda, deparamo-nos com situações em que duas figuras se confrontam em diferentes situações de mutualidade, movidas pelo desejo de persuadir, de instruir, de seduzir, de vencer, ou de entender o outro. Ora, a insistência do autor nas diversas referências aos modos de dizer e às posturas do corpo que acompanham a conversa dos dois homens não só remetem para o registo literário e narrativo deste texto, mas também para um nível de comunicação corporal que, tal como numa dança, revela essa mutualidade atestando a interdependência dos intervenientes.

¹⁹ Schiller, *op. cit.*, p. 73 (19ª carta, §10).

²⁰ *Id.*, *ib.*, p. 61 (14ª carta, §5), itálico do autor.

²¹ Paul de Man, “Aesthetic Formalization: Kleist’s *Über das Marionettentheater*”, in *Id.*, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, 1984, p. 263 – 290. Citação extraída da p. 271.

O narrador, por exemplo, confrontado com a surpreendente tese do bailarino acerca da mestria das marionetas, resolve prosseguir a conversa, não devido ao conteúdo mas devido ao *modo* como foi expressa:

O modo como proferiu essa afirmação fez com que me parecesse ser mais do que uma mera ideia espontânea, e por isso me sentei à sua beira.²²

No final dessa mesma conversa sucede-se, no espaço de cinco curtos parágrafos, uma significativa alternância de manifestações corporais que, por um lado, distancia os interlocutores entre si mas, por outro, através de um espelhamento criado pela troca de papéis, os identifica:

Ele sorriu e disse (...)
perguntou, enquanto eu, em silêncio, desviava o olhar para o chão (...)

Eu disse, gracejando, (...)
perguntei, enquanto ele, por seu lado, olhava um pouco embaraçado para o chão (...)²³

Na segunda parte do conto, marcada por um ritmo de diálogo muito mais pausado do que a primeira parte já que a forma de discurso argumentativo dá lugar à sequência das duas narrações, as referências às manifestações não-verbais são mais escassas, revelando menor tensão mútua, mas causando alguma perplexidade no leitor. No final da narrativa do senhor C. acerca do urso/mestre-de-esgrima, o seu interlocutor, tão resistente à persuasão de C. acerca da graciosidade das marionetas, curiosamente adere inteiramente a ela, “com jovial aplauso”²⁴. No final do conto, o mesmo encontra-se “disperso” (*zerstreut*), quando pergunta se devemos voltar a comer da árvore do conhecimento para regressar ao estado de inocência.

Vemos portanto que, para além da troca verbal de ideias, esta conversa encerra em si um movimento entre duas pessoas movidas por vontades. Aparentemente, é a vontade que, no caso da reacção à última narrativa, permite que a plausibilidade seja posta em suspensão, para se dar lugar à experiência estética, tal como foi sugerido por Schiller. Mas, se para Schiller essa suspensão das faculdades racionais própria da

²² Cf. p. 339: [Da diese Äusserung mir durch die Art, wie er sie vorbrachte, mehr als ein bloßer Einfall schien, so liess ich mich bei ihm nieder.]

²³ Cf. p. 341: [Er lächelte und sagte (...)] [Er] fragte, da ich den Blick schweigend zur Erde schlug (...)
Ich äußerte, scherzend, (...) [Ich] fragte, da er seinerseits ein wenig betreten zur Erde sah (...)]

²⁴ Cf. 345: [mit freudigem Beifall].

experiência estética liberta o ser humano ao mesmo tempo que lhe consolida a delimitação relativamente ao animal e à máquina, em Kleist, embora seja verdade que manifestamente liberta o corpo e a voz, causa posteriormente a dispersão. Não parece ser por acaso o estado “disperso” (*zerstreut*) do narrador, quando faz a pergunta final, lembrar foneticamente a destruição (*zerstört*) e, semanticamente, as ideias de fragmentação, desagregação, estilhaçamento²⁵; em suma, o preciso contrário da integridade humana que o caminho schilleriano da vontade estética prometia. Se é verdade que a resposta do senhor C. encerra o conto num tom perfeitamente conclusivo e fechado, fornecendo a solução para o problema da perda de inocência e assegurando que esta solução constitui “o último capítulo da história do mundo”, já ao nível não-verbal, o substrato é o da dispersão e do estilhaçamento, semelhante àquele de que foi acometido o jovem que imitava a estátua que, por sua vez, se procurava libertar de um estilhaço no seu corpo.

A história central do conto, o episódio do *Spinario*, é evidentemente a mais clara parábola de que o desejo de ser gracioso, imitando com o corpo o ideal contido na arte, conduz fatalmente à perda da mesma. Se, por um lado, estamos em concordância com Schiller que também rejeitava a simples imitação exterior de graciosidade, apelidando-a de “afecção” (*Ziererei*), por outro lado, transmite-se aqui a ideia de que um projecto educativo, destinado a criar a graciosidade humana, conduz invariavelmente a erros (*Mißgriffe*) como aquele em que o jovem caiu. O que esta parábola parece portanto demonstrar é que a grande diferença que Schiller estabelecia entre graciosidade e afecção se esbate necessariamente no ser humano, precisamente devido ao seu desejo de se mostrar ao outro. Nas marionetas, por seu lado, é a ausência desse desejo que garante a impossibilidade de afecção do seu movimento:

A vantagem [da marioneta]? Antes de mais, uma vantagem negativa, meu distinto amigo, nomeadamente a de que nunca era *afectada*. – Pois a afecção aparece, como sabe, quando a alma (*vis motrix*) se encontra noutra ponto que não o centro de gravidade do movimento.²⁶

²⁵ Veremos outros exemplos de como Kleist usa a língua materna como se fosse uma língua estrangeira, explorando sentidos não convencionais mas presentes na sua literalidade. Será essa uma forma de tentar aceder a um estado de graça, de inocência infantil perante os elementos da sua escrita? Será este um dos aspectos da poética kleistiana?

²⁶ Cf. p. 341: [Der Vorteil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, dass sie sich niemals *zierte*. – Denn Ziererei erscheint, wie sie wissen, wenn sich die Seele (*vis motrix*) in irgendeinem Punkte befindet als in dem Schwerpunkt der Bewegung.]

Fatalmente, para Kleist, a condição ideal para a graciosidade – oposta à afectação – só se pode realizar num contexto de pura e simples ausência de vida, num corpo cujos membros estão, à excepção do ponto de gravidade accionado pelo maquinista,

(...) como devem estar, mortos, puros pêndulos, obedecendo simplesmente à lei da gravidade; uma qualidade distinta, que em vão procuramos na maioria dos nossos bailarinos.²⁷

O facto de a afectação ser uma qualidade humana definitivamente considerada indesejável na arte e na actuação social dos indivíduos é um princípio que conhecemos desde *Il Cortegiano*, tendo sido prolificamente reproduzido em tratados de arte e em diversas reflexões sobre estética. Schiller, como já vimos, opõe-na à graciosidade, considerando-a um artifício “devorador da natureza” e cujo sujeito manifesta a sua consciência:

Ora é possível que uma pessoa acabe realmente por conseguir, graças ao artifício e ao estudo, submeter também à sua vontade os movimentos acompanhantes e, igual a um hábil prestidigitador, produzir a figura que quiser no espelho mímico da sua alma. Mas também tudo será mentira nessa pessoa, sendo toda a natureza devorada pelo artifício. Em contrapartida, a graça tem de ser sempre natureza, *i. e.*, involuntária (pelo menos parecê-lo), e o próprio sujeito nunca pode ter a aparência de quem *sabe da sua graciosidade*.²⁸

A graça que Schiller designa como “graça teatral e própria de um mestre de dança”²⁹ peca pela (manifesta) falsidade, equivalendo à beleza obtida pelo meio de caracóis falsos e *fausses gorges* e conseguindo forjar uma imagem desejada “no espelho mímico da alma”. A diferença entre esta e a verdadeira graça não reside portanto na sua origem ou autenticidade, pois sabemos que ambas são artificios fazendo-se passar por natureza e movidos por uma vontade, mas sim na *aparência*, ou seja, no efeito produzido sobre o outro. Nesse aspecto, como se depreende numa nota de rodapé de Schiller à passagem citada, o ser humano não seria muito diferente de um actor ou de um bailarino, cuja arte se deve manifestar precisamente na criação de uma aparência que pareça natureza:

²⁷ Cf. p. 341/342: [was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetze der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größten Teil unsrer Tänzer sucht.]

²⁸ Schiller, “Sobre Graciosidade e Dignidade”, in *op. cit.*, p. 110 (§ 60). Itálico do autor.

²⁹ *Id.*, *ib.*

O tom depreciativo com que falo da graça teatral é apenas válido para a que é *imitada*, e não tenho rodeios em rejeitá-la tanto no palco como na vida. Reconheço que não me agrada o actor que estudou a sua *graça* no toucador.³⁰

O actor deve pois “começar por providenciar que a humanidade se revele nele próprio, devendo depois subir ao palco (se essa for a sua profissão) para representá-la”³¹. A diferença entre afectação e graciosidade consiste assim apenas numa diferença de grau e de quantidade da aparência, visto que ambas se revelam na reflexão da sua imagem no outro:

A graciosidade genuína *apenas cede* e vai ao encontro do outro, a falsa pelo contrário *derrama-se*.³²

Logo, a afectação peca apenas pelo excesso na sua apresentação ao outro. Como imagem negativa de excesso, Schiller usa o verbo “derramar” que, curiosamente, sempre se associou à graça religiosa, não só enquanto imagem do carácter fluido da graça, impossível de ser agarrada, mas também enquanto simbolização cristã da infinita generosidade divina para com os mortais. Afastando-se do modelo cristão que postula uma heteronomia do homem face a um Deus onnipotente, Schiller deprecia o carácter impositivo e unilateral do “derrame”, preferindo-lhe a ideia de “cedência”, que pressupõe uma dinâmica entre dois elementos, a partir da qual, como já vimos, se pode desenvolver a divindade em termos schillerianos.

A definição de afectação de Schiller resulta, assim, mais claramente da necessidade de conferir um limite à aparência da graciosidade do que propriamente de uma constatação empírica. Tal torna-se evidente quando nos pretende fornecer um exemplo de um bailarino afectado:

O bailarino *afectado* apresentar-se-á com tão pouca energia como se receasse o chão, nada mais descrevendo com as mãos e os pés do que linhas serpenteadas ainda que não saia do mesmo sítio.³³

³⁰ *Id., ib.*, p. 111 (n. 5). Itálico do autor.

³¹ *Id., ib.*

³² *Id., ib.*, p. 138 (§ 167). Itálico do autor.

³³ *Id., ib.*, p. 139 (§ 167). Itálico do autor.

Na prática, a imagem de alguém que se movimenta “como se receasse o chão” não parece efectivamente conciliar-se com a ideia de “pouca energia”. Aliás, em última instância, a tentativa de libertação do bailarino da força da gravidade, da sua massa, deveria ir ao encontro da definição schilleriana de beleza, como a apresentou nas cartas *Kallias*:

(...) apercebemo-nos da existência de beleza em situações em que a massa é inteiramente dominada pela forma e (no reino animal e vegetal) pelas forças vivas (nas quais eu deposito a autonomia do elemento orgânico).³⁴

Neste caso, porém, Schiller considera o esforço de domínio das “forças vivas” sobre a “massa” um sinal de falta de energia. Dir-se-ia, portanto, que é completamente vão o esforço deste bailarino de pôr em prática a regra schilleriana. Quanto ao seu uso de movimentos graciosos por razões meramente estéticas, ou seja, sem intuito prático (“nada mais descrevendo com as mãos e os pés do que linhas serpenteadas ainda que não saia do mesmo sítio”), também deveria teoricamente ir ao encontro da tese de liberdade do acto estético da conformidade a fins e da sua auto-suficiência enquanto forma lúdica. Aqui, contudo, Schiller rejeita essa postura, sem nos explicar exactamente porquê. Na frase seguinte, todavia, quando descreve a afectação na mulher, torna-se claro o que Schiller considera ser a fonte da mais abjecta afectação: o desejo ou, mais precisamente, o desejo de despertar desejo.

O outro sexo, que possui privilegiadamente a verdadeira graciosidade, torna-se também com maior frequência culpado da falsa; mas em parte alguma nos vemos mais ofendidos por esta última do que em situações em que ela serve de isco ao desejo.

O sorriso da verdadeira graça torna-se então na mais repugnante careta; o belo jogo dos olhos, tão fascinante quando é o verdadeiro sentimento que fala através dele, torna-se em deturpação; a voz langorosa e modulada, tão irresistível numa boca verdadeira, torna-se num som estudado e tremulante, e toda a música dos encantos femininos numa traiçoeira arte de toucador.³⁵

A mulher, mais dotada para a “verdadeira” graça, torna-se aqui “culpada” da radical viragem, reencarnando uma Eva que conduz à queda fatal. E esta passagem do

³⁴ *Id.*, *Kallias*, *op. cit.*, p. 76/77, (§68 e 69). Também a graciosidade das marionetas, no conto de Kleist, é definida em função desta sobreposição da forma às condicionantes impostas pela massa, “porque a força que as eleva no ar é maior do que aquela que as prende à terra”. [weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist als jene, die sie an die Erde fesselt], Kleist, *op. cit.*, p. 342.

³⁵ *Id.*, “Sobre Graciosidade e Dignidade”, in *op. cit.*, p. 139, (§167).

“verdadeiro” ao “falso”, da inocência ao pecado, da graça à afectação, manifesta-se nas diferentes partes do corpo que, apesar de estarem ao serviço do desejo de sedução precisamente através da beleza, se tornam repelentes aos olhos de quem reconhece o artifício, a finta. O observador que não se deixa enganar pela falsa graciosidade, pela falsa inocência, castigando o agente da sedução, pode ser colocado em equivalência a Deus no episódio bíblico do pecado original. Tal parece, entretanto, entrar em contradição com a tese schilleriana já aqui referida do benefício do pecado original, enquanto simbolização da emancipação do ser humano relativamente à supremacia divina e da sua oportunidade de *criar* através da arte (do artifício, portanto) a sua própria graciosidade. Porque condena Schiller então a afectação, chamando-lhe falsa graça e, numa associação plenamente cristã, revestindo-a de “culpa”? A resposta dada por Schiller remete simplesmente para uma questão de grau, ou seja, de que o falso se distingue do verdadeiro por via do exagero, ainda que ambos sejam “imitações”:

Só *um* caminho conduz [à graciosidade], nomeadamente a imitação das mentalidades de que elas são expressão. Tudo o mais é *macaquice* e dar-se-á em breve a conhecer pelo exagero.³⁶

Por outro lado, todavia, como vimos na citação anterior, considera que a graciosidade se desfigura quando é posta ao serviço da sedução, ou seja, da promoção dos efeitos que a “verdadeira” graciosidade causa: a sedução e o fascínio³⁷. Estabelecendo, portanto, uma duvidosa identificação entre o acto da sedução e o “exagero” ou “falsidade”, postos em oposição à pretensamente inocente “imitação de mentalidades”, Schiller salvaguarda uma definição de “verdadeira graciosidade”, segundo a qual, supostamente, o ser humano alcança uma plenitude, com expressão estética e manifesta no corpo, embora sem o desejar e sem disso ter consciência. Ora, é precisamente esta paradoxal recuperação da inocência, através do conhecimento e da educação, que Kleist tematiza no seu conto, expondo as suas implausíveis consequências.

Se, para Schiller, há uma grande diferença entre, por um lado, a condenável vontade expressa de seduzir e, por outro, a vontade de “imitar mentalidades” (cujo efeito acaba também por ser a sedução e o despertar de amor e fascínio no outro), o conto de Kleist mostra que estes dois procedimentos são obviamente inseparáveis na

³⁶ *Id., ib.*, p. 138 (§ 165). Itálico do autor.

³⁷ *Cf. id., ib.*, p. 138 (§ 162): “O grau superior de graciosidade é o que é fascinante.”

acção humana e que, se o desejo de agradar é inconciliável com a graça, forçosamente a graça é inconciliável com um modelo de educação para a obtenção da graça.³⁸

Ao comparar as marionetas com bailarinos reais, o senhor C. faz referência a duas cenas de bailado com bailarinos reais nas quais se verifica a afectação. Trata-se, significativamente, de duas cenas de sedução, levadas a cabo a dois níveis. A primeira cena representa a perseguição de Dafne por Apolo:

– Veja-me só a P. – prosseguiu – quando faz o papel de Dafne e, perseguida por Apolo, se volta para olhar para ele; a alma está-lhe alojada nas vértebras; ela dobra-se, como se fosse partir-se, tal como uma náiade da escola de Bernini.³⁹

Ao nível da representação, P. tem movimentos afectados porque, encarnando Dafne, a sua alma está descentrada, ou seja, projectada para o exterior. A flexão exagerada do corpo de P., ao ponto de parecer que se vai partir, remete também para este descentramento que confere artificialidade à representação. Ao nível da cena representada, temos uma perseguição erótica, na qual o objecto perseguido foge, voltando os olhos para o seu perseguidor. É precisamente ao olhar para trás que P. (e, no outro nível, Dafne) perde a sua graciosidade, em suma, no momento em que o objecto toma consciência do seu efeito no outro, incentivando, como tal, o desejo. No caso de Dafne, trata-se do olhar sobre o olhar de Apolo; no caso de P., trata-se da consciência do olhar do público e da exploração dessa atenção.

A segunda cena que o senhor C. escolhe para exemplificar a afectação nos bailarinos vivos representa um momento paradigmático da história da Antiguidade clássica, nomeadamente o ponto de viragem que deu início à guerra de Tróia:

Veja-me o jovem F., quando, fazendo de Páris, no meio das três deusas, estende a maçã a Vénus: a alma está-lhe alojada (é horrível de se ver) no cotovelo.⁴⁰

³⁸ Ao esboroar as fronteiras que Schiller postula entre a vontade (regida em liberdade) e o desejo erótico (coacção da natureza que limita a liberdade), Kleist antecipa, de certo modo, a teoria schopenhaueriana da vontade, apresentada em *Die Welt als Wille und Vorstellung* (O mundo como vontade e representação), que exclui a ideia de liberdade, assemelhando-se portanto ao desejo tal como Schiller o definiu: “coacção da natureza” (Cf. nota 21 deste capítulo).

³⁹ Cf. p. 342: [Sehen Sie nur die P... an”, fuhr er fort, “wenn sie die Daphne spielt und sich, verfolgt von Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins.]

⁴⁰ Cf. p. 342: [Sehen Sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.]

Neste caso, tal como no anterior, a (humana) representação da cena espelha, de certo modo, a cena representada. Enquanto a escolha motivada pelo desejo erótico de Páris ocasiona a guerra de Tróia, podendo ser encarada como um pecado original, como início de uma queda, a visão do gesto do jovem F., quando entrega a maçã a Vénus, causa horror e destrói um momento fulcral da acção, porque supostamente a sua alma se aloja no seu cotovelo. Trata-se assim de uma queda a dois níveis, residindo, em ambos os casos, a sua causa no desejo e na sua manifestação corporal.

Num dos seus ensaios mais antigos, intitulado “Ueber das Teutsche Theater” (Acerca do teatro alemão), Schiller critica, em moldes muito semelhantes aos do senhor C., uma actriz (também desempenhando um papel clássico) que, devido a um único olhar sedutor por detrás da máscara, consegue destruir a magia da sua própria representação:

Uma astuta Ifigénia italiana que, por artes mágicas de uma actuação feliz, nos terá porventura transportado até Aulis, consegue, com um olhar malicioso através da máscara, voltar a destruir a sua própria obra mágica; Ifigénia e Aulis esfumam-se num ápice, a simpatia morre na admiração daquela que a suscitou.⁴¹

O facto de Schiller escolher como exemplo a personagem Ifigénia – a inocente virgem dada em sacrifício pelo seu pai em nome da prevalência da Grécia na guerra de Tróia – é obviamente significativo, na medida em que cria o contraste com a “astúcia” da actriz italiana que lança o seu olhar “malicioso” através da máscara. Claro que este olhar se dirige ao público, devolvendo, num jogo de sedução, o olhar deste, encantado perante “a sua própria obra mágica”. Através da sua representação, aquela actriz italiana já tinha conseguido “enfeitiçar” (seduzir) o espectador, atraindo-o até ao mundo da acção da peça (Aulis), mas um único olhar retribuído fez com que a abstracção e a consequente idealização se desfizessem, devolvendo o espectador e a actriz à realidade e ao desencanto. A conclusão de Schiller revela a perplexidade perante o processo circular que está na origem deste desencanto: “A simpatia morre na admiração daquela que a suscitou”, sendo aqui ambíguo, se “aquela que a suscitou” é Ifigénia ou a actriz e, em última instância, se a simpatia que morre será por Ifigénia ou pela actriz.

⁴¹ Schiller, “Ueber das teutsche Theater”, in NA 20, p. 81: [Eine abgefeymte Italienische Iphigenia, die uns vielleicht durch ein glückliches Spiel nach Aulis gezaubert hatte, weißt mit einem schelmischen Blick durch die Maske ihr eigenes Zauberwerk wohlbedacht wieder zu zerstören, Iphigenia und Aulis sind weggehaut, die Sympathie stirbt in der Bewunderung ihrer Erweckerin.] Este ensaio foi publicado pela primeira vez em 1782, na revista *Württembergisches Repertorium der Litteratur*.

Enquanto, a partir destas constatações, o senhor C. conclui que “estes gestos desajeitados (*Missgriffe*) (...) são inevitáveis desde que comemos da árvore do conhecimento” (p. 342) e que, por conseguinte, a graciosidade na representação teatral só pode estar reservada às marionetas, Schiller não se pode permitir chegar a uma inferência que recuse ao ser humano uma arte da representação que deve manter intacto o desejado encantamento. Mas, como que pressentindo a conclusão de C. de que, no palco (ou seja, enquanto alvo dos olhares que devem cativar), só as marionetas conseguem *não* ser afectadas devido à total ausência de consciência de que estão a ser observadas, Schiller propõe que o actor se *comporte como* uma marioneta e procure elidir essa sua consciência. A imagem escolhida é a de uma figura necessariamente humana, embora passando por um estado de suspensão da consciência: o sonâmbulo.

O actor encontra-se de certo modo na posição de um sonâmbulo, e encontro uma assinalável semelhança entre os dois. Se este último consegue, num estado aparente de total ausência de consciência, no descanso sepulcral dos sentidos exteriores, medir o perigo de cada um dos seus passos na sua caminhada noctívaga com uma inconcebível determinação, que exigiria a maior presença de espírito da parte de uma pessoa acordada (...) por que razão haveria o corpo, que noutras ocasiões acompanha tão fielmente a alma em todas as suas mudanças, de neste caso ultrapassar, assim, sem controlo os seus limites e sair fora do tom? ⁴²

O que Schiller sugere aqui é que o actor desligue a sua consciência, instaure um estado que apelida de “crepúsculo dos sentidos” (*Sinnesdämmerung*) cuja “calma sepulcral” lembra os membros mortos das marionetas de Kleist e – confiando nos seus movimentos que, graças a uma “alma bem formada”, não “se perderiam em nenhuma monstruosidade”⁴³, – seja momentaneamente só corpo, como as marionetas, portanto. Afinal, tal como o senhor C., Schiller reconhece o mal causado pela consciência à actuação no palco. Mas, mais do que isso, como se observou na descrição dos exemplos de afectação por parte de C., Schiller refere-se especificamente a uma determinada

⁴² *Id., ib.*, p. 84: [Der Schauspieler befindet sich einigermassen im Fall eines Nachtwandlers, und ich beobachte zwischen beyden eine merkwürdige Aehnlichkeit. Kann der letztere bei einer anscheinenden völligen Abwesenheit des Bewußtseyns, in der Grabesruhe der äussern Sinne, auf seinem mitternächtlichen Pfade mit der unbegreiflichsten Bestimmtheit jeden Fußtritt gegen die Gefahr abwägen, die die grösste Geistesgegenwart des wachenden auffordern würde (...) warum sollte der Körper, der doch sonst die Seele in allen ihren Veränderungen so getreulich begleitet, in diesem Falle so zügellos über seine Linien schweifen, dass er ihren Ton mißstimmte?] Recordemos que já o professor de Schiller, Jakob Friedrich Abel, apontara a “certeza sonambular” como característica forte do génio. Cf. p. 129.

⁴³ *Id., ib.*

consciência, nomeadamente, a consciência de se ser observado, obviamente inevitável no palco:

(...) que mal-estar (...), quando o actor, preocupado e receoso, alimenta a consciência da sua presente situação, destruindo a fantasia artificial com a ideia do mundo real que o rodeia. É terrível para ele saber que talvez mil ou mais olhos estão suspensos de cada um dos seus gestos, que igual número de ouvidos devora cada um dos sons que a sua boca emite.⁴⁴

Se, primeiro, Schiller descreve a situação como um embaraço que se instala quando o actor alimenta esta consciência, na frase seguinte, já admite o quão terrível é para o actor simplesmente *saber* que milhares de olhos e de ouvidos se focalizam na sua acção. Vemos como a schilleriana abstracção das forças racionais tem dificuldade em fazer frente a esta voragem do público (absolutamente sexual, na descrição de Schiller), ameaçadora da integridade da fantasia artificial. Não é por acaso que Schiller se refere logo a seguir ao exemplo de um “delicado Romeu” que sofreu a fatal queda da graciosidade para a afectação, queda esta testemunhada por Schiller, ou seja, como se deve infelizmente concluir, directamente causada por ele.

Uma vez estive presente quando esse pensamento infeliz: Estou a ser observado! arrancou o delicado Romeu dos braços do enlevo; – Foi exactamente a queda vertiginosa do sonâmbulo, apanhado de surpresa no cimo do telhado por um grito de alerta. – O perigo encoberto não existia para ele – mas a súbita visão do íngreme declive lançou-o para a queda mortal. Ali estava o actor, assustado, numa postura rígida e desastrada – a graça natural da postura desfigurou-se numa flexão – como se estivesse a tirar medidas para um fato. – A simpatia do público explodiu numa gargalhada.⁴⁵

Mais uma vez, um simples olhar retribuído por aquele sobre o qual pousam os olhares, mata a natural graciosidade⁴⁶. Quanto à flexão na qual esta degenera, é

⁴⁴ *Id., ib.:* [(...) welcher Übelstand (...), wenn der Spieler das Bewußtsein seiner gegenwärtigen Lage sorgsam und ängstlich unterhält, und das künstliche Traumbild durch die Idee der wirklich ihn umgebenden Welt zernichtet. Schlimm für ihn, wenn er weißt, daß vielleicht tausend und mehr Augen an jeder seiner Gebärde hangen, daß eben so viel Ohren jeden Laut seines Mundes verschlingen.]

⁴⁵ *Id., ib.,* p. 84: [Ich war einst zugegen, als dieser unglückliche Gedanke: Man beobachtet mich! den zärtlichen Romeo mitten aus dem Arm der Entzückung schleuderte; – Es war gerade der Sturz des Nachtwandlers, den ein warnender Zuruf auf gäher Dachspitze schwindelnd packt. – Die verborgene Gefahr war ihm keine – aber der steilen Höhe plötzlicher Anblick warf ihn tödtlich herunter. Der erschrockene Spieler stand steif und albern – die natürliche Grazie der Stellung entartete in eine Beugung – als ob er sich eben ein Kleid wollte anmessen lassen. – Die Sympathie der Zuschauer verpuffte in ein Gelächter.]

⁴⁶ Em 1782, data da publicação deste ensaio, Schiller ainda não tinha desenvolvido a sua teoria da graça, concebendo portanto ainda a graça como um atributo natural.

precisamente a mesma flexão que encontramos na descrição kleistiana da representação da Dafne: o gesto desastrado ao qual, segundo Kleist, o ser humano está definitivamente condenado desde que tomou consciência da sua nudez e que, segundo Schiller, se deixa evitar graças a um exercício de abstracção face ao olhar de fora. Ambos têm nitidamente a mesma consciência de que a reflexão que entra em colisão com o estado paradisíaco da graciosidade não é apenas uma consciência de si, mas essencialmente o acto, inevitável no ser humano, de se querer ver através dos olhos do outro, de querer fazer do outro um espelho⁴⁷ (*reflexão* no sentido literal, portanto), como aconteceu ao jovem efebo nos banhos em Paris, e como nunca acontecerá a uma marioneta.⁴⁸

Nesta particular acepção, a reflexão evidencia-se por excelência em processos de sedução, onde a consciência do olhar do outro é central, podendo, ou não, ser revertida a favor da sua manipulação. Pois, se, por um lado, Schiller se referia ao desastre que resultava do olhar do actor sobre o olhar do espectador (falando de dois actores masculinos), por outro lado, apercebe-se da forma como as actrizes (cuja reputação social as colocava no extremo oposto à virtude de heroínas como Ifigénia) exploram a atenção recebida para lhe responder com um olhar sedutor. Veja-se este magnífico desabafo de Schiller:

Sim, já é uma sorte, se a vossa Emília – quando, tão sedutora, se lamenta, quando bela e negligentemente desfalece, quando expira com tanta delicadeza e graça - não inflama também, nessa excitação agonizante, a onda da volúpia, improvisando, nos bastidores, um humilhante sacrifício à vossa arte trágica.⁴⁹

⁴⁷ A analogia entre a relação de anti-proporcionalidade graciosidade/reflexão e a imagem num espelho côncavo aparece expressamente no conto de Kleist: “Vemos que à medida que no mundo orgânico a reflexão se torna mais escura e mais fraca, a graça sobressai nele cada vez mais reluzente e dominante – Contudo, assim como (...) a imagem do espelho côncavo, depois de se ter afastado no infinito, subitamente volta a aparecer mesmo à nossa frente: do mesmo modo, reaparecerá a graça, quando o conhecimento tiver atravessado um infinito.” [Wir sehen, dass in dem Maße, als in der organischen Welt die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie (...) das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein.] (p. 339).

⁴⁸ Esta mesma angústia do autor consciente do olhar do público e que leva a inevitáveis gestos desastrados (*Mißgriffe*) é sentida pelo próprio Kleist e descrita numa carta à sua amiga Marie von Kleist: “Até aqui o julgamento das pessoas dominou-me em demasia; sobretudo a *Käthchen von Heilbronn* está repleta de vestígios disso. De início era uma invenção perfeitamente acertada, mas o simples intuito de a adaptar ao palco induziu-me a cometer erros que agora só posso lamentar.” [Das Urteil der Menschen hat mich bisher viel zu sehr beherrscht; besonders das Käthchen von Heilbronn ist voll Spuren davon. Es war von Anfang herein eine ganz treffliche Erfindung, und nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Mißgriffen geführt, die ich jetzt beweinen möchte.] Carta datada do Verão de 1811, *op. cit.*, p. 874.

⁴⁹ Schiller, “Ueber das teutsche Theater”, in *op. cit.*, p. 81: [Ja, glücklich genug, wenn eure Emilia, wenn sie so verführerisch jammert, so nachlässig schön dahin sinkt, so voll Delikatesse und Grazie ausröchelt,

Repare-se no contraste estabelecido entre a nobre sedução da personagem, ainda reconhecida como graça, e a voluptuosa sedução da actriz que conduz à des-graça da arte trágica, ou seja, ao contrário de *Anmut: Demut* (humilhação). Assim, em ambos os casos, quer devido à inexperiência masculina, quer devido à malícia feminina, o vislumbrar do efeito da própria acção nos olhos do outro promove a queda da graciosidade e destrói toda a dignidade da tragédia. Num abrir e fechar de olhos, *Emília Galotti* converte-se num bordel e *Romeu e Julieta* sofre uma cisão que o converte numa comédia para o público e numa tragédia para o actor. É na sequência desta observação que Schiller, antecipando o conto de Kleist, considera finalmente a hipótese de entregar os papéis às marionetas:

Quase que desejaríamos voltar a dar a palavra às marionetas e encorajar os manipuladores a transplantar as artes de Garrick para os seus heróis de madeira; assim a atenção do público, habitualmente *tripartida* entre o conteúdo, o poeta e o actor, poderia afastar-se deste último e *reunir-se* mais ao primeiro.⁵⁰

Neste ponto, diríamos então que existe alguma concordância entre Schiller e o senhor C. de Kleist, quando se trata de teatro e da arte de representar. Ambos preferem a acção de um actor com “um único ponto de gravidade”, em detrimento de uma dispersão e fragmentação, quer da atenção do público, quer do movimento da personagem. Ironicamente, ambos concluem ter mais hipóteses de encontrar tal integridade em bonecos articulados (*Glieder männer*) do que em figuras humanas, precisamente porque nestas “a alma se encontra no centro de gravidade da acção”⁵¹. A

nicht noch mit sterbenden Reizen die wollüstige Lunde entzündet, und eurer tragischen Kunst aus dem Stegreif hinter den Koulissen ein demüthigendes Opfer gebracht wird.]

⁵⁰ *Id. ib.*, p. 81: [Bei nahe möchte man den Marionetten wieder das Wort reden, und die Maschinisten ermuntern, die Garrickischen Künste in ihre hölzerne Helden zu verpflanzen, so würde doch die Aufmerksamkeit des Publikums, die sich gewöhnlicher massen in den Inhalt, den Dichter und Spieler *drittheilt*, von dem leztern zurücktreten, und sich mehr auf dem ersten *versammeln*.] Esta conclusão schilleriana, de que as marionetas livram o espectáculo da afectação e da sedução levada a cabo pelas actrizes, é particularmente interessante se tivermos em mente uma corrente anti-marionetas, referida por Christopher J. Wild (em “Wider die Marionettenfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität”, *Kleist-Jahrbuch 2002*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2002, p. 109 – 141), e que culminou num decreto de 1809 emitido pelo rei da Prússia que, na sequência da reforma de Gottsched, proibia espectáculos de marionetas por representarem “um perigo para a higiene moral do corpo social” (p. 112). Segundo Wild, a imoralidade do espectáculo de marionetas era essencialmente de natureza sexual, pelo facto de os seus oponentes se referirem à prática de prostituição por parte dos intervenientes e ao facto de não apresentarem intenção pedagógica.

⁵¹ Neste ponto, encontram-se ambos na linha teórica de Denis de Diderot, em *Paradoxe sur le Comédien*, escrito em 1773 e publicado postumamente só em 1830. Neste texto em forma de diálogo, o “homem do paradoxo” diz: “Um grande actor é outro maravilhoso manequim, cujos fios estão nas mãos do poeta, que

magia e o encantamento que, para Schiller, consiste na ilusão criada pela arte de representação e que permite “reunir” as atenções exclusivamente na acção da peça não pode, de modo algum, confundir-se com a magia e o encantamento da troca de olhares ou, no caso das actrizes referidas, da sedução⁵². Estas últimas abrem o abismo diante da segurança do sonâmbulo e invertem a ordem dos factores, pois é a inocente graciosidade que deve seduzir e não o contrário.

Curiosamente, nestes exemplos apresentados por Schiller, o sexo feminino, mais tarde considerado o mais íntegro a nível da feliz conjugação entre os instintos racional e sensível ou emocional, o mais gracioso portanto, é aquele que mais “peca”, visto que conscientemente corrompe as condições para a graciosidade, visto que de modo oportunista explora o olhar alheio para levar a cabo a sedução desejada (não a da acção, mas a da actriz). Será que esta coincidência revela um pressentimento de Schiller de que a graciosidade na pessoa adulta, uma vez que promovida pela vontade, está fatalmente viciada pelo desejo de seduzir, e que o abismo que faz essa pessoa “perder o seu centro” quando é tomada pelo desejo conduz ironicamente à perda do objecto da sua vontade? Ameaçado por essa contradição, Schiller procura contornar o problema, opondo a “vontade” ao “desejo” e fazendo apelo à necessidade de “a massa ser inteiramente dominada pela forma” mediante a colocação de uma “máscara” ideal que preserve a “magia da representação”⁵³. O olhar que espreita por detrás da máscara e que num ápice destrói toda a magia, precisamente por ser *real*, tem de ser evitado.

Ora, é exactamente isso que Kleist, no seu conto, não faz. Como já aqui foi indicado, todo o conto se reveste de olhares cruzados entre figuras que se encontram em situações de bipolaridade⁵⁴ e que invariavelmente procuram exercer a magia da mútua influência. Se, tal como em Schiller, são os olhares cruzados que conduzem à queda da graciosidade, aqui reconhece-se que este efeito é inevitável no ser humano. No exemplo dos bailarinos humanos, invocado pelo senhor C., a queda dá-se quando a consciência

a cada linha lhe aponta a verdadeira forma que deve tomar”, em contrapartida, “o homem sensível está por demais à mercê do seu diafragma para ser um grande rei”. In *Paradoxo sobre o actor*, trad. de Adolfo Casais Monteiro, Lisboa, Inquérito, 1941, p. 46/47 e p. 59.

⁵² Segundo a definição de Aleister Crowley, magia é “a ciência e a arte de causar uma mudança em conformidade com a vontade”, definição que, de resto, se aplica igualmente à sedução. *Apud* Alberto Pimenta, *A magia que tira os pecados do mundo*, Lisboa, Cotovia, 1995, p. 42.

⁵³ Lembremo-nos de que, para Schiller, a beleza do objecto resulta de uma *aparência* de liberdade na forma, e a graciosidade de uma *aparência* de naturalidade.

⁵⁴ Além das relações entre Dafne e Apolo, entre Páris e Vénus, entre o jovem e a sua imagem no espelho, entre este e o seu amigo/professor, entre os homens que lutam e entre o urso e o bailarino, há obviamente a relação entre os dois interlocutores, a cuja bilateralidade é dado grande destaque através da repetitiva alternância, nos inícios de parágrafo, entre os pronomes “eu” e “ele”.

do olhar e a vontade de ser gracioso se sobrepõe às próprias acções representadas que, por sua vez, também representam quedas resultantes do desejo.

No episódio da imitação do *Spinario*, contado e testemunhado pelo narrador do conto, mantém-se a representação diante do olhar do outro, embora não nos encontremos no universo do teatro. Também aqui se assiste a uma queda causada por uma “simples observação” (*eine bloße Bemerkung*)⁵⁵, sendo ambíguo se esta observação corresponderá ao acto de fala do amigo, reproduzido em discurso indirecto (“estaria mas é a ver fantasmas” (*Er sehe wohl Geister*), ou se se tratará literalmente de uma observação mediante o olhar⁵⁶. Neste segundo caso, torna-se também incerto se esta observação fatal seria a do próprio rapaz (da sua imagem no espelho ou ainda da estátua do *Spinario*) ou a do amigo que o acompanha.

Este acontecimento (*Vorfall*⁵⁷) é relatado como reacção a uma provocação da parte do senhor C. que acusa o seu interlocutor de ser um mau leitor do terceiro capítulo do livro do Génesis, ou seja, do “primeiro período da história da formação humana” e, por conseguinte, de não estar à altura de poder “falar de modo adequado sobre os períodos seguintes e muito menos sobre o último.”⁵⁸ Assiste-se assim, ao nível do conto, a uma duplicação do processo observado ao nível da história relatada, embora assumindo o narrador papéis opostos: Uma simples observação de um interlocutor, usada para provocar, causa uma reacção decisiva no outro.⁵⁹ O jovem rapaz, que vê no espelho a encarnação da graciosidade no seu próprio corpo, vivendo nesse instante um estado paradisíaco de simbiose entre real e ideal⁶⁰, peca logo a seguir não só por querer

⁵⁵ Cf. p. 343.

⁵⁶ Refira-se também a afinidade etimológica do verbo alemão “merken” (notar, reparar) com o verbo “markieren” (marcar)!

⁵⁷ Note-se a semelhança com “Fall” (queda) que, neste caso, corresponde a uma equivalência semântica.

⁵⁸ Cf. p. 343.

⁵⁹ Esta interdependência de acções humanas ocorridas por contacto é também tematizada em “Allerneuester Erziehungsplan” (Novíssimo plano educativo), publicado nos *Berliner Abendblätter* dois meses antes da publicação de “Über das Marionettentheater”. Criando uma analogia entre comportamentos humanos e dados da física experimental, segundo os quais um corpo neutro na proximidade de um corpo com carga eléctrica adquire imediatamente carga eléctrica contrária, Kleist joga aqui com a ideia de as acções humanas dependerem muito mais de contactos contingentes do que de intenções meticulosamente planeadas.

⁶⁰ Curiosamente, na leitura de Farguell (*op. cit.*), a graciosidade do rapaz desaparece no momento em que ele se olha no espelho pela primeira vez: “quando, na verdade, o olhar do rapaz recai directamente sobre o espelho, imediatamente – devido à recordação da estátua antiga do «Rapaz que arranca o espinho» – desaparece do seu movimento qualquer espécie de graciosidade, que antes se tinha manifestado espontaneamente, e o seu gesto grácil congela-se num instante numa pose rígida e abrupta.” (trad. de João Barrento), o que conduz à inferência de que a perda de graça do rapaz depende unicamente da sua auto-contemplação, independentemente da intervenção da terceira instância. Quanto à referência de Farguell a um instantâneo congelamento do gesto, parece-me ir contra o sentido do texto, onde são claramente

reproduzir a fonte do seu auto-encantamento para terceiros, mas também, em última instância, por querer reproduzir uma obra de arte nas suas formas ideais e na sua estaticidade. Ora, à semelhança do episódio do Génesis, onde a culpa é por Adão relegada para Eva e por esta para a serpente, também aqui, a culpa do pecado parece partir de outro lado, nomeadamente, da perversidade do companheiro mais velho que, encarnando a figura de um professor, resolve “avaliá-lo” (*prüfen*), rindo e afirmando que ele estaria “a ver fantasmas”, embora tenha visto o que o rapaz viu (sem, por sua vez, ter sido visto). Embora não lhe peça expressamente que leve a cabo a acção que conduzirá à perda da graciosidade, o narrador causa essa reacção através da sua conduta, possivelmente devido ao seu ascendente cultural que leva o jovem a querer impressioná-lo. No relato deste é contudo apontada uma outra causa, ainda que distante, da perda de graciosidade do rapaz, oriunda do outro sexo, cuja “graça” (*Gunst*) havia feito surgir “os primeiros vestígios de vaidade” neste jovem de dezasseis anos. Postas em equivalência duas fontes da corrupção da graciosidade – o desejo de agradar às mulheres e a vontade de agradar ao mentor – o facto de ser este último quem conduz à queda fatal é duplamente trágico, em primeiro lugar, porque resultou de uma dúvida fictícia (que corresponde afinal ao tradicional modelo de ensino, aqui apresentado como acção cruel) e, em segundo lugar, porque o extravio do rapaz decorreu precisamente do facto de ter tentado seguir uma via ditada pela sua educação e que consiste na imitação das obras de arte clássicas.

Reencontramos o motivo da imitação de obras de arte em “Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler” (Carta de um jovem poeta a um jovem pintor), publicado nos *Berliner Abendblätter* a 6 de Novembro de 1810, no qual Kleist se refere negativamente à prática de imitação dos grandes mestres ensinada pelos professores das escolas de arte. Perante a tradição de ensino que proíbe o artista plástico de trazer para a tela a própria imaginação antes de passar pela imitação, o “jovem poeta” afirma que, no lugar do “jovem pintor”, preferiria “expor as suas costas a infinitas pancadas, a acatar tal cruel proibição”⁶¹. “A acção da imaginação agitar-se-ia no peito de modo tão insuperável” que conduziria a uma transgressão dessa imposição, criada por

postas em evidência as múltiplas tentativas de recuperação do primeiro gesto gracioso, residindo a perda de graça precisamente nesse acumular de tentativas falhadas.

⁶¹ Kleist, *op. cit.*, p. 336.

“desumanos professores”⁶². Quanto à agitação da imaginação, justifica-a com uma posição teórica acerca da função da arte:

Pois, afinal, céus!, a tarefa não é a de serdes um outro, mas sim de serdes vós próprios, de pôr à vista, mediante contornos e cores, aquilo que vos é mais próprio, mais íntimo!⁶³

Já neste ponto, partindo da afinidade entre as posições defendidas nos dois textos, podemos inferir que o que está na base da perda de graciosidade do rapaz é a sua obediência a modelos de educação estética que supostamente permitem encarnar a graciosidade.⁶⁴ Não por acaso, o impulsionador da *Anmut* alemã – Winckelmann – referiu-se ao *Spinario* como sendo um exemplo de “beleza inocente e graciosa”, “de ingenuidade pura”⁶⁵, com atributos, portanto, que coincidem com os atributos humanos idealizados por Schiller. A “culpa original” não poderá porém ser atribuída a Winckelmann que, como já aqui vimos, nunca se preocupou em transferir para os seres humanos as qualidades das obras de arte que descreveu, mas sim a um modelo de educação humana que se baseia nessa forma de apropriação e que, alimentando-se de um desejo de agradar, promove um jogo de falsa comunicação.

Como sustenta Paul de Man, “Über das Marionettentheater” é “também um texto sobre o ensino, encenando todos os dispositivos da pedagogia”⁶⁶ e isto acontece a diversos níveis visto que a cena do efebo se encontra em certa medida reproduzida na conversa entre o senhor C. e o narrador que, perante a superioridade daquele, tem a necessidade de *provar* que está à altura. De Man considera que a perda da graciosidade só resulta, no conto de Kleist, do facto de ocorrer uma “formalização estética”, *i. e.*, a partir do momento em que a educação estética assenta numa técnica que, na sua articulação com o juízo ético, torna possível a manutenção de uma “incontestável autoridade dos professores relativamente aos seus alunos”⁶⁷. Por outras palavras, neste conto, a imposição de uma “formalização” por parte da educação estética impediria o

⁶² *Id., ib.*

⁶³ *Id., ib.*: [Denn die Aufgabe, Himmel und Erde! ist ja nicht, ein anderer, sondern ihr selbst zu sein, und euch selbst, euer Eigenstems und Innerstes, durch Umriß und Farben, zur Anschauung zu bringen!]

⁶⁴ A propósito disto, Wild diz que “o problema [do rapaz] parece ser o de ter levado demasiado à letra a recomendação de Winckelmann de se formar de acordo com os gregos”. p. 126.

⁶⁵ J. H. Winckelmann, *Werke*, ed. por H. Meyer e J. Schulze, 7 vols., Dresden 1808-1820, vol. 5, p. 440, notas 631, 456 e 145. Em “Über Laokoon” (1798), Goethe retoma o motivo da graciosidade aplicado à mesma estátua, recordando-se “do rapaz gracioso que extrai o espinho do pé.” [des anmutigen Knaben, der sich den Dorn aus dem Fuße zieht.] (in *Goethes Werke*, Bd. XII, München, C. H. Beck, 1982, p. 59.)

⁶⁶ Paul de Man, *op. cit.*,

⁶⁷ *Id., ib.*, p. 270.

ser humano de ser gracioso. Ora, afirmar, como o faz de Man, que “o jovem poderia ter prosseguido o seu jogo imperturbavelmente por muitos anos se não tivesse havido a intervenção de uma terceira pessoa, o professor”⁶⁸, levar-nos-ia a cair no erro habitual de querer idealizar um mundo, neste caso, onde não houvesse professores que destruíssem a graciosidade e onde pudéssemos perpetuar o jogo de nos revermos como desejamos. Não me parece ser esse o substrato do conto de Kleist, onde claramente a graça se perdeu desde que provámos, de livre vontade e em transgressão de uma ordem superior, o fruto da árvore do conhecimento. Não é a autoridade que aqui se põe em cheque, mas sim a humana *vontade* de ser reconhecido. É bastante evidente que a relação do rapaz e do narrador não se reduz ao vínculo pedagógico e que a provocação e o desejo de agradar constituem nesta relação também elementos de um jogo de sedução. Esta hipótese é, de resto, advogada por Lázló F. Földényi, que considera este conto “um texto profundamente erótico”⁶⁹ na medida em que nele reencontramos a acepção platónica de *eros*, como “constante busca do todo”⁷⁰, tal como é formulada na fala de Aristófanes no *Banquete*: “Ora, é essa aspiração ao todo, essa busca incessante, que tem o nome de amor.”⁷¹. Se aplicarmos esse ponto de vista à filosofia de Schiller e, em particular, à sua teoria da graciosidade, teremos de concluir que também estas são profundamente eróticas. É certo que o próprio o reconheceu, ao chamar à sua doutrina uma filosofia do amor, mas em determinado ponto precisou, como já vimos, de estabelecer a fronteira entre, por um lado, o amor, definido como “generosa permuta de inclinações” com condições de continuidade e que, como a graça, “tem de ser uma dádiva”, e, por outro, o desejo erótico ou, nas suas palavras, “apetite sensual”, impulso meramente natural, de carácter transitório e susceptível de ser roubado⁷². Ora, se entre os gregos esta distinção não existia, constituindo o *eros* igualmente amor e prazer e, além disso, uma prática que lhe aduzia a componente pedagógica, pode dizer-se que neste conto de Kleist sucede exactamente o mesmo: o amor à arte e a vontade de se

⁶⁸ *Id., ib.*

⁶⁹ Lázló F. Földényi, “Die Inszenierung des Erotischen. Heinrich von Kleist, ‘Über das Marionettentheater’”, in *Kleist-Jahrbuch 2001*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2001, p. 135 – 147. Esta citação foi extraída da p. 141.

⁷⁰ *Ib.*

⁷¹ Platão, *O Banquete*, tradução, introdução e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Lisboa, Edições 70, 1998, 193 a, p. 56.

⁷² Cf. Schiller, *Cartas sobre Educação Estética*, *op. cit.*, 27ª carta, §7, p. 100.

identificar com o objecto belo confundem-se com a vontade de seduzir eroticamente o parceiro.⁷³

Nesta perspectiva, também não há, por conseguinte, grande diferença entre a vontade de seduzir de uma maliciosa actriz italiana e a “desinteressada” e shaftesburiana vontade de um jovem instruído que pretende corresponder ao ideal que lhe foi inculcado. Sublinho aqui a palavra “inculcado”, visto que os ideais não são absolutos, mas sim relativos e designados por uma autoridade. A escolha da estátua do *Spinario* aponta para essa evidência. Pois embora, como Paul de Man também assinala, esta seja universalmente considerada uma indiscutível imagem de graciosidade, se a olharmos em total abstracção desse juízo estético canónico, precisaremos de uma “considerável dose de idealização”⁷⁴ para a vermos como tal. Não pode ser casual o facto de Kleist ter escolhido, como representação da graciosidade, precisamente a estátua de uma figura humana numa postura à partida pouco graciosa, curvada sobre si na tentativa de extrair um espinho do pé. A graciosidade desta estátua parece ter-lhe sido atribuída por um olhar entendido e exterior, num processo exactamente antagónico ao do rapaz, que perde a sua graciosidade justamente no momento em que *quer* ser visto por um entendido exterior. É certo que o olhar entendido que atribuiu graciosidade ao *Spinario* teve o seu critério, nomeadamente o facto de aquele rapaz representado revelar uma total inocência, quando, completamente absorto relativamente a um olhar exterior, se dedica à remoção do espinho. O critério de avaliação do objecto de arte – a inocência – não é portanto estético mas sim moral, além de que encontra uma forte ressonância no episódio bíblico do pecado original. A inocência ligada ao desconhecimento da nudez que garantia o paraíso a Adão e Eva é a mesma inocência que garante, por parte dos apreciadores de arte, a graciosidade do *Spinario*. Ora, o desejo de encarnar essa graciosidade, mediante um conhecimento garantido por uma educação estética, vai desencadear a queda do jovem, cuja nudez passa a representar meramente a sua exposição ao ridículo e ao riso do amigo mais velho, tornando-se constrangedora. Quanto ao corar do rapaz, é certo que representa a vergonha e, como tal, a consciência

⁷³ Földényi também encontra essa sedução homo-erótica entre o senhor C. e o narrador, mais uma vez descobrindo um paralelo com o *Banquete* de Platão, nomeadamente no momento em que Alcibiades relata a resistência de Sócrates à sua sedução física e ao frio do Inverno. Também o senhor C. e o narrador se encontram sentados num jardim público numa noite de Inverno e, aparentemente, a conversa estimulante torna-os resistentes ao frio. De resto, como já foi aqui dito, o narrador só resolve sentar-se junto ao senhor C., “um ihn (...) näher zu vernehmen”, motivado pelo *modo* como aquele proferiu a sua declaração. Földényi considera, porém, que “Über das Marionettentheater” acaba por ser “das Drama der gestörten Erotik” (p. 146), na medida em que encena uma relação baseada em mentiras.

⁷⁴ Paul de Man, *op. cit.*, p. 278.

da culpa, mas simultaneamente marca o contraste relativamente à brancura da estátua, assinalando o facto de ser um corpo vivo e humano: as condições schillerianas para a graciosidade.⁷⁵ Além disso, pode afirmar-se que o corar constitui, na designação de Schiller, um “movimento simpatético”, ou seja, um movimento involuntário associado a um movimento voluntário, único tipo de movimento humano no qual podemos encontrar graciosidade.⁷⁶ Assim, de acordo com a teoria de Schiller, a graciosidade deste rapaz, que com base na sua educação estética procura reunir o seu impulso sensível e o seu impulso racional, deveria precisamente revelar-se no seu corar, nesta mudança que tem origem no espírito e que prova que não é estátua – nem nunca o poderia ser.⁷⁷ Ao invés, a vergonha estampada no seu rosto remete para a expulsão do paraíso, neste caso, da arte, e para uma culpa da qual já não vai conseguir livrar-se.

Voltemos, porém, ao *Spinario*: na Idade Média, quando comprovadamente já se conhecia o *Spinario* capitolino, o motivo do espinho era associado ao *topos* bíblico do *spinae et tribuli*, símbolo do castigo de quem se tivesse desviado da *via recta*, ligado portanto ao motivo do pecado original. No Livro do Génesis, ao qual o senhor C. se refere expressamente, o castigo que Deus aplica ao homem passa pela maldição da terra sobre a qual ele caminhará:

(...) maldita seja a terra por tua causa. E dela só arrancarás alimento à custa de penoso trabalho, em todos os dias da tua vida. Produzir-te-á espinhos e abrolhos (...) ⁷⁸

Assim, a representação do *Spinario* que tenta livrar-se do espinho entranhado no pé – por sua vez, símbolo da alma que mantém o corpo erecto – tornou-se muito popular na iconografia medieval, enquanto imagem de força simbólica associada à *hybris* bíblica.⁷⁹ Muito significativamente, já no Novo Testamento, na carta de S. Paulo aos Coríntios, é a graça divina que compensará (não retirará!) o inevitável espinho na carne:

⁷⁵ Paradoxalmente, o acto de corar do rapaz, para além de denunciar uma culpa, também pode ser representativo da sua inocência. Veja-se, a propósito, como Píndaro descreve a inocência estampada no rosto de um rapaz, no rubor da sua face: “o queixo ainda não mostrava o verão tardio, mãe da tenra flor da vinha” (*Ode Nemeia V*, 6).

⁷⁶ Cf. capítulo 4, p. 175.

⁷⁷ Também não é de excluir a hipótese interpretativa de De Man, que o corar pode simbolizar “o sangue de um corpo ferido” (*ib.*, p. 279).

⁷⁸ Gén. 3, 17/18. E também cf. Job 31, 7 e 40: “Se os meus passos se desviaram do caminho e o meu coração foi atrás dos meus olhos (...) nasçam-me cardos em vez de trigo.” Oseias 10, 8: “Os espinhos e os abrolhos crescerão sobre os seus altares”.

⁷⁹ Cf. William S. Heckscher, “Dornauszieher” in Ernst Gall e L. H. Heydenreich (Hg.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, vol. 4, Stuttgart, 1958, c. 289 – 299.

Demais, para que a grandeza das revelações não me ensoberbeça, foi-me dado um espinho na carne, um anjo de Satanás, para me esbofetear e impedir que me orgulhe. Por três vezes pedi ao Senhor que o apartasse de mim. Mas ele disse-me: “Basta-te a Minha graça, porque é na fraqueza que a Minha força se revela totalmente”.⁸⁰

Numa perspectiva cristã, o pecador evolui do repetido e frustrado desejo de libertação do espinho para um estado de graça, fruto de uma entrega à vontade do seu criador. Que o espinho não se deixa retirar e que o repetido gesto de o tentar leva à frustração e afasta o ser humano (não a estátua!) da graça, parece também aplicar-se no conto de Kleist. A tragédia consiste, contudo, no facto de este rapaz ter ordeiramente seguido a “bíblia” schilleriana, aquela que instaura como ser divino o próprio ser humano em estado de contemplação estética, fazendo-o cair no ciclo vicioso da suposta autonomização.

Este processo de divinização do ser humano estético começou, no entanto, muito antes de Schiller, no Renascimento, período em que o *Spinario* se libertava do seu estigma negativo inoculado pela moral medieval passando a atrair pela sua beleza e dando lugar a um verdadeiro culto, no âmbito do qual surgiram as diversas réplicas conhecidas.⁸¹ Se, portanto, na Idade Moderna, a carga moral negativa do espinho se dilui no seio da graciosidade estética auto-suficiente e na imagem do corpo humano debruçado (no sentido figurado e físico) sobre si próprio, a teoria de Schiller procura coroar esta estetização da graça mediante o seu reinvestimento moral, sem querer abdicar nem da conquistada autonomia humana, nem da dimensão religiosa que lhe volta a conferir. Ao pregar a sua religião estética, Schiller pretendeu no fundo reinstaurar uma integridade humana que vira destruída pela acção da religião cristã e da filosofia racionalista, pretendeu livrar-se da cisão a que o ser humano fora sujeito, mas, como este conto parece mostrar, é precisamente esse desejo que vai cindir o ser humano⁸². Pois, se é verdade que o primeiro olhar deitado pelo rapaz para o grande espelho o faz sorrir por descobrir a semelhança com o ícone estético, mantendo-se ainda intacta a sua graciosidade, é o desejo de reconhecimento pelo olhar de fora, próprio de um sistema educativo, que faz colapsar este estado recém-criado de plenitude

⁸⁰ 2 Cor. 12, 7-9. A palavra original grega é *skolops*, traduzida pela KJV por *thorn* e pelas versões alemãs por *Dorn* (excepto a de Lutero, que a traduziu por *Pfahl*).

⁸¹ Cf. William S. Heckscher, *op. cit.*, c. 296. A réplica a que é feita referência no conto de Kleist, vista em Paris, data de 1800, o que conduz a uma certa incongruência temporal, já que a conversa tem lugar em 1801 e o narrador afirma que o episódio com o rapaz se deu “há cerca de três anos”.

⁸² Daí se explique, talvez, o facto de Kleist, ao referir-se ao espinho, não escolher o termo habitual *Dorn* (espinho), mas sim o termo *Splitter* (estilhaço) que remete para a ideia de fragmentação violenta.

consciente. O colapso resulta também da repetida tentativa de imitação do objecto de arte na mente do rapaz que, afinal, se converte no ridículo “macaquear”, tão desprezado por Schiller.⁸³

Também não parece ser casual o facto de o efeito deste colapso da graciosidade do rapaz ir precisamente minar os valores centrais da teoria estética de Schiller: a liberdade e o jogo:

Uma força invisível e incompreensível parecia, como uma rede de metal, cingir o *livre jogo* dos seus gestos.⁸⁴

Quanto à imagem da rede, já usada por Schiller, converte-se de graciosidade unificadora em factor de perda de liberdade, conferindo, além disso, ao rapaz uma imagem segmentada, tudo menos harmoniosa. Claro que neste ponto Schiller poderia sempre argumentar que a causa da queda do rapaz não deriva de todo do facto de ter tido uma educação estética ou da vontade de se rever como ser estético apto a reunir os seus impulsos antagónicos, mas sim do facto de *querer* ser gracioso, de querer operar um efeito no seu observador, de querer, em suma, seduzir por detrás da máscara do encantamento estético e desinteressado. Mas, se também afirma que Adão e Eva nunca poderiam, enquanto seres humanos, ter permanecido na voluptuosa tranquilidade de uma eterna infância, Kleist parece transmitir com este conto exactamente o mesmo, embora daí retirando as necessárias ilações de que não podemos tornar-nos adultos e continuar crianças, de que a graciosidade, tal como descrita por Schiller, não pode ser criada pelo próprio homem ao abrigo da sua vontade supostamente inocente, de que não pode haver uma educação que ensine o jogo livre, de que a vontade e o desejo são uma e a mesma coisa⁸⁵, de que, se a graciosidade se perde com o desejo de se ser visto e

⁸³ O que não deixa de ser curioso é também o facto de estarmos perante uma inversão do processo mimético da arte. Neste caso, é o modelo natural (que poderia ter sido aquele jovem uma vez que espontaneamente tinha conseguido criar a posição) que tenta em vão reproduzir o objecto artístico. Ou seja, o que ele não consegue é imitar-se a si próprio. Facto que põe em cheque a alternativa de Schiller: “o poeta (...) ou é natureza ou irá *procurá-la*” (*Sobre poesia ingénua e sentimental, op. cit.*, p. 62, § 39), fazendo da imitação um papaguear sem sentido. Além disso, visto que se trata de uma estátua helenística, não haverá aqui uma alusão à contestável identificação que Schiller estabelecia entre a natureza pura e a arte dos gregos, entre modelo e simulacro, por sua vez tornado modelo?

⁸⁴ Cf. p. 344: [Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz um das *freie Spiel* seiner Gebärden zu legen.]

⁸⁵ Já Hogarth tinha muito bem, na primeira gravura do seu *Analysis of Beauty*, ridicularizado a suposta diferença shaftesburiana entre a vontade de conhecer e o desejo erótico, ao representar um *connoisseur* em suposta contemplação desinteressada de uma estátua de Antínoo, manifestando-se porém o seu desejo (obviamente não correspondido) através do pormenor do punho da sua espada que se ergue diante da estátua.

reconhecido, apenas os seres não-humanos poderão revelá-la. Estamos, portanto, perante um grau de determinismo semelhante ao da teologia da graça (principalmente da protestante), na medida em que, contrariamente à perspectiva de Schiller, se afirma um estado de graça que escapa inteiramente ao controle e à vontade do ser humano, incompatibilizando-se mesmo com ela.

Possivelmente para reforçar o seu paralelo com a queda bíblica (*Fall*), o relato do narrador é encerrado com uma afirmação que coloca o episódio (*Vorfall*) num passado longínquo e mítico, embora no início tenha sido dito que ocorrera há apenas três anos:

Ainda hoje vive alguém que foi testemunha desta estranha e infeliz ocorrência e que a poderia confirmar, palavra por palavra, tal como eu a relatei.⁸⁶

Este processo de certificar a veracidade de um relato, mediante a referência a uma suposta terceira testemunha viva, ocorre também noutros escritos de Kleist, dos quais quero aqui destacar “Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten” (Verdades inverosímeis)⁸⁷, não só por também integrar relatos (inverosímeis) numa conversa, mas também por nele haver uma referência directa a Schiller. Neste conto, publicado nos *Berliner Abendblätter* a 10 de Janeiro de 1811, um velho oficial começa por provocar a curiosidade do seu círculo de amigos, ao afirmar que conhece três histórias cuja inverosimilhança o levariam a correr o perigo de ser considerado um “cabeça de vento”, caso as contasse, já que, como diz, as pessoas colocam sempre à verdade a condição de ser verosímil, embora a experiência ensine que nem sempre a verosimilhança está do lado da verdade. A atestada credibilidade do oficial, acrescida da curiosidade das pessoas levam-nas a exigir que conte as histórias, garantindo de antemão a crença nelas, embora o oficial afirme que tal não é importante para ele. O primeiro relato, do qual o oficial se diz testemunha, dá conta de um soldado que, embora atingido por uma bala que lhe causou um buraco no peito e outro buraco nas costas, continuou a marchar porque

⁸⁶ Cf. p. 344: [Noch jetzt lebt jemand, der ein Zeuge jenes sonderbaren und unglücklichen Vorfalls war und ihn, Wort für Wort, wie ich ihn erzählt habe, bestätigen könnte.] Não esqueçamos, além disso, que este episódio é relatado como resposta à provocação do senhor C., de que o narrador não seria um bom leitor do 3º capítulo do Génesis.

⁸⁷ In Kleist, *op. cit.*, vol. II, p. 277 – 281.

(...) a bala, com pouca força para perfurar o esterno, fez ricochete e contornou todo o corpo, avançando entre a costela e a pele, que haviam cedido com elasticidade, de modo que, após embater no extremo da coluna, recuperou a sua primeira direcção vertical e voltou a sair da pele.⁸⁸

Os ouvintes tiveram de fazer um esforço para reprimir o riso (tal como o acompanhante do efebo) e, achando que não tinham ouvido bem, quiseram certificar-se mediante as perguntas: “A bala? À volta do corpo todo? Em círculo?”⁸⁹. Sem obterem resposta, é-lhes contada a segunda história, também testemunhada pelo credível oficial, na qual, também num contexto de guerra, um bloco de pedra se despenha sobre uma planície à beira do rio Elba, fazendo com que um barco, com o comprimento de 60 pés, bem carregado de madeira e que navegava o rio, fosse projectado para terra, tendo sido necessária a força de homens, de alavancas e de cilindros para voltar a colocá-lo na água. O terceiro relato, ocorrido nas guerras de independência dos Países Baixos e portanto já não testemunhado pelo narrador, também desafia as leis da gravidade: trata de um porta-estandarte posicionado numa margem do rio e que numa explosão é inexplicavelmente transportado para a outra margem, na posição erecta, sem sofrer qualquer ferimento. Após estes relatos, o oficial retira-se simplesmente. Os seus ouvintes, rindo e pedindo ainda que este lhes forneça a fonte dessa última história, já não obtêm resposta, mas um dos presentes revela que ela se encontra no anexo da obra histórica *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung* (História da independência dos Países Baixos contra a tutela castelhana) de Schiller, acrescentando que

o seu autor [Schiller] comenta expressamente que um poeta não pode fazer uso algum deste facto, ao passo que o historiador é obrigado a registá-lo devido à natureza incontestável das fontes e à concordância dos testemunhos.⁹⁰

⁸⁸ *Id., ib.*, p. 278: [die Kugel vom Brustknochen, den sie nicht Kraft genug gehabt, zu durchschlagen, zurückgeprellt, zwischen der Rippe und der Haut, welche auf elastische Weise nachgegeben, um den ganzen Leib herumgeglitscht, und hinten, da sie sich am Ende des Rückgrats gestossen, zu ihrer ersten senkrechten Richtung zurückgekehrt, und aus der Haut wieder hervorgebrochen war.]

⁸⁹ *Id., ib.*: [Die Kugel? Um den ganzen Leib herum? Im Kreise?]

⁹⁰ *Id., ib.*, p. 281: [(...) der Verf[asser] bemerkt ausdrücklich, daß ein Dichter von diesem Faktum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtsschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genötigt sei, dasselbe aufzunehmen.] Conferindo com o texto de Schiller a que aqui se faz referência, não se encontra qualquer consideração teórica acerca desta diferença entre poesia e história, havendo embora aí relatos de acontecimentos estranhos, nomeadamente de soldados salvos graças a insólitas elevações nos ares, quase idênticos àqueles relatados pela personagem de Kleist. Cf. Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, vol. 4, München, Hanser Verlag, 1958, p. 346 – 347. No que diz respeito à reflexão de Schiller sobre a relação entre história e narrativa (como antecipação da

Terminando, assim, com uma paráfrase de Schiller acerca da aristotélica⁹¹ necessidade de veracidade na história e de verosimilhança na poesia, este conto conduz a alegada tese schilleriana *ad absurdum*, tal como parece acontecer em “Über das Marionettentheater”. A frase conclusiva do narrador do episódio do rapaz é, efectivamente, um *cliché* no contexto de relatos supostamente verdadeiros⁹², mas o facto de colidir logicamente com a datação do acontecimento feita pelo próprio, cria uma certa distorção e aponta para o absurdo desta forma de garantir a verdade de histórias (resultante, como vimos, da equação schilleriana e aristotélica).

O processo é levado ao extremo na história com que o senhor C. responde ao relato do episódio do *Spinario*, um relato muito inverosímil que, mais uma vez, tem no seu narrador uma testemunha e que, no final, provoca no interlocutor uma reacção de crença entusiástica, principalmente por ter sido contada por ele:

– Acredita nesta história?

– Completamente! – exclamei, com jovial aplauso. – Qualquer um me faria acreditar nela, tão plausível é, quanto mais o senhor!⁹³

Evidentemente, esta reacção à história do urso esgrimista faz-nos pensar o que terá levado alguém tão inabalável, alguns momentos antes, perante a argumentação sobre as marionetas, a suspender tão facilmente o sentido crítico e a *cair* – e aqui *Beifall* (aplauso) rima obviamente com *Fall* (queda) – tão alegremente nesta história.

Paul de Man defende que a terceira parte do conto de Kleist diz respeito à arte da leitura, vendo no urso uma metáfora de um super-leitor que vence o autor no que diz respeito “[à] capacidade de decidir se o texto é uma ficção ou uma (auto)biografia, narrativa ou história, jocosa ou séria”.⁹⁴

perspectiva schopenhaueriana) leia-se Teresa Cadete, “Schiller e Schopenhauer ou a história entre a narrativa e a tragédia”, *Runa*, 7-8/87, p. 23 – 36.

⁹¹ Cf. *Poética* 1451 b.

⁹² Este processo muito habitual de atestar uma verdade através da referência a testemunhas é também parodizado por Kleist numa pequena anedota com o título “O estilete de Deus” (*Der Griffel Gottes*), publicada nos *Berliner Abendblätter* a 5 de Outubro de 1810, na qual a sepultura de uma mulher é atingida por um raio que nela inscreve uma mensagem de Deus, lembrando o episódio bíblico da revelação a Moisés. A inverosimilhança da história é relativizada com a referência a testemunhas ainda vivas.

⁹³ Cf. 345: [„Glauben Sie diese Geschichte?“ „Vollkommen!“ rief ich, mit freudigem Beifall; „jedwedem Fremden, so wahrscheinlich ist sie: um wieviel mehr Ihnen!“]

⁹⁴ Paul de Man, *op. cit.*, p. 282.

Nessa perspectiva, a “superioridade da leitura”, por seu lado, reflecte “a mudança, na concepção do texto, de uma imitação para um modelo hermenêutico”, ou seja, de uma concepção literária cujo sentido é “abertamente assumido e visível” (a narrativa?) para uma concepção cujo “sentido está oculto e tem de ser revelado através de um trabalho de descodificação e de interpretação”. É certo que a superioridade da esgrima do urso resulta do facto de não reagir de todo às fintas do adversário humano, como se soubesse ler a sua alma nos seus olhos. Mas, como diz o senhor C., ele *parece* um leitor aos olhos do homem, não *é* um leitor, nem tão pouco promove um trabalho de interpretação, como conclui Paul de Man. Porque não aceitar que o urso simplesmente percebe as fintas exactamente como aquilo que *são*, como não-ataques?⁹⁵ Nesse caso, a superioridade disputada seria a da capacidade de não-interpretação, o que me parece ser uma leitura mais adequada para este episódio. Assim, a interpretação, habilidade e fatalidade exclusivamente humana, agravada pela educação, seria aqui precisamente o factor de obscurecimento ao qual o urso pura e simplesmente não está sujeito. Se aceitarmos, como diz Paul de Man, que neste episódio assistimos a uma passagem “de uma imitação para um modelo hermenêutico”, parece mais provável que esta se processe inversamente, ou seja, assumindo, quanto muito, a superioridade de um modelo não-hermenêutico, não sujeito ao intrincado processo humano de explicações e de argumentações racionais – “desordens” (*Unordnungen*) como se lhes refere Kleist – , supostamente objectivas. Essa mudança de concepção textual ter-se-ia então dado entre a primeira e a segunda parte, onde a narrativa passou a ser usada como meio de persuasão em detrimento da argumentação⁹⁶, obtendo, como se viu, muito mais sucesso e surpreendente aprovação, o que não significa, porém, que dispense de atenção.⁹⁷ Não é verdade que o senhor C. acusa o narrador de não ter lido com atenção o terceiro capítulo do Génesis?

Os seres humanos falam, pensam, lêem, interpretam, riem, coram, pretendem distinguir ficções de verdades, personagens de actores, estátuas de figuras humanas. Com ou sem educação estética, comeram o fruto da árvore do conhecimento, tendo com esta mais-valia perdido a inocência, a simplicidade e a graciosidade de que ainda gozam as marionetas, as crianças e os animais. O combate do bailarino com o urso revela-se

⁹⁵ Posição também defendida por Wild, *op. cit.*

⁹⁶ Estranhamente, Paul de Man e Farguell afirmam que o conto se compõe de três narrativas, considerando portanto a conversa acerca das marionetas uma narrativa.

⁹⁷ Daí também fazer mais sentido referir-mo-nos a este texto como um conto e não como um ensaio.

como um encontro com o seu mestre⁹⁸, na medida em que o bailarino, alguém que usa o corpo como suporte da comunicação estética, poderia com ele aprender o que poderia também aprender com as marionetas: a libertar-se da “afecção” (*Ziererei*) resultante da vontade de seduzir, de se querer ver nos olhos do outro e de cair no ciclo especular da interpretação que, também no episódio do combate com o urso, conduz ao fracasso. Se o bailarino não teve dificuldade em vencer o jovem esgrimista precisamente porque este se encontrava, devido à sua idade, confundido pela paixão⁹⁹, aplicada ao urso, a tática de “o *seduzir* mediante fintas”¹⁰⁰ não resulta. Ao *jogo* de sedução do bailarino, opõe-se a “seriedade do urso”¹⁰¹, a seriedade intrínseca do animal, no dizer de Schiller, anterior e inferior à capacidade de *jogar* do ser humano. A liberdade conquistada por Adão e Eva na sua transgressão primordial, a conquista da capacidade humana de jogar e de projectar o jogo livre no mundo não-humano (recordemos que é assim que Schiller define a beleza) confere ao ser humano um potencial que, de acordo com este conto, invalida a persistência da graciosidade no seu corpo. É certo que, precisamente quando escapa à vontade humana, pode emergir à percepção, como acontece no caso do efebo, mas imediatamente é destruída pela vontade de identificação com ela, de a mostrar, de a fabricar.

No entanto, o conto não termina com a história da derrota do ser humano perante o animal. Em tom de epílogo, o senhor C. , assumindo-se como mestre neste diálogo, afirma que, com o relato do urso, considera encerrada a educação do seu interlocutor: “Agora encontra-se na posse de tudo o que é necessário para me entender”¹⁰², reconhecendo portanto que a compreensão (neste caso, de uma pessoa) necessita de uma apropriação de conhecimento, mas acrescentando logo que desse conhecimento consta a conclusão de que “à medida que no mundo orgânico a reflexão se torna mais escura e mais fraca, a graça sobressai nele cada vez mais reluzente e dominante.”¹⁰³ Parece, portanto, definitivamente rejeitada a via optimista e interventiva proposta por Schiller. Contudo, após um travessão, C. retoma o seu discurso com uma última concessão à possibilidade de reunir graça e reflexão no corpo humano. Não, como argumentou Schiller, por via da sua humanização, mas sim pela sua des-humanização, quer enquanto

⁹⁸ Cf. p. 344.

⁹⁹ Cf. p. 344: [Leidenschaft kam dazu, ihn zu verwirren].

¹⁰⁰ Cf. p. 345: [ihn durch Finten zu verführen]. Itálico meu.

¹⁰¹ Cf. p. 345: [Ernst des Bären].

¹⁰² Cf. p. 345: [So sind sie im Besitz von allem, was nötig ist, um mich zu begreifen.]

¹⁰³ Cf. p. 345: [in dem Maße, als in der organischen Welt die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.]

maquinização (recordemos a sua idealização do bailarino com próteses), quer enquanto divinização. “Um pouco disperso”, o narrador coloca então a pergunta que não se parece seguir directamente desta conclusão:

– Teríamos, portanto, – disse eu um pouco disperso – que voltar a comer da árvore do conhecimento para voltar a cair no estado de inocência? ¹⁰⁴

A significativa escolha da palavra *zurückfallen* (voltar a cair), que claramente aponta para um abandono à regressão, faz porém ressoar uma afirmação anterior de C., e na qual tínhamos encontrado um tom grotesco:

(...) o paraíso está trancado e o querubim encontra-se atrás de nós; temos que fazer a viagem à volta do mundo e ver se não terá uma abertura algures lá atrás. ¹⁰⁵

Será portanto que o senhor C. acredita mesmo que é possível dar a volta ao mundo e ver se o paraíso está aberto por trás? Será que estamos perante uma recomendação como a do jovem poeta ao jovem pintor?

Vocês, pintores, estão convencidos de que têm de passar através do vosso mestre, o Rafael ou o Correggio, ou quem quer que tenham escolhido como vosso modelo; quando, afinal, deveriam virar-se por completo, pôr-se de costas para ele e caminhar na direcção diametralmente oposta, para poderem descobrir e escalar o cume da arte que têm em vista. ¹⁰⁶

Ou estaremos pelo contrário perante uma história de uma bala que circundou as costelas de um soldado, voltando a sair por trás e deixando-o ileso?

Não se trata aqui “de decidir se o texto é uma ficção ou uma (auto)biografia, narrativa ou história, jocosa ou séria”, como Paul de Man interpretou o combate com o urso, visto que, aparentemente, não há necessidade de fazer a distinção. A ficção e a história, a comédia e a tragédia, a narrativa e o debate filosófico, o original e a paródia parecem conter, na perspectiva kleistiana, o sério e o cómico em interpenetração

¹⁰⁴ Cf. p. 345: [„Mithin“, sagte ich ein wenig zerstreut, „müssten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?“]

¹⁰⁵ Cf. p. 342: [(...) das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo offen ist.]

¹⁰⁶ Kleist, „Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler“, *op. cit.*, p. 394: [Ihr Leute, ihr bildet euch ein, ihr müsset durch euren Meister, den Raphael oder Corregge, oder wen ich euch sonst zum Vorbild gesetzt habt, hindurch; da ihr euch doch ganz und gar umkehren, mit dem Rücken gegen ihn stellen, und, in diametral entgegengesetzter Richtung, den Gipfel der Kunst, den ihr im Auge habt, auffinden und ersteigen könntet.]

grotesca. Com efeito, a imagem de um urso esgrimindo em posição erecta parece sair de um imaginário infantil de não-seriedade. Porém, ele é descrito como sério e a recepção por parte do ouvinte é séria, tal como são tomadas a sério as implicações da derrota do esgrimista humano. É também significativo que a marioneta, representando numa barraca improvisada “pequenas peças burlescas”¹⁰⁷ destinadas a divertir (*belustigen*) o povo, apareça como corpo cuja graça está intacta, remetendo para a trágica incapacidade de graciosidade humana causada pelo pecado original. Finalmente, o riso e o divertimento do narrador no episódio do efebo constituem a tragédia e a perda irreparável do rapaz.

Quando Kleist, fora deste conto, parodia o *Werther* de Goethe¹⁰⁸, não o faz com a pretensão de ridicularizar a tragédia e de lhe retirar importância. Trata-se antes de uma reflexão (no sentido também de inversão) sobre a distância milimétrica entre a tragédia e a comédia e sobre a importância do acaso (contrário à vontade) para esta distinção.¹⁰⁹ Trata-se possivelmente da experiência de aceder à mítica tragédia da humanidade pela porta das traseiras e de voltar a contá-la dessa perspectiva.¹¹⁰

Também encontramos esta postura de ambiguidade tragicómica na sua primeira obra dramática, a comédia *Der zerbrochene Krug*¹¹¹ (A bilha quebrada) que, de resto, nos permite traçar uma série de paralelos relativamente ao tardio “Über das Marionettentheater”¹¹². Enquanto óbvia parodização do episódio do pecado original¹¹³,

¹⁰⁷ Cf. p. 339: [kleine dramatische Burlesken].

¹⁰⁸ Refiro-me à pequena anedota intitulada “Der neuere (glücklichere) Werther”, publicada nos *Berliner Abendblätter*, a 7 de Janeiro de 1811, na qual Werther vive um final feliz, devido ao facto de a bala, com a qual pretendia suicidar-se, ter falhado o alvo, atravessando a parede e indo matar o marido da amada. Um ano depois do acidente, os amantes casam, vindo a ter, segundo o depoimento de uma testemunha, treze filhos.

¹⁰⁹ Numa carta à sua noiva, Kleist já expressa a sua opressão perante a ideia do acaso que, como antítese da livre vontade, nos mantém suspensos como marionetas: “Ai, Wilhelmine, julgamo-nos livres, e o acaso todo-poderoso conduz-nos por milhares de delicados fios.” [Ach, Wilhelmine, wir dünken uns frei, und der Zufall führt uns allgewaltig an tausend feingesponnenen Fäden fort.] (9. 4. 1801, in *op. cit.*, vol. II, p. 642). Esta carta atormentada data de 1801, ano da acção de “Über das Marionettentheater”.

¹¹⁰ Podemos dizer que outra forma de contar o suicídio de Werther é o próprio suicídio planificado e praticado por Kleist que, segundo testemunhos, deixou um drama de Goethe aberto sobre a secretária, antes de se matar com um tiro de pistola.

¹¹¹ A comédia foi estreada em Weimar, no ano de 1808, numa adaptação de Goethe, tendo obtido pouco sucesso. A versão impressa, por sua vez, só foi preparada em 1810, na altura em que Kleist escrevia “Über das Marionettentheater”.

¹¹² Ambos os textos, e apenas estes, são por Kleist postos em relação com a pintura de Teniers. Em “Über das Marionettentheater”, esta é mencionada quando se trata de descrever a graciosidade da dança das marionetas: “Um grupo de quatro camponeses, que dançava uma *ronde* num compasso rápido, não poderia ter sido pintada com mais encanto por Teniers.” [Eine Gruppe von vier Bauern, die nach einem raschen Takt die Ronde tanzte, hätte von Tenier nicht hübscher gemalt werden können.] (p. 339). Relativamente a *Der zerbrochene Krug*, Kleist, numa carta a Motte-Fouqué, datada de 25/4/1811, afirma que Teniers foi a sua fonte de inspiração: “está trabalhado à maneira de Teniers” [es ist nach dem Tenier gearbeitet]. (*op. cit.*, p. 862).

a comédia *Der zerbrochene Krug* problematiza a questão da culpa congénita ao homem, logo inevitável, e o esforço vão do homem de querer apresentar-se como inocente. O juiz Adão, movido de desejo pela jovem Eva, visita-a de noite e quebra a bilha da mãe de Eva. Quando, na manhã seguinte, na qualidade de juiz da aldeia, deve apurar e condenar o culpado deste dano¹¹⁴, todos os indícios – o facto de estar ferido, de ter perdido a sua peruca e de apresentar versões contraditórias e pouco credíveis para a explicação desses factos – apontam contra ele, mas se não fosse a casual presença na aldeia do inspector de justiça (*Gerichtsrat*) Walter, ele conseguiria ocultar a sua culpa. Enquanto instância superior e assumindo portanto o papel de Deus, o olhar de Walter (nome derivado do verbo *walten*, literalmente, aquele que governa, que tem o poder) não permite que Adão¹¹⁵ se conceda a si próprio a inocência, que é o que, para todos os efeitos, Schiller tentou fazer através da sua teoria estética.

Nesta comédia, embora claramente se refira à perda bíblica de inocência, Kleist ainda trata a questão da culpa de modo relativamente tradicional, fazendo com que uma instância superior não se deixe enganar pelo culpado, de modo a salvaguardar uma justiça. Em “Über das Marionettentheater” já desparticulariza a culpa, conferindo-lhe um carácter mais teórico e universal (levando a que muitos críticos se lhe refiram como ensaio) e parecendo nitidamente inverter, em termos de reflexão, um mito estético que teima em pretender recuperar a inocência perdida através da cultura humana. Se, nas *Cartas sobre Educação Estética*, Schiller descreve o estado ideal como uma natureza segunda (leia-se cultura) onde o ser humano “abandona o domínio de uma necessidade cega, (...) [enobrecendo] através da beleza o baixo carácter imprimido pela necessidade do amor sexual, [recuperando assim] artificialmente a sua infância na idade adulta”¹¹⁶, em “Über das Marionettentheater”, o desejo de recuperar “artificialmente a infância na

¹¹³ Acerca da leitura de *Der zerbrochene Krug* como parodização do pecado original com referência a diversos detalhes, veja-se de Oskar Seidlin, *Von erwachendem Bewusstsein und vom Sündenfall. Brentano, Schiller, Kleist, Goethe*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1979. Para além das evidências textuais que apontam para a relação entre esta comédia e o texto bíblico (que permitem inclusive descobrir a sua potencial comicidade), Seidlin aponta para interessantes pontos de contacto entre *Der zerbrochene Krug* e “Über das Marionettentheater”, nomeadamente, a referência, como modelo de simplicidade artística, ao mesmo quadro de Teniers, a importância do espelho, que em ambos os casos reflecte duas vezes a mesma pessoa de modos diferentes e o final que induz a uma repetição: a repetição do processo judicial proposto pela dona da bilha e a repetição do processo de comer da árvore do conhecimento. Claro que a bilha quebrada é, não só por Seidlin, vista como metáfora do ser humano, que caiu e perdeu a integridade física, desfazendo-se em pedaços.

¹¹⁴ É evidente a analogia à situação de Édipo no início da tragédia de Sófocles, aqui tratada de modo cómico, uma vez que o “herói” tem consciência da sua culpa e tenta ludibriar o mundo.

¹¹⁵ Adão (em hebraico *ed*) significa „homem“.

¹¹⁶ Friedrich Schiller, *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas*, *op. cit.*, p. 32. (3ª carta).

idade adulta” torna-se fonte de equívocos, de paradoxos, de comédias trágicas¹¹⁷, concluindo-se que, a tentar regressar ao paraíso, devemos fazê-lo pela porta dos fundos, após já ter dado uma volta ao mundo.

É evidente que esta solução metafórica e enigmática para a recuperação da graça perdida se opõe terminantemente à definição lógica e apolínea de Schiller, assim como uma porta dos fundos, mergulhada na obscuridade, destinada à entrada da criadagem e ao descarte dos detritos, se opõe à porta principal bem iluminada por onde entram os convidados, embora ambas permitam a entrada na mesma casa. Se, de acordo com o texto bíblico e com Kleist, o querubim nos veda o caminho pela entrada oficial, que equivaleria a uma definição lógica de beleza e de graça, embora dependa da noção da criação de aparência, como a conhecemos de Schiller, é possível que ainda acedamos ao paraíso pela porta dos fundos, ou seja, através de um acontecer de estados momentâneos de graça à margem da via hermenêutica e da vontade racional, na irracionalidade da comédia e do riso, no abandono do corpo a uma heteronomia que nos leva a aderir alegremente à inverosimilhança das histórias.

Schiller presentira já essa necessidade de heteronomia na definição de graciosidade quando localizava a sua manifestação exclusivamente em movimentos inconscientes mas concebendo, ao contrário de Kleist, a sua génese na disposição moral do ser humano, podendo-se assim falar – no caso de Schiller – de uma heteronomia *dentro* da autonomia humana.

Em ambos os casos, no entanto, e por maiores que sejam as diferenças, a graça representa um regresso ao paraíso, num pensamento redentor que, como dizia Leverkühn, emerge de uma “psicologia da ruptura”, passando por uma solução estética que, contudo, não prescinde da ideia do divino e de um deus. Para Schiller, este constitui-se no interior do homem mais humanizado, tornado infinito e reconciliado por via da educação estética. Para Kleist, a “consciência infinita”¹¹⁸ de Deus prende-se igualmente com a sua íntima concordância, o que o leva porém a concluir que Deus se reencontra muito mais na marioneta ou no animal do que no homem, que naturalmente pretende fazer uso da sua liberdade e do seu conhecimento. Também Schiller sabe que a liberdade e o conhecimento estão na origem da cisão humana mas, acreditando na sua auto-superação, caminha na mesma direcção, enquanto Kleist propõe virar-se, dar a

¹¹⁷ Outro texto onde se evidencia esta posição é a novela de E.T.A Hoffmann, *Der Sandmann*, de 1812, no qual o desejo de ser criança (o protagonista, Nathanael, prefere amar uma boneca a uma mulher) conduz à demência e ao suicídio.

¹¹⁸ Cf. p. 345: [unendliches Bewußtsein].

volta ao mundo, apostando numa recuperação do paraíso pelo acesso menos ortodoxo, não mediante um processo de amadurecimento intelectual, mas de modo repentino e inesperado:

(...) assim como a intersecção de duas linhas de um lado de um ponto, depois de atravessar o *infinito*, *subitamente* reaparece do outro lado, ou como a imagem do espelho côncavo, depois de se ter afastado no *infinito*, *subitamente* ressurgue mesmo à nossa frente, do mesmo modo, a graça reaparecerá, quando o conhecimento tiver atravessado um *infinito*.¹¹⁹

Ao modelo de apropriação gradual de uma disposição para a graça através de uma educação direccionada que, paradoxalmente, promove uma aparência de inocência, opõe-se assim um modelo de epifania, ainda que de contornos aparentemente utópicos. Podemos regressar ao paraíso da graciosidade, não através de um trabalho interior de auto-formação, nem tão pouco através de uma intervenção divina exterior, mas sim através do surpreendente e repentino “cruzamento de linhas”, após o seu afastamento pelo infinito. Temos de nos afastar da graça e do desejo de a obter para, finalmente, sermos surpreendidos por ela. Temos de levar ao extremo infinito a nossa cisão inevitavelmente iniciada, a separação das linhas para, nesse acto de renúncia, já tornada inocência, repentinamente podermos recuperar o paraíso.

Contudo, o facto de para tal precisarmos de voltar a comer o fruto da árvore do conhecimento aponta efectivamente para uma via que, passando pela programada transgressão humana à vontade divina de manter o exclusivo do conhecimento, também concebe o ser humano como autor do seu próprio destino. Curiosamente, portanto, também Kleist parece estar a conceder acção à intervenção humana e, por conseguinte, a propor um método ou, quem sabe, a sua concepção de uma educação estética. Se assim for, tratar-se-á de uma educação que recusa todo e qualquer processo de imitação (logo, de esforçada repetição) e de interpretação por via cognitiva.¹²⁰ O carácter

¹¹⁹ Cf. p. 345: [Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das *Unendliche*, *plötzlich* wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das *Unendliche* entfernt hat, *plötzlich* wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein *Unendliches* gegangen ist, die Grazie wieder ein.] Itálicos meus.

¹²⁰ Significativo é, neste contexto, o já citado discurso “Allerneuester Erziehungsplan” (Novíssimo plano educativo) (cf. nota 59 deste capítulo), no qual é rejeitado um modelo de ensino de bons costumes baseado na habitual norma da imitação de bons exemplos visto que “como ensina a experiência, em nada contribuiu para o progresso da humanidade” (*op. cit.*, p. 333). Em vez disso, é proposta uma escola do vício (*Lasterschule*) ou da contradição (*gegensätzliche Schule*) que apelaria ao instinto de compensação invocado no início do discurso, além de praticar a teoria de que “a criança não é como a cera que, nas mãos de uma pessoa, se deixa amassar até chegar à forma desejada.” (*ib.*, p. 335). Numa nota de rodapé à

repentino e inesperado do contacto reencontrado entre o ser humano e o paraíso pressupõe antes uma disponibilidade, uma entrega, um abandono, um exercício de suspensão, não aparente, como defendia Schiller, mas verdadeiro, sem expectativas, semelhante afinal à postura do cristão cujo acolhimento da graça só depende da sua disponibilidade e da sua fé em Deus.

Será, então, que nos encontramos perante uma subtil proposta de uma educação estética semelhante a uma atitude religiosa que não questiona mediante o entendimento? Será que ao estado de graça em que se encontra o narrador quando acredita “plenamente” na improvável história do urso corresponde o estado *evoluido* do sujeito que finalmente abandonou o repetido e frustrado gesto de tentar retirar o espinho da carne (e de dominar o seu destino), para se deixar entusiasmar¹²¹, neste caso, através da literatura? Será que também nós, leitores, estaremos a partilhar desse estado quando, na leitura deste conto, nem questionamos a improbabilidade de estes dois estranhos estarem a conversar ao relento numa noite de Inverno?

Em 1799, Kleist escreve à irmã Ulrike uma carta¹²², na qual expressa grande angústia perante a sua incapacidade de forjar um plano de vida (*Lebensplan*) determinado pela razão, incapacidade que o faria assemelhar-se a um mero boneco submetido à lei do acaso:

Viver sem um plano de vida significa esperar que o acaso nos faça felizes de um modo que nós próprios não entendemos. Sim, é para mim inconcebível que uma pessoa possa viver sem plano de vida (...) a condição de viver, sem plano de vida, sem objectivo fixo, sempre oscilante entre desejos inseguros, sempre em contradição com as minhas obrigações, um jogo do acaso, um boneco suspenso nos fios do destino – essa condição indigna parece-me tão desprezível e tornar-me-ia tão infeliz que me seria de longe preferível contemplar a morte.¹²³

Nos anos 1810 e 1811, últimos anos da sua vida e durante os quais editou o jornal *Berliner Abendblätter*, algo parece ter-se abalado nesta perspectiva, ainda muito

proposta inaudita deste discurso, Kleist revela curiosamente a sua educação, citando a *Ars poetica* de Horácio: “Risum teneatis, amici!” (Contenham o riso, amigos!), motivo, como vimos, reemergente noutras situações das suas narrativas.

¹²¹ Aqui também no sentido original da palavra: do grego εὐθουσιασμός (inspirado por um deus).

¹²² In Kleist, *op. cit.*, p. 486.

¹²³ *Id.*, *ib.*, p. 490: [Ohne Lebensplan leben, heißt vom Zufall erwarten, ob er uns so glücklich machen werde, wie wir es selbst nicht begreifen. Ja, es ist mir unbegreiflich, wie ein Mensch ohne Lebensplan leben könne (...) der Zustand, ohne Lebensplan, ohne feste Bestimmung, immer schwankend zwischen unsichern Wünschen, immer im Widerspruch mit meinen Pflichten, ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Drahte des Schicksals – dieser unwürdige Zustand scheint mir so verächtlich, und würde mich so unglücklich machen, dass mir der Tod bei weitem wünschenswerter wäre.]

schilleriana, que considera “tal entrega servil aos humores do tirânico destino altamente indigna de uma pessoa livre e pensante”.¹²⁴ Trata-se dos anos em que, além da apologia às marionetas em “Über das Marionettentheater”, publica diversos textos curtos, nos quais coloca em questão um senso comum baseado no pressuposto de supremacia de processos conduzidos pela razão, pela imitação de modelos, pela progressão linear em função de planificações. Já aqui foi referida a proposta de um ensino invertido em “Allerneuester Erziehungsplan”, publicado em Outubro e Novembro de 1810. Em “Betrachtungen über den Weltlauf”¹²⁵ (Observações sobre o curso do mundo), de Outubro de 1810, é rejeitada a ideia claramente schilleriana de uma progressão do ser humano que, partindo de uma condição selvagem, caminha por vários estádios (o conhecimento da virtude, a estética e a arte), atingindo finalmente um grau elevado de cultura. Com base precisamente no exemplo da antiguidade clássica, Kleist defende aqui a tese de que tudo se processou de modo inverso: Os povos teriam começado por ser heróicos; quando deixaram de ter heróis inventaram-nos na sua poesia; quando deixaram de escrever poesia criaram as leis; quando as leis os confundiram passaram a abstrair a própria sabedoria do mundo até que finalmente se tornaram “maus”¹²⁶.

O curto texto “Von der Überlegung. Eine Paradoxe”¹²⁷ (Sobre a reflexão. Um paradoxo), publicado em Dezembro de 1810, alguns dias antes de “Über das Marionettentheater”, tem também por objecto uma inversão de um dado adquirido do senso comum. Aqui trata-se da sabotagem do velho adágio: Pensa antes de agires, procedimento que o autor considera improvável e nocivo. A posição defendida é que agimos por intuição (*Gefühl*) e que, embora julgemos que as nossas acções são planificadas pelo raciocínio, os pensamentos só surgem *a posteriori* e apenas com vista a “afinar a intuição para situações futuras”¹²⁸. Casos em que o pensamento intervém antes ou durante a acção contribuem apenas para “confundir, inibir e reprimir aquela força necessária à acção que irrompe da maravilhosa intuição”.¹²⁹ Toda a segunda parte do ensaio põe a vida (ou uma conversa) em equivalência a um combate, no qual a rapidez da acção não permite a ponderação, requerendo antes um sentir e um intuir (*empfinden und spüren*) que consigam fazer face à multiplicação de resistências, de

¹²⁴ *Id., ib.*, p. 488: [Eine solche sklavische Hingebung in die Launen des Tyrannen Schicksal, ist nun freilich eines freien denkenden Menschen höchst unwürdig.]

¹²⁵ *Id., ib.*, p. 326 – 327.

¹²⁶ *Id., ib.*, p. 327.

¹²⁷ *Id., ib.*, p. 337 – 338.

¹²⁸ *Id., ib.*, p. 337: [das Gefühl für andere Fälle zu regulieren].

¹²⁹ *Id., ib.*, p. 337: [die zum Handeln nötige Kraft, die aus dem herrlichen Gefühl quillt, zu verwirren, zu hemmen und zu unterdrücken].

pressões, de desvios e de reacções do oponente. É evidente a afinidade destas ideias com o conteúdo de “Über das Marionettentheater”, não apenas no que respeita ao combate com o urso, mas também na sua aplicação ao desenvolvimento da conversa entre os dois homens, onde as repetidas referências à confusão e à dispersão assinalariam, então, tentativas de interferir com a reflexão num processo que se revela mais conseguido sem ela.

De Novembro de 1810 data outro conto que, tematizando mais um vez acontecimentos ocorridos à margem da racionalidade, retrata o caso de uma epifania religiosa: “Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik. Eine Legende”¹³⁰ (Santa Cecília ou A força da música. Uma lenda). Nesta história passada nos Países Baixos nos finais do século XVI, quatro irmãos reformistas planeiam vandalizar um convento durante a missa de celebração do Corpo de Deus, mas, inexplicável e repentinamente, no preciso momento em que na igreja se começa a ouvir música tocada e cantada pelas freiras, vivem uma epifania que lhes muda a vida. A sua súbita transformação que, além de uma imediata conversão ao catolicismo, traz consigo uma total renúncia a prazeres terrenos e um estado de serenidade venturosa, perturba a comunidade que recorrendo ao sistema judicial e medicinal encerra os irmãos num hospício.¹³¹ Ora, a epifania religiosa destes quatro irmãos é desencadeada, como se anuncia no título, por uma experiência *estética* muito particular que, não passando por práticas racionais e hermenêuticas destinadas a descodificar sentidos, resulta antes de um simples contacto: a música. Tal como retratado em “Über das Marionettentheater”, o acontecimento é repentino, inesperado (boicotando, neste caso, um plano meticulosamente delineado) e conduz os quatro irmãos a um estado de graça apenas reconhecido pela mãe, ela própria também se convertendo ao catolicismo após um contacto com a mesma música, desta

¹³⁰ *Id., ib.*, p. 216 – 228.

¹³¹ Aqui a crítica social é evidente: O estalajadeiro “habituaado a extrair muito dinheiro do divertimento dos homens” (*op. cit.*, p. 224) [der sonst viel Geld von ihrer Heiterkeit zog] faz queixa à justiça por motivos materialistas e os homens são encarcerados quando abdicam de intentos violentos para se entregarem a uma vida na qual a violência (*Gewalt*) se converteu numa força interior, conduzindo a um estado de contemplação inofensiva. A sua marginalização e a atribuição, por parte da sociedade, do cunho da loucura a estes homens que parecem ter visto a luz divina pode ser comparado com a alegoria da caverna de Platão, no livro VII da *República*: “Os que ascenderam àquele ponto não [querem] tratar dos assuntos dos homens, antes se [esforçam] sempre por manter a sua alma nas alturas. (...) será caso para admirar, se quem descer destas coisas divinas às humanas fizer gestos disparatados e parecer muito ridículo, porque está ofuscado e ainda não se habituou suficientemente às trevas ambientes, e foi forçado a contender, em tribunais ou noutros lugares, acerca das sombras do justo ou das imagens das sombras, e a disputar sobre o assunto, sobre o que supõe ser a própria justiça quem jamais a viu?” (517 d – e; Platão, *A República*, trad. Maria Helena Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 322). Como se sabe, em Platão, este divórcio entre alguns iluminados e a comunidade iludida deve ser colmatado mediante uma educação.

vez em forma escrita.¹³² A música passa, entretanto, a integrar de modo ritualístico o quotidiano destes homens, já que todas as meias-noites, até ao dia em que morrem, “em idade avançada, de uma morte ditosa e feliz”¹³³, cantam, “com uma voz horrível e medonha, o *Gloria in excelsis*”¹³⁴. Completamente à margem de padrões de gosto convencional que tipicamente idealizam vozes angelicais e inocentes a cantar o *Gloria*, a vivência estética e religiosa destes homens grosseiros não carece da sua bênção, acontece sem necessidade de explicação, assim como não tem explicação racional o milagre ocorrido no convento no decisivo dia do Corpo de Deus.¹³⁵

Já em 1801, numa carta à sua noiva Wilhelmine von Zenge, Kleist enaltecera a igreja católica relativamente à igreja protestante precisamente em função da sua música, via privilegiada para um contacto que está para além do entendimento e que, através dos sentidos, se dirige ao mais íntimo do ser humano:

Em lugar nenhum me senti mais profundamente tocado no meu íntimo como na igreja católica, onde a maior e mais comovente música se vem juntar às outras artes para agitar com ímpeto o coração. Ai, Wilhelmine, o nosso serviço religioso não é nada disso. Só se dirige ao entendimento, enquanto uma celebração católica se dirige a todos os sentidos. Diante do altar, costumava ajoelhar-se nos degraus inferiores, isolado de todos os outros, um homem simples, com a cabeça reclinada sobre os degraus superiores e rezando com fervor. Nenhuma dúvida o atormentava, ele *crê* – senti um anseio indescritível de me prostrar junto dele e chorar – Ai, uma gota de esquecimento apenas e, com volúpia, tornar-me-ia católico.¹³⁶

¹³² O facto de a mãe, para quem a notação musical se manifesta como um conjunto de “sinais mágicos e insondáveis” [unbekannte zauberische Zeichen] (*op. cit.*, p. 226), viver, ela própria, uma epifania perante uma partitura ao ponto de a beijar, aponta para a irrelevância da necessidade de descodificação, aqui substituída por uma acção de contacto corporal. Do mesmo modo, a referência às lágrimas e ao suor derramados pelos homens depois da sua conversão reforça a implicação do corpo neste estado de graça.

¹³³ *Id., ib.*, p. 228: [Die Söhne (...) starben, im späten Alter, eines heiteren und vergnügten Todes, nachdem sie noch einmal, ihrer Gewohnheit gemäß, das Gloria in excelsis gesungen hatten.]

¹³⁴ Segunda parte da missa cantada, hino de louvor à Santíssima Trindade. *Id., ib.*, p. 223: [mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme, das Gloria in excelsis].

¹³⁵ O milagre consistiu também numa insólita peripécia de uma situação planificada: A freira que se pensava estar a dirigir a missa a partir do órgão acabara de falecer na sua cela, acabando por se concluir que o espírito materializado da própria Santa Cecília tinha aparecido em sua substituição. Não parece ser coincidência, tudo isto acontecer no dia do Corpo de Deus, que festeja justamente a presença corporal de Jesus Cristo no sacramento da Eucaristia. Quanto à lenda de Santa Cecília como padroeira da música representada a tocar órgão, assenta numa falsa interpretação dos factos históricos em nome de uma idealização: jovem cristã obrigada a casar com um romano, cantava a plenos pulmões (tal como os quatro irmãos) hinos cristãos durante a cerimónia, de modo a sobrepôr a sua voz ao som dos instrumentos (em latim, *organa*) da boda.

¹³⁶ Carta do dia 21 de Maio de 1801, *op. cit.*, p. 651: [Nirgends fand ich mich aber tiefer in meinem Innersten gerührt, als in der katholischen Kirche, wo die größte, erhebenste Musik noch zu den anderen Künsten tritt, das Herz gewaltsam zu bewegen. Ach, Wilhelmine, unser Gottesdienst ist keiner. Er spricht nur zu dem Verstande, aber zu allen Sinnen ein katholisches Fest. Mitten vor dem Altar, an seinen untersten Stufen, kniete jedesmal, ganz isoliert von den andern, ein gemeiner Mensch, das Haupt auf die höheren Stufen gebückt, betend mit Inbrunst. Ihn quälte kein Zweifel, er *glaubt* – Ich hatte eine

Embora se sinta movido pelo desejo de imitar aquele homem simples, separa-os um abismo, nomeadamente as razões pelas quais ambos são atraídos à igreja católica: o primeiro *crê*, o segundo, desterrado da religião, expulso do paraíso da simplicidade, encontra na música sacra¹³⁷ a volúpia da libertação do entendimento que o faz quase sentir-se religioso.

Se a música aqui – e na lenda dos quatro irmãos convertidos por epifania – constituiria a chave de acesso a um estado de plenitude ainda intimamente ligado à religiosidade, noutra carta, escrita a Marie von Kleist no Verão de 1811, e na qual Kleist pondera a hipótese de abandonar a poesia por um ano para se dedicar unicamente à música e a algumas ciências, a mesma já é por si só concebida como chave da arte poética:

Pois considero essa arte a raiz, ou antes, para me expressar com rigor académico, a fórmula algébrica de todas as restantes, e como já temos um poeta que relacionou com as cores todas as suas considerações sobre a arte que exerce (...), assim eu desde a mais tenra juventude relacionei com os sons tudo o que de geral reflecti sobre a arte poética. Creio que as chaves mais importantes da arte poética estão contidas no baixo contínuo.¹³⁸

É curioso o facto de Kleist se referir em especial ao baixo contínuo, forma essencialmente barroca que no início do século XIX já quase se tinha extinguido, cedendo lugar a outras linguagens musicais mais modernas como, por exemplo, a sonata.¹³⁹ Numa nota à passagem citada¹⁴⁰, Helmut Sembdner, editor das obras completas de Kleist aqui utilizadas, afirma que o baixo contínuo tem neste caso

unbeschreibliche Sehnsucht mich neben ihn niederzuwerfen, und zu weinen – Ach, nur ein Tropfen Vergessenheit, und mit Wollust würde ich katholisch werden –.] Itálico do autor.

¹³⁷ A associação de Kleist da igreja católica à música e do protestantismo ao entendimento relaciona-se com o facto de, efectivamente, a igreja protestante ter no passado recusado a polifonia, visto que esta dificulta a inteligibilidade da palavra sagrada.

¹³⁸ *Id, ib.*, p. 875: [Denn ich betrachte diese Kunst als die Wurzel, oder vielmehr, um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen, und so wie wir schon einen Dichter haben (...) der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat, so habe ich, von meiner frühesten Jugend an, alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind.]

¹³⁹ A propósito da possível relação entre a escrita de Kleist e a forma da sonata, leia-se o interessante artigo online de Marc Oliver Schäfer, “Kleists Novelle von der Heiligen Cäcilie als kunsttheoretisches Gedankenexperiment” (A novela da Santa Cecília de Kleist enquanto experiência intelectual de teoria da arte), <http://www.kleist.org/wissenschaft/schaefer2.htm>, 16.06.2007, no qual se procura demonstrar que a narrativa “Santa Cecília ou O poder da música” está construída de acordo com a estrutura da sonata. No contexto da sua interpretação, Schäfer poderia ter-se também questionado acerca da possibilidade de os quatro irmãos, agindo em sintonia, poderem representar as quatro vozes do quarteto de cordas, formação preferencial para a execução da sonata.

¹⁴⁰ Kleist, *op. cit.*, p. 1021.

simplesmente o significado de harmonia. Ora, tal redução, negligenciadora da especificidade do baixo contínuo, teria por efeito uma obnubilação desta tão categórica afirmação de Kleist. Constituindo a chave harmónica de uma peça musical, o baixo contínuo caracteriza-se por um conjunto de tensões entre contrários (tão ao gosto kleistiano): se, por um lado, fornece e traça, mediante cifras (chaves) que determinam a harmonia, o “plano de vida” da peça musical, por outro, representa uma dimensão da música na qual uma grande liberdade se abre ao intérprete, desde a escolha dos instrumentos às diversas opções de realização dos acordes cifrados. Pautado, além disso, na sua articulação, por uma concepção vertical e vertebral estabelecida pela designação dos acordes, define-se igualmente pelo seu carácter horizontal, pela continuidade imparável que lhe deu o nome, pela inevitável e trágica atracção em direcção ao fim. Diferente de outros tratamentos da harmonia musical, o baixo contínuo alimenta-se precisamente da tensão entre movimentos contrários, um edificante e outro que se estende; um movido pela vontade de agir, outro pela entrega ao abandono.

Pensar a arte poética em termos de sons musicais e encontrar no baixo contínuo as suas chaves mais importantes, processos que levam Kleist a querer temporariamente abandonar a prática poética, aponta assim para um entendimento muito particular da experiência literária, também ela marcada por tensões. Assentando efectivamente numa codificação e não prescindindo de processos hermenêuticos para a sua actualização, é na superação dessa dimensão, no reencontro da simples entrega a um contacto que, como a música, ponha o corpo em vibração, que se manifesta a sua força. É o tema da graça – ou melhor a potencialidade humana de viver essa experiência – que Kleist trabalha no conto “Die Heilige Cäcilie”. Ora, assim como em “Über das Marionettentheater”, esta temática – e não é por acaso que Kleist se interessa por esta preocupação schilleriana – é-lhe fundamental para a articulação da sua arte poética. É na tematização da graça que melhor se ilustra e se reflecte o funcionamento de uma inegável educação estética através da sua própria arte. É certo que, contando-nos histórias, não escrevendo filosofia, renuncia a um sistema de apropriação por intermédio de argumentação lógica, contudo vias subterrâneas – o eterno baixo contínuo – revelam nelas a arte poética de Kleist, em cifras destinadas a transformar-se em música. Não é por acaso que Kleist escolheu, entre as várias formas musicais, o baixo contínuo – uma espécie de sístole e diástole vital – como aquela que melhor reflecte a sua arte poética. O conflito, as tensões nos contos de Kleist, não são mais que a ferida contínua na história da graça, precisamente da ruptura do seu original étimo indo-europeu *mō (desejar) a partir do

qual Platão relacionara a música e a filosofia. Ligação que, de resto, fez nascer a versão secular da graça alemã: *Anmut*. Em suma, a arte poética kleistiana – por intermédio da mecânica do baixo contínuo – parece traçar a história da graça: desde a sua ligação à dança e à música, encontrada na época dos gregos, passando pelo seu entendimento cristão como acolhimento sem questionamento, chegando à concepção schilleriana de graça, enquanto privilegiado cruzamento de linhas entre impulsos sensíveis e racionais. Mais interessante é o facto de Kleist, mostrando como estes momentos são parte duma experiência, lhe agregar uma componente que vem da religião mas que vê desencadeada pela arte: o rapto inesperado e efémero que esta pode produzir, a epifania. Neste ponto, e por intermédio da tematização da graça, a arte poética de Kleist corresponde a todos os momentos do baixo contínuo, o qual constituindo o firme suporte é, no entanto, composto de movimento, de acolhimento, de equilíbrio e do imprevisto, nas imediações de uma fé religiosa, na presença de uma fé na arte.

A via da entrega ao imprevisto não parece efectivamente corresponder a um projecto de educação schilleriana. No entanto, a alusão kleistiana a uma poética de aproximação musical e, concretamente, de natureza composta encontra uma expressão semelhante no ensaio de Schiller “Sobre o uso do coro na tragédia”¹⁴¹, concebido em 1803, dez anos após a publicação do ensaio “Sobre graciosidade e dignidade”. Destinado a acompanhar a edição do seu drama *Die Braut von Messina* (A noiva de Messina) e justificando a reintrodução do coro nesta tragédia moderna¹⁴², este curto ensaio refere-se primeiro à “obra poética de índole trágica”¹⁴³, que a seu ver não tem vida enquanto não integrar a música e a dança, para passar depois a descrever o que considera ser a “verdadeira arte” cuja essência consiste na “liberdade poética”¹⁴⁴ de se soltar do real e, sobretudo, na capacidade de transportar o leitor da *acção* para a

¹⁴¹ In Schiller, *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, *op. cit.*, p. 231 – 239.

¹⁴² Esta tragédia em cinco actos apresenta um coro duplo que, como declara Schiller numa carta a Körner, se destina a expressar “um carácter duplo, nomeadamente um carácter humano universal, quando ele se encontra no estado de reflexão tranquila, e um carácter específico, quando ele cai num estado de paixão e se torna em personagem actuante. Na qualidade do primeiro, ele encontra-se por assim dizer fora da peça e relaciona-se mais com o espectador. (...) encontra-se numa margem segura quando o barco luta com as ondas. Na qualidade do segundo, enquanto personagem com actuação própria, ele deve expressar toda a cegueira, limitação, passionalidade obtusa da massa (...)” (Carta de 10.3.1803, *apud* nota de rodapé da tradutora à edição portuguesa, *op. cit.*, p. 282).

¹⁴³ *Id., ib.*, p. 233.

¹⁴⁴ *Id., ib.*, p. 234.

reflexão. Ora, é precisamente o coro que, segundo Schiller, consegue obter esses efeitos. Impressionando, nas suas palavras, “os sentidos pela plenitude da sua presença, (...) reforçando o poder sensorial da expressão em geral (...), preenchendo o ouvido, colocando o espírito em tensão, (...) acompanhado por todo o poder sensorial do ritmo e da música em sons e movimentos”, o coro não só “traz *vida* à linguagem” e “*tranquilidade* à acção”, como se destina a “separar a reflexão da acção e (...) a armar, precisamente através dessa separação, a própria acção com força poética”¹⁴⁵. Em suma, a passagem da acção à reflexão, da temática à poética, traço distintivo da “verdadeira arte”, acontece, também aqui, por via da experiência “sensorial do ritmo e da música em sons e movimentos”. A separação de que Schiller nos fala e que evidencia a necessidade do salto da acção à reflexão dilui-se obviamente pelo facto de a reflexão emergir da própria arte, pelo facto de, aqui sim, como na projecção cratílina, a filosofia e a música confundirem as suas origens.

Schiller termina este seu ensaio fazendo referência a uma liberdade poética que se permitiu na concepção da sua tragédia e que sintomaticamente diz respeito à sua concepção de religião, actualizada na poesia. Situando a acção em Messina, lugar onde as três religiões – a mitologia grega e as religiões cristã e muçulmana – se misturaram no passado, Schiller salienta o papel privilegiado da poesia na interpretação da “própria religião” nascida das profundezas de “um todo colectivo face à imaginação”¹⁴⁶:

Sob a capa de todas as religiões reside a própria religião, a ideia de uma instância divina, devendo ao poeta ser permitido expressar tal coisa na forma que ele ache mais cómoda e acertada.¹⁴⁷

Ao que parece, portanto, para Schiller, a função fundamental daquilo que considera ser a verdadeira arte – a passagem à reflexão – nasce, à semelhança do que nos transmitirá Kleist, das remotas progenitoras da graça: a religião e a movimentação musical.

Coloca-se agora a questão se, de alguma forma, os caminhos aqui indiciados por Schiller e por Kleist têm condições de aplicabilidade numa educação estética e até que ponto uma (re)ligação entre a estética (a aquisição de graciosidade) e uma postura

¹⁴⁵ Todas as citações desta frase em *id., ib.*, p. 238, itálicos do autor.

¹⁴⁶ Ambas as citações em *id., ib.*, p. 239.

¹⁴⁷ *Id., ib.*

religiosa (aquisição de graça) têm cabimento num contexto educativo que por tradição passa pela formação de um espírito crítico assente na capacidade de raciocinar.

Num contexto de reflexão sobre o futuro do ensino das humanidades, Hans Ulrich Gumbrecht, num dos seus ensaios mais recentes, debate-se com esta questão.¹⁴⁸ No capítulo intitulado “Epiphany/ Presentification/ Deixis: Futures for the Humanities and Arts”, apela para práticas nas humanidades e nas artes que, abdicando de uma atitude obsessivamente interpretativa de um significado (*meaning*) – que se pressupõe existir em toda a experiência estética de tradição cartesiana (atitude a que chama “metafísica”) – passam simplesmente pela vivência da presença (*presence*) exclusivamente sensível do objecto estético. Se Schiller nos falava de um *estado* estético, de uma graça conquistada no cruzamento dos impulsos sensível e racional, Gumbrecht aponta para “momentos de intensidade”, cuja produção é imprevisível e independente da intervenção de um espírito hermenêutico ou crítico. Ainda assim, a importância de uma pedagogia estética não é posta em causa, desde que seja praticada “na modalidade da experiência vivida”, de forma *deíctica* “em vez de orientada para a interpretação e a solução”¹⁴⁹, ou seja, exactamente nos moldes narrativos (e presenciais) adoptados pelo narrador e pelo senhor C., na segunda parte do conto de Kleist.¹⁵⁰

Com efeito, quando Gumbrecht assume que “o nosso desejo de presença ficará mais bem servido se experimentarmos parar por um momento antes de começarmos a fazer sentido”¹⁵¹, para além de conceder uma prioridade ao “desejo de presença”, parece estar a dar forma teórica ao efusivo aplauso do narrador após escutar a história do urso. Já quanto à sua afirmação de que a vivência estética se potencia no frágil momento de oscilação entre “efeitos de presença” e “efeitos de sentido”¹⁵², esta ressoa a voz de Schiller, quando declara a importância da mistura entre a presença sensorial e a intervenção racional na disposição estética, logo graciosa, do ser humano. Mas, se Schiller apostava na capacidade humana de transformar o momento fugaz num *estado* perene, Kleist e Gumbrecht prescindem dessa vontade. Para este último, a experiência

¹⁴⁸ Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence. What Meaning cannot Convey*, Stanford – California, Stanford University Press, 2004.

¹⁴⁹ Ambas as citações em *id. ib.*, p. 128. Falando da experiência estética, Gumbrecht faz questão de recorrer à sua língua-mãe, o alemão, para distinguir entre *Erleben* e *Erfahrung*, para as quais apenas existe uma palavra em inglês,

¹⁵⁰ E, claro, também nos moldes literários adoptados pelo próprio Kleist para partilhar com o leitor a sua reflexão filosófica.

¹⁵¹ *Id. ib.*, p. 126.

¹⁵² *Id. ib.*, p. 111.

estética, esse estado de graça, constitui-se como acontecimento efêmero, impossível de ser forjado e prolongado, revelando-se, nas suas próprias palavras, como epifania:

Não existe experiência estética sem epifania (...)

Por “epifania” entendo (...) acima de tudo, o sentimento (...) de que não nos podemos apegar a esses efeitos de presença, de que estes são efêmeros, tal como é efêmera a simultaneidade entre a presença e o sentido. Com mais rigor, quero comentar, sob o signo da “epifania”, três aspectos que dão forma ao modo através do qual a tensão entre a presença e o sentido se nos apresenta: a impressão de que a tensão entre a presença e o sentido, quando ocorre, surge do nada; o facto de a emergência desta tensão ter uma articulação espacial e a possibilidade de descrever a sua temporalidade como um “acontecimento” (“*event*”).¹⁵³

Os três traços desta descrição de epifania também poderiam caracterizar o momento fugaz em que o rapaz se viu ao espelho, encontrando o objecto de arte na sua imagem reflectida: o repentismo da sua ocorrência, a articulação espacial entre o corpo e a sua imagem no espelho e, finalmente, a articulação temporal entre presença e memória¹⁵⁴, que faz do momento um acontecimento único, uma ilha que emerge subitamente do nada, criando um estado de exaltação, mas que tragicamente se desfaz na sua consumação:

Finalmente (e acima de tudo), a epifania na experiência estética é um acontecimento porque se desfaz no momento em que emerge.¹⁵⁵

Como sabemos, em Kleist, aquele acontecimento converte-se num incidente (*Vorfall*) – com as implicações trágicas ou cómicas que tal possa ter – devido à tentação da repetição, da instauração de um estado, promovida por um ideal educativo. Querer perpetuar um momento estético ou criá-lo artificialmente no âmbito de um programa de educação revela-se, portanto, para Gumbrecht também, como um equívoco. A “subitaneidade” (*suddenness*) e a “despedida” (*farewell*)¹⁵⁶, assumidas como características centrais da experiência estética, levam-no a concluir que “não existe (...) um modo sistemática e pedagogicamente garantido de conduzir estudantes (ou outras

¹⁵³ *Id. ib.*, p. 114 e 111.

¹⁵⁴ O facto de o narrador situar este acontecimento quer no passado recente e testemunhado por ele, quer num passado longínquo, só reforça a tensão entre presença e significado.

¹⁵⁵ *Id. ib.*, p. 113.

¹⁵⁶ *Id. ib.*, p. 101. Segundo Gumbrecht, esta ideia partiu de Karl Heinz Bohrer (in „Negativität des Poetischen und das Positive der Institutionen”, *Merkur* 598 (1999), p. 1 – 14).

vítimas de boas intenções pedagógicas) até à experiência estética.”¹⁵⁷ No caso fatal do efebo de Kleist, vimos que a boa intenção pedagógica, além de não oferecer garantias de sucesso, paradoxalmente também causa vítimas.

Mais: perante o caminho proposto por Gumbrecht – o de uma pedagogia reformulada no sentido de se tornar numa simples partilha da vivência estética que passe mais pela sua presentificação (por exemplo, através da leitura de poemas em voz alta) do que pela sua interpretação e elucidação – e que parece claramente apontar para um desejo de retorno a um passado de tradição oral, não podemos deixar de evocar a proposta do senhor C. que sugeria que voltássemos a comer o fruto da árvore do conhecimento (i. é., a degustá-lo, a mastigá-lo, a fazê-lo passar de novo pelo nosso corpo), para possivelmente sermos surpreendidos com a nossa súbita presença de volta ao paraíso. Um processo simples que, no entanto, se reveste de extrema dificuldade, visto que colide com a disposição inata do ser humano de ler o mundo, de o querer explicar¹⁵⁸. Um processo que, sem dúvida, se opõe ao trabalho iluminador da reflexão schilleriana, promovendo o seu “obscurcimento” na senda do paradoxal, no extremar da cisão. Talvez por aqui possamos compreender por que razão Kleist, a propósito da sua comédia *Der zerbrochene Krug*, afirmou que, embora o seu modelo fosse o divino Rafael, a verdadeira arte tenha consistido em ter seguido o seu contrário, Teniers.

[Esta comédia] também pode funcionar, mas só para um amigo muito crítico, como uma tinta (sic) do meu ser: Nela sigo o Teniers e ela não teria qualquer valor se não viesse de alguém que em regra ambiciona ser como o divino Rafael.¹⁵⁹

Assim, em nome da sua própria valorização como objecto de arte, a comédia *Der zerbrochene Krug* seria uma paródia/ inversão, não apenas do episódio bíblico, mas também da própria inclinação de Kleist para reencarnar o “divino Rafael”. Do mesmo modo, se “Über das Marionettentheater” for uma paródia sobre a teoria da graciosidade de Schiller, será igualmente uma paródia da inclinação do próprio Kleist, num acto de

¹⁵⁷ Gumbrecht, *op. cit.*, p. 102.

¹⁵⁸ “É-nos extremamente difícil – se não mesmo impossível – não tentar atribuir sentido àquela trovoadas ou àquela intensa luz solar da Califórnia.” (*Id., ib.*, p. 106) Possivelmente, esta mesma dificuldade levou Paul de Man a ler a cena do combate com o urso como uma cena de leitura.

¹⁵⁹ Carta a Motte-Fouqué, de 25. 4. 1811, *op. cit.*, p. 862: [Es kann auch, aber nur für einen sehr kritischen Freund, für eine Tinte meines Wesens gelten: es ist nach dem Tenier gearbeitet, und würde nichts wert sein, käme es nicht von einem, der in der Regel lieber dem göttlichen Raphael nachstrebt.] Penso que estamos perante um lapso de transcrição do editor, visto que o uso da palavra “Tinte” (tinta de escrever) neste contexto não é coerente, o que nos deixa a dúvida se a intenção de Kleist não teria sido a de escrever “Finte” (finta) que, num possível acto de auto-ironia, corresponderia ao método utilizado pelo esgrimista do conto.

reflexão inerente ao poeta moderno, tal como Schiller o concebeu em *Sobre poesia ingénua e sentimental*. Enquanto, contudo, o poeta sentimental de Schiller, por oposição ao poeta ingénuo, reflecte para se aproximar gradual e conscientemente de uma “grandeza infinita”¹⁶⁰, a reflexão de Kleist, antes de conseguir devolver a imagem da inocência recuperada, deve, tal como um espelho côncavo, inverter e passar pelo infinito da cisão.

Esses processos de confrontação com o espelho e de entrega à cisão são obviamente dolorosos, como expressa Kleist noutra carta, esta dirigida à sua irmã Ulrike no difícil Inverno de 1801 (o mesmo Inverno em que tem lugar a conversa sobre as marionetas):

Sei bem que nas pessoas, tal como nos espelhos, o modo como os objectos exteriores se reflectem neles depende da consistência de ambos. (...) Ah, existe uma triste clareza, da qual a natureza felizmente libertou muitas pessoas que só vêem a superfície das coisas. A mim nomeia-me o pensamento pertencente a cada expressão, o sentido de cada palavra, o motivo de cada acção – mostra-me tudo o que me rodeia e a minha própria pessoa em toda a sua lastimável nudez, e por fim o coração sente repugnância por essa nudez.¹⁶¹

Como vemos, o que atormenta Kleist é precisamente a clareza da refração e uma exposição ao conhecimento que traz consigo a confrontação com a própria nudez, como também o sentiram Adão e Eva ou o efebo. É certo que à partida, na óptica schilleriana, esta clareza deveria ser convertida a seu favor, por beneficiar o conhecimento e auto-conhecimento necessário à autonomização do ser humano. Todavia, no poema já aqui referido, “Das verschleierte Bild zu Sais”¹⁶², composto por Schiller seis anos antes da redacção desta carta, também vemos um jovem rapaz sucumbir ao afastar o véu da verdade e ao confrontar-se com a sua nudez, podendo-se ali concluir que, tal como diz Kleist, a verdade exterior é apenas a imagem reflectida no espelho de cada um, e essa tão mutável quanto a consistência (*Beschaffenheit*) de cada um.

¹⁶⁰ Schiller, *Sobre poesia ingénua e sentimental*, Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, INCM, 2003, p. 65, (§ 44).

¹⁶¹ Carta a Ulrike von Kleist, de 5. 2. 1801, *op. cit.*, p. 626: [Ich weiß wohl, daß es bei dem Menschen, wie bei dem Spiegel, eigentlich auf die eigne Beschaffenheit beider ankommt, wie die äußern Gegenstände darauf einwirken sollen. (...) Ach, es gibt eine traurige Klarheit, mit welcher die Natur viele Menschen, die an dem Dinge nur die Oberfläche sehen, zu ihrem Glücke verschont hat. Sie nennt mir zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Worte den Sinn, zu jeder Handlung den Grund – sie zeigt mir alles, was mich umgibt, und mich selbst in seiner ganzen armseligen Blöße, und dem Herzen ekelt zuletzt vor dieser Nacktheit.]

¹⁶² Cf. capítulo 4, p. 142.

Tal como Kleist, Schiller tem portanto a consciência de que o conhecimento pode conduzir à desordem e de que é necessário compor a reflexão da sua imagem, como aliás, em *Sobre poesia ingénua e sentimental*, reconhece ter feito:

Eu ainda não era capaz de entender a natureza em primeira mão. Só podia suportar a sua imagem reflectida pelo entendimento e corrigida pela regra.¹⁶³

Todavia, como acrescenta na frase seguinte, este ainda era um “juízo infantil” que carecia da intervenção de uma educação, não para transmitir a verdade nua e crua, mas para fornecer o método da sua *interpretação*, a “salvação estética” crucial para o “destino que opta entre felicidade e infelicidade, entre sociável habitação da terra e isolamento infernal”¹⁶⁴, se usarmos as palavras de Zeitblom. À rigorosa deusa cujo espelho encandeia, Schiller prefere a sua irmã mais suave, doce e cativante, uma possível Graça:

Leva de volta a deusa séria e rigorosa
que me estende o espelho encadeante
faz descer sobre mim a irmã mais suave
guarda aquela para o outro mundo.¹⁶⁵

Não é grave, portanto, para Schiller, que a graciosidade seja uma mera aparência de natureza e que, no jogo estético, suspendamos essa consciência. Não é grave também que a beleza seja uma mera projecção de liberdade onde ela não existe, visto que efectivamente o propósito da educação estética é semelhante ao de uma religião, a instauração de uma fé, suposta a re-ligar o ser humano, numa perspectiva sempre imanente, a si próprio e ao mundo que o rodeia.

Quanto à tónica kleistiana no *acreditar* das histórias (e não no compreender) aponta precisamente para um estado de graça semelhante, um estado de graça em que nos encontramos quando lidamos com literatura e que nos escapa quando o tentamos perseguir mediante argumentações. A sua radicalização da posição de Schiller que, por um lado, leva à invalidação do seu edifício lógico e de um ideal de estado político assente numa educação estética, reforça, por outro lado, um entendimento da atitude

¹⁶³ Schiller, *Sobre poesia ingénua e sentimental*, tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, INCM, 2003, p. 60 (§35).

¹⁶⁴ Cf. nota 4 deste capítulo.

¹⁶⁵ Do poema “Die Götter Griechenlands”, in NA 1, p. 195: [Nimm die ernste strenge Göttin wieder, / die den Spiegel blendend vor mir hält; / Ihre sanft're Schwester sende nieder, / spare jene für die andre Welt].

estética que promove a total suspensão do espírito crítico e avaliador, instaurando certezas que caracterizam cenários de comunicação a que Ludwig Wittgenstein chamará “controvérsias religiosas”. Assim, a assertividade com que o narrador proclama a sua plena crença da inverosímil história do urso enquadra-se sem problemas no cenário a que se aplicam os critérios particulares de credibilidade e de adesão a sistemas como o sistema religioso:

As pessoas que têm fé não aplicam o tipo de dúvidas que normalmente se aplicaria a *quaisquer* proposições históricas. (...) Deverei eu dizer que são irracionais? Não lhes chamaria irracionais. Diria que certamente não estão a ser *racionais*, parece-me óbvio. (...) Quero dizer: não tratam a questão como uma questão de racionalidade.¹⁶⁶

Se se referisse à história do urso ou da bala que contornou as costelas do soldado, Wittgenstein concluiria que “como erro, é grande demais”¹⁶⁷, não podendo portanto ser considerada irracional, mas sim como parte de outro sistema, visto que “se uma coisa é ou não um erro – é um erro num sistema concreto.”¹⁶⁸

Quanto à apologia da presença estética por parte de Gumbrecht, verificamos que também nesta encontramos a proposta de abordar o estético de um modo que relativiza o racional e os seus critérios de avaliação, ao ponto de – para sua indignação – ter sido considerado pelos seus companheiros de geração como um “*religious thinker*”¹⁶⁹. Efectivamente, tal não é de admirar, quando nos apresenta, como caminho para a “intensa serenidade da presença”, nada menos do que uma redenção:

(...) quando me pergunto, “Como poderei lá chegar? – à intensa serenidade da presença – vem-me à mente a palavra “redenção”.”¹⁷⁰

Tratar-se-ia porém de uma redenção inserida numa nova religião mais ampla do que as conhecidas, digamos que inequivocamente traçada por Kleist e preparada por Schiller:

¹⁶⁶ Ludwig Wittgenstein, *Aulas e Conversas sobre Estética, Psicologia e Fé religiosa*, trad. de Miguel Tamen, Lisboa, Cotovia, 1991, p. 103/104.

¹⁶⁷ *Id., ib.*, p. 110.

¹⁶⁸ *Id., ib.*, p. 105.

¹⁶⁹ Gumbrecht, *op. cit.*, p. 145.

¹⁷⁰ *Id., ib.*, p. 137.

A redenção não seria apenas, como em algumas versões românticas e teológicas deste conceito, um regresso a um estado primordial cuja inocência se tenha perdido por causa de um “pecado original”. A redenção que eu imagino seria um regresso – e mais ainda. Imagino que a redenção seja um estado atingível através do paradoxo do êxtase, isto é, despertando um primeiro contacto, uma dada situação de distância, até a um grau extremo de excentricidade e mesmo de frenesim, na esperança de alcançar uma união – ou, melhor ainda, uma presença no mundo – que de início parecia ser tão inalcançável como qualquer outro sonho.¹⁷¹

A velha união redentora tão ansiada por Schiller é aqui imaginada no fim de um caminho que, tal como em Kleist, vira costas à racionalidade e se entrega ao êxtase paradoxal, permitindo que se abra a cisão entre o sujeito e o mundo “ao ponto de a distância *repentinamente* se poder transformar no estado imediato de presença no mundo”¹⁷², onde graças a uma renúncia à tentação de explicação do mundo reentramos no paraíso. Atitude essa que, se bem nos lembrarmos, não diverge muito da descrição schilleriana de graciosidade superior:

O grau superior de graciosidade é o que é fascinante; (...) Diante de algo fascinante, perdemos de certo modo a nós próprios, fluindo para dentro do objecto. A fruição superior da liberdade confina com a perda total da mesma, e a embriaguez do espírito com a vertigem do prazer sensorial.¹⁷³

Num exercício kleistiano de unir os extremos, também aqui se reconhece que a máxima fruição de liberdade humana se confunde com a sua perda, com o total abandono às forças não racionais. Também aqui, como em Gumbrecht, o estado extático adquire a qualidade de redenção por via da estética.

Assim, o receio de Gumbrecht de se ter tornado um “*religious thinker* sem o saber nem querer”¹⁷⁴, mais do que uma revelação, parece efectivamente corresponder a uma intuição, sentida por Schiller, aplicada por Kleist, de que a relação estética com o objecto se experimenta por vias inexplicáveis e de carácter misterioso, baseadas numa postura de suspensão e de entrega, comparável à atitude religiosa proposta por S. Paulo, no seu desenvolvimento teológico da *charis* grega.¹⁷⁵ A modulação kleistiana convoca-

¹⁷¹ *Id., ib.*, p. 137.

¹⁷² *Id., ib.*, p. 137. Itálico meu.

¹⁷³ Schiller, *Sobre Graciosidade e Dignidade*, *op. cit.*, § 162, p. 138.

¹⁷⁴ Gumbrecht, *op. cit.*, p. 146.

¹⁷⁵ Não é por acaso que o proto-documento anónimo da primeira geração romântica alemã, “Das Ältteste Systemprogramm des deutschen Idealismus” (O mais antigo programa de sistema do Idealismo Alemão), concebido entre 1796 e 1797, anuncia o advento de uma nova mitologia e um caminho para a filosofia

nos para um registo em que a graça acontece epifanicamente trazendo consigo a experiência estética, o que parece pôr em causa qualquer possibilidade de uma educação estética proposta por Schiller.

Na sua reflexão acerca do ensino das humanidades no século XXI e embora retomando a linha kleistiana que afirma o efémero, exalta o momento e defende a presença, Gumbrecht acaba todavia por justificar uma educação estética, enquanto modo privilegiado de partilhar o prazer do contacto com a arte. A graça que Schiller via nascer do contacto, da intersecção de vontades, da instauração de um estado de disponibilidade estética pode então também concretizar-se num contexto de educação. Tal discussão terá, todavia, de ser desenvolvida num estudo ulterior. É contudo, como dizia o narrador do conto de Kleist¹⁷⁶, no *modo* como pensamos e praticamos a educação que residirá a maior diferença de Kleist em relação a Schiller. Aí intervém a graça no seu mais completo sentido: como sedução, como amor, como entrega, como partilha, como forma inexplicável de contemplação – o Cortez de Keats, olhando o Pacífico, os seus homens conjecturando, em silêncio.

que a torne numa “religião sensitiva” (p. 235) (*sinnliche Religion*). Neste documento, de autoria atribuída a Hegel, são apresentados os “princípios para uma história da humanidade” reunidos sob a ideia suprema de beleza, é proclamada uma nova era, na qual a poesia, tornada aquilo que outrora fora – mestre da humanidade –, suplantará todas as formas de conhecimento, promovendo a instauração da “eterna unidade”(p. 236). Num aparente decalque de Schiller, Hegel idealiza um equilíbrio em que “nenhuma força será reprimida” e em que “reinará universal liberdade e igualdade dos espíritos” (p. 236). Mas os caminhos bifurcam-se quando, para Schiller, a divinização do ser humano, a religião estética, se gera por via de uma graça imanente e inerente ao homem, enquanto, para os jovens românticos, a nova religião, “última maior obra da humanidade”, será enviada por um espírito do céu: “Um espírito mais alto, enviado do céu, terá de fundar entre nós esta nova religião; ela será a última maior obra da humanidade.” [Ein höherer Geist, vom Himmel gesandt, muss diese neue Religion unter uns stiften, sie wird das letzte grösste Werk der Menschheit sein.] (p. 236). G. W. F. Hegel, „Das Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“, in *Id., Frühe Schriften*, (Werkausgabe, Bd. 1), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, p. 235- 236.

¹⁷⁶ Cf. Kleist, *op. cit.*, p. 339: “O modo como proferiu essa afirmação fez com que me parecesse ser mais do que uma mera ideia espontânea, e por isso me sentei à sua beira”.

Referências bibliográficas

I. Textos primários

Abel, Jakob Friedrich, *Rede über das Genie. Werden grosse Gesiter geboren oder erzogen und welches sind die Merkmale derselbigen?*, Marbach am Neckar, Schiller – Nationalmuseum, 1955.

Agostinho (Santo), *A Cidade de Deus*, trad. e pref. de J. Dias Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

_____, *Confissões*, trad. e notas de Arnaldo Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, Lisboa, INCM, 2000.

_____, *On Nature and Grace, Against Pelagius, Contained in One Book, Addressed to Timasius and Jacobus. Written in the Year of Our Lord 415.* http://www.preciousheart.net/ethics/Augustine_Grace1.htm#On_Nature 7. 4. 2006.

_____, *The Trinity*, intr., transl. and notes by Edmund Hill, ed. by John E. Rotelle, Hyde Park, New York, New City Press, 2005.

Alberti, Leon Battista, *On Painting and Sculpture*, edited and translated by Cecil Grayson, London, Phaidon, 1972. (Título original: *De pictura e De statua*)

Alcée. Sapho, texte établi et traduit par Th. Reinach, Paris, Les Belles Lettres, 1966.

Analecta Alexandrina, Hildesheim, 1964.

Apolónio de Rodes, *A Argonáutica*, trad. de Fernanda Pinto Rodrigues, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1989.

Aristófanis, *As Aves*, trad. de Maria de Fátima de Sousa Silva, Lisboa, Edições 70, 1989.

_____, *Les Grenouilles*, trad. Hilaire van Daele, Paris, Les Belles Lèttres, 1973.

Aristóteles, *Retórica*, tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

_____, *Traité du Ciel suivi du traité pseudo-aristotélicien du monde*, trad. par J. Tricot, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1949.

_____, *Die Nikomachische Ethik*, trad. e notas de Olof Gigon, München, dtv, 1991.

Bible, New York, Oxford, Oxford University Press, 1993.

Bíblia Sagrada, Lisboa, Verbo, 1976.

Boileau-Despréaux, *L'art poétique*, Leipzig, Librairie de E. Wengler, 1856.

Castiglione, Baldassare, *Il libro del Cortegiano* (*The Book of the Courtier*, trad. de Charles S. Singleton, New York, Anchor Books, 1959 e *The Book of the Courtier*. trad. de Sir Thomas Hoby (1562), London, David Nutt Publisher, 1900, versão online em: <http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/courtier/courtier1.html> , 24.5.2006).

Catholic Encyclopedia, consultada online em www.newadvent.org/cathen/index.html .

Cícero, Marco Túlio, *Da natureza dos Deuses*, introdução, tradução e notas de Pedro Braga Falcão, Lisboa, Vega, 2004.

_____, *Dos deveres (De Officiis)*, tradução, introdução, notas de Carlos Humberto Gomes, Lisboa, Edições 70, 2000.

Diels, Hermann, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1903.

Dolce, Ludovico, *Dialogo della Pittura intitolato L'Areino*, Vinegia, Giolito de Ferrari, 1557.

Eckhart, (Meister), *Werke* in Pfeiffer, F. (ed.), *Deutsche Mystiker des 14. Jahrhunderts*, vol. 2, Leipzig, 1962.

Empédocles, *Purifications*,
http://www.geocities.com/Athens/Troy/8413/emped_pulcra.htm (14.2.2006)

Eurípides, *Théâtre*, trad. et notes de Henri Beguin, vol. 3, Paris, Garnier Frères, s.d.

Fénelon, *Œuvres* 1, ed. Jacques le Brun, Paris, Gallimard, 1983.

Ferguson, Adam, *Grundsätze der Moralphilosophie*, Leipzig, Dyck, 1772.

Feuerbach, Ludwig, *Das Wesen des Christentums*, Gesammelte Werke, vol. 5, Berlin, Akademie-Verlag, 1973.

Firenzuola, Agnolo, *Della bellezza delle donne*, 1541.

Freud, Sigmund, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

Ghiberti, Lorenzo, *I commentarii*, Roma, Giunti, 1998.

Goethe, Wolfgang, *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, München, Verlag C. H. Beck, 1982.

_____, *Goethes Gespräche mit Eckermann*, Leipzig, Inselverlag, s.d.

Hélade. Antologia da Cultura Grega, org. e trad. de Maria Helena da Rocha Pereira, Coimbra, FLUC, 1963.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, „Das Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“, in *Id., Frühe Schriften*, (Werkausgabe, Bd. 1), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, p. 234 – 236.

Helvétius, Claude-Adrien, *Herrn Claudius Hadrian Helvetius hinterlassenes Werk vom Menschen, von dessen Geisteskräften, und von der Erziehung derselben*, Breslau, 1785.

Herder, Johann Gottfried, *Werke*, hg. von Wolfgang Pross, München, 1984 – 2002.

Hesíodo, *Teogonia. Os Trabalhos e os Dias*, introdução, tradução e notas Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira, Lisboa, INCM, 2005.

_____, *Théogonie*, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

_____, *Hesiods Werke*, trad. Eduard Eyth, Berlin-Schönberg, Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung, s.d.

Hogarth, William, *Analysis of beauty*, Edited with an introduction and Notes by Ronald Paulson, New Haven & London, Yale University Press, 1997.

Homero, *Iliada*, trad. de Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia, 2005.

Horácio, *Oeuvres Completes*, traduction de la Collection Panckoucke, Paris, Garnier Frères, s. d.

Iacobs, F., *Anthologia Graeca*, 1794.

Kames, Lord Henry Home, *Elements of Criticism*, a new edition, vol. I, London, Basil, 1795.

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Hg. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

_____, *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*, Hamburg, Félix Meiner, 2003.

Kierkegaard, Søren, *O Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*, Petrópolis, Editorial Vozes, 1991.

Kirk, G. S., Raven, J. E. e Schofield, M., *The Presocratic Philosophers*, 6ª ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1966.

Kirk, G. S., Raven, J. E., *Os Filósofos Pré-Socráticos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

Kleist, Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe*, ed. Helmut Sembdner, München, Carl Hanser Verlag, 1993.

_____, *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1955.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Werke und Briefe*, Hg. Klaus Bohnen und Wilfried Barner, Frankfurt am Main, 1990.

Lomazzo, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano, Pontio, 1584.

Lourenço, Frederico (ed. e trad.), *Poesia Grega de Alcman a Teócrito*, Lisboa, Livros Cotovia, 2006.

Lutero, Martinho, *Martin Luthers Werke*, Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe), Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1900.

_____, "Von der Freiheit eines Christenmenschen" in *Luthers Werke*, hg. von Arnold E. Berger, Bd. 1, Leipzig, Bibliographisches Institut, [1917].

_____, "Aus der Römerbriefvorlesung" in *Luther*, Frankfurt am Main, Fischer, 1955.

_____, "Von der Freiheit eines Christenmenschen" in *Luthers Werke*, hg. von Arnold E. Berger, vol. 1, Leipzig, Bibliographisches Institut, [1917].

Mann, Thomas, *Versuch über Schiller*, Tübingen, Silberburg-Verlag, 2005.

_____, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1980.

Marciano, *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur (De nuptiis Philologia et Mercurii)*, trad. Hans Günter Zekl, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.

_____, *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, (Vol. II: The Marriage of Mercury and Philology), New York, Columbia University Press, 1977.

Mendelssohn, Moses, „Über die Empfindungen“, in *Ästhetische Schriften in Auswahl*, hg. Otto F. Best, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, p. 29 -110.

_____, „Betrachtungen über das Erhabene und Naive“, in *ibidem*, p. 207- 246.

Milton, John, *Paraíso Perdido*, tradução, introdução e notas de Daniel Jonas, Lisboa, Cotovia, 2006.

Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*, s.l., Insel Verlag, 1982.

_____, *A Origem da tragédia*, trad. Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães Editores, s.d.

_____, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Ditzingen, Reclam, 1997.

Norwood, Gilbert, *Pindar*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1945.

Ovídio, *Fasti*, with an English Translation by Sir James George Frazer, London, William Heinemann, 1989.

Pausânias, *Description of Greece*, with an English Translation by W. H. S. Jones, London, William Heinemann, 1956.

Pico della Mirandola, Giovanni, *Ueber die Würde des Menschen*, Ausgewählt und übertragen von H.W. Ruessel, Leipzig, 1940.

Píndaro, *Odes*, trad. Aimé Puech, Paris, Les Belles Lèttres, 1949.

_____, *Odes Píticas*, trad. de António de Castro Caeiro, Lisboa, Prime Books, 2006.

_____, *Scholia vetera in Pindari Carmina*, ed. A. B. Drachmann, vol. III, Leipzig, 1927.

Platão, *O Banquete*, tradução, introdução e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Lisboa, Edições 70, 1998.

_____, *Crátilo*, tradução de Maria João Figueiredo, Lisboa, Instituto Piaget, 2001.

_____, *Fedro*, introdução, tradução do grego e notas de José Ribeiro Ferreira, Lisboa, Edições 70, 1997.

_____, *Œuvres Completes*, Paris, Belles Lettres, 1965.

_____, *A República*, tradução de Maria Helena Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

_____, *Timeu*, tradução de Maria João Figueiredo, Lisboa, Instituto Piaget, 2004.

Plínio, o Velho, *Naturalis Historiae*, in *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, (edição bilingue) trad. K. Jex-Blake, Chicago, Ares Publishers, 1976.

Plotino, *Ennéades*, Texte établi et traduit par Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1976.

Pope, Alexander, *Essay on Criticism*, edited, with introduction and notes by John Churton Collins, London, Macmillan, 1943.

_____, *Essay on Man*, Mentz, Printed for J. F. Schiller, 1786.

Porfírio, *Sententiae ad intelligibilia ducentes*,
http://www.tertullian.org/fathers/porphyry_sententiae_02_trans.htm, 3.5.2007.

Quintilianus, Marcus Fabius, *Intitutionis Oratoriae / Ausbildung des Redners* (edição bilingue), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995³.

Sabourin, Léopold, *Le Livre des Psaumes traduit et interprété*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1988.

Schiller, Friedrich, *Schillers Werke*, (Nationalausgabe), ed. por Julius Petersen e Hermann Schneider, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1943 – 2000.

_____, *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas*, trad., intr., com. e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, INCM, s.d.

_____, *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, trad., intr., com. e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, INCM, s.d.

_____, *Sobre poesia ingénua e sentimental*, trad., intr., com. e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, INCM, 2003.

Séneca, *De Beneficiis*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

Servius, *Comentarii in Vergilii Aeneidos Libros*, ed. Georgius Thilo, Leipzig, Teubner, 1881.

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Earl of, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, London, 1711.

Stevenson, Robert Louis, “On Some Technical Elements of Style in Literature”, in *Essays of Travel and the Art of Writing*, New York, Charles Scribner’s Sons, 1923, p. 253-277.

Sulzer, Johann George, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig, in der Weidmannschen Buchhandlung, 1792.

Varchi, Benedetto, *Della maggioranza e nobiltà dell’arti*, 1546.

Vasari, Giorgio, *Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani* (1550), Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1906.

_____, *The Lives of the Artists*, A selection translated by George Bull, Penguin Classics, 1965.

Winckelmann, Johann Joachim, *Winckelmanns Werke in einem Band*, mit einer Einleitung von Helmut Holtzhauer, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1986.

Wittgenstein, Ludwig, *Aulas e Conversas sobre Estética, Psicologia e Fé religiosa*, trad. de Miguel Tamen, Lisboa, Cotovia, 1991.

Zedler, Johann Heinrich, *Grosses Vollstaendiges Universal-Lexikon*, Halle und Leipzig, 1732.

Zuccaro, Federico, *L’Idea de scultori, pittori ed architetti*, 1607.

II. Literatura crítica

Barasch, Mosche, *Theories of Art: From Plato to Winckelmann*, New York and London, New York University Press, 1985.

Barolsky, Paul, *The Faun in the Garden. Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art*, Pennsylvania State University Press, 1994.

Bayer, Raymond, *L'Ésthetique de la Grâce*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1933.

Berger, Harry, *The Absence of Grace*, Stanford, California, Stanford University Press, 2000.

_____, “Grace”, in Rahner, Karl (ed.), *Encyclopedia of Theology*, London, Burns and Oats, s.d.

Blunt, Anthony, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1988.

Brun, Jean, *Empédocle*, Paris, Ed. Seghers, 1966.

Cadete, Teresa, “Schiller e Schopenhauer ou a história entre a narrativa e a tragédia”, *Runa*, 7-8/87, p. 23 – 36.

_____, “Religião, âncora do bem-estar? O desafio kantiano em Friedrich Schiller”, in *Religião, História e Razão da Aufklärung ao Romantismo*. Colóquio comemorativo dos 200 anos da publicação de *A religião nos limites da simples razão* de Immanuel Kant (coord. de Manuel J. Carmo Ferreira e Leonel Ribeiro dos Santos) Lisboa, Colibri, 1994, p. 229 – 240.

Callahan, John F., *Augustine and the Greek Philosophers*, Villanova, Villanova University Press, 1967.

Chastel, André, “Présentation” in Vasari, Giorgio, *Les Vies des Meilleurs Peintres, Sculpteurs et Architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1981.

Curado, Ana Lúcia, “Rosas no jardim: Pítica IX”, in *Ensaio sobre Píndaro*, org. Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2006, p. 115 – 130.

Curtius, Georg, *Grundzüge der griechischen Etymologie*, Leipzig, Verlag v. B. G. Teubner, 1873.

Delcourt, Marie, *Héphaistos ou la légende du magicien*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.

- Deonna, W., “Drei” in *Reallexikon für Antike und Christentum*, (vol. IV) , Stuttgart, Anton Hiersemann, 1983.
- Duffy, Stephen J., *The Dynamics of Grace, Perspectives in Theological Anthropology*, The Liturgical Press, Minnesota, 1993.
- Eckermann, Johann Peter, *Gespraeche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, vol.2, Berlin, Deutsche Bibliothek, 1913.
- Eitrem, S., *Die göttlichen Zwillinge bei den Griechen*, Cristiania, 1930.
- Emison, Patrícia, “Grazia”, *Renaissance Studies*, 5 (4), 1991.
- Escher, “Cárites”, in *Real-Encyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, ed. Pauly-Wissowa-Kroll, Stuttgart, 1983.
- Estrada, Rui, *O céu aberto do senso comum. Um mapa dos conflitos entre a estética e a retórica*, Lisboa, Angelus Novus, 2002.
- Farguell, Roger W. Müller, *Figuras de dança. Sobre a Constituição Metafórica do Movimento em Textos. Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- Fernandes, Raul Miguel Rosado, *O Tema das Graças na Poesia Clássica*, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 1962.
- Flynn, Carol Houlihan, “Defoe’s Idea The Ideology of Conduct: Ideological Fictions and Fictional Reality”, in Armstrong, Nancy and Tennenhouse, Leonard (eds.), *The Ideology of Conduct: Essays in Literature and the History of Sexuality*, New York, Methuen, 1987.
- Freydberg, Bernard, *The Play of the Platonic Dialogues*, New York, Peter Lang, 1997.
- Frühwald, Wolfgang, „Die Auseinandersetzung um Schillers Gedicht ‚Die Götter Griechenlands‘“, *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 13 (1969), Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1969, p. 251 – 271.
- Gleason, Robert, *Qu’est-ce que la grâce*, Tournai, Casterman, 1965.
- Goldstein, Ludwig, *Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik*, Königsberg, Verlag von Gräfe und Unzer, 1904.
- Grandgeorge, L., *Saint Augustin et le Néo-Platonisme*, Paris, Leroux, 1896.
- Grassi, Luigi e Pepe, Mario, *Dizionario di Arte*, Torino, Utet, 1995.
- Graves, Robert, *Os Mitos Gregos*, vol. 1, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Production of Presence. What Meaning cannot Convey*, Stanford – California, Stanford University Press, 2004.

Habermas, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1988.

Harrison, Jane, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, at the University Press, 1903.

Holt, Elizabeth (ed.), *A Documentary History of Art*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1957.

Jakobs, Federica, “Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia”, *Art Bulletin*, Março, 2000, (<http://www.jstor.org/journals/00043079.html>) 5.6.2006.

James, E. O., *Christianity and Other Religions*, Philadelphia and New York, Lippincott Company, 1968.

Kerény, Karl, *Die Mythologie der Griechen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1951. GI

Klein, Robert, “Giudizio et gusto dans la théorie de l’art au cinquecento”, in *La Forme et l’Intelligible. Écrits sur la Renaissance et l’Art Moderne*, Paris, Gallimard, 1970, p. 341 – 352.

Kleiner, Gerd, *Die verschwundene Anmut*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994.

Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2002.

Köhler, Erich, “*Je ne sais quoi*. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen”, *Romanistisches Jahrbuch*, vol. 6 (1953-54), Hamburg, De Gruyter & Co., 1956, p. 21 – 59.

Kötting, Bernhard “Haar”, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1983.

Krappe, A. H. “Les Cárites”, *Révue des Études Grécques*, n° 45, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 155 –162.

_____, *La Genèse des Mythes*, Paris, Payot, 1952.

Lardreau, Guy , “Amour philosophique et amour spirituel” in Remi Brague (ed.) *Saint Bernard et la Philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

Le Goff, Jacques, “Pecado”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 12, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

Lourenço, Frederico, *Grécia Revisitada. Ensaio sobre Cultura Grega*, Lisboa, Livros Cotovia, 2004.

_____(ed.), *Poesia Grega de Alcman a Teócrito*, Lisboa, Cotovia, 2006.

Lourenço, João Duarte, *O mundo judaico em que Jesus viveu*, Lisboa, Universidade Católica, 2005.

Machado, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990 (6ª ed.).

McKeon, Michael. "The Politics of Discourses and the Rise of the Aesthetic in Seventeenth-Century England." In *Politics of Discourse: The Literature and History of Seventeenth-Century England*, edited by Kevin Sharpe and Steven N. Zwicker, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1987, p. 35 – 51.

Monk, Samuel Holt, "A Grace beyond the Reach of Art", *Journal of the History of Ideas*, vol. 5, nº 2, (Apr. 1944), p. 131 -150.

Mountjoy, Penélope A., *Orchomenos V, Mycaen Pottery from Orchomenos, Eutresis and other Boeocian Sites*, Munique, Bayerische Akademie der Wissenschaften in Kommission bei der C.H. Beck'schen, 1983.

Müller, H. F. , "Zur Geschichte des Begriffs 'schöne Seele'", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Bd.7, Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1915, p. 236 – 249.

Müller, Karl Otfried, "Orchomenos und die Mynier" in *Geschichte hellenistischer Stämme und Städte*, Bd. 1, Breslau, 1844.

Müller, Max, *Nouvelles Leçons sur la science du langage*, Paris, 1867-1868.

Murphy, Roland E., "The Book of Psalms", in Metzger, Bruce e Coogan, Michael (eds.), *The Oxford Companion to the Bible*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1993.

Nilsson, Martin P., *Geschichte der griechischen Religion*, 2 vols., Munique, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1955.

Otto, Walter F., *Theophania. Der Geist der altgriechischen Religion*, Hamburg, Rowohlt, 1956.

Pater, Walter, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1986.

Paulson, Ronald, *The Beautiful, Novel and Strange: Aesthetics and Heterodoxy*, Baltimore and London The Johns Hopkins University Press, 1996.

Peters, Hans Georg, *Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens und ihre Beziehungen zum Ethischen*, Berlin, Junker und Dünhaupt Verlag, 1934.

Pimenta, Alberto, *A magia que tira os pecados do mundo*, Lisboa, Cotovia, 1995.

Pochat, Götz, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln, DuMont Buchverlag, 1986.

- Pohle, J., “Actual Grace” in *Catholic Encyclopedia*, <http://www.newadvent.org/cathen/index.html> 14.3.2006
- Rahner, Karl, “Grace” in Rahner, Karl (ed.), *Encyclopedia of Theology*, London, Burns and Oats, s.d.
- Ratzinger, Cardinal Joseph e Balthasar, Hans Urs von, *Marie, première Église*, Paris, Médiaspaul, 1998.
- Riedel, Wolfgang, *Die Anthropologie des Jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der „Philosophischen Briefe“*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1985.
- Roskill, Mark, *Dolce’s Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York, New York University Press, 1968.
- Sabourin, Léopold, *Le Livre des Psaumes traduit et interprété*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1988.
- Safranski, Rüdiger, *Schiller als Philosoph*, Berlin, wjs verlag, 2005.
- _____, *Schiller oder die Erfindung des Idealismus*, München, Wien, Carl Hanser, 2004.
- Schäfer, Marc Oliver, “Kleists Novelle von der Heiligen Cäcilie als kunsttheoretisches Gedankenexperiment”, <http://www.kleist.org/wissenschaft/schaefer2.htm> , 16.06.2007.
- Schliemann, Heinrich, *Orchomenos. Bericht über meine Ausgrabungen im Böotischen Orchomenos*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1881.
- Schmid, J., “Brautschaft”, in Klauser, Th. (ed.), *Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart, 1954.
- Schwarzenberg, Erkinger, *Die Grazien*, Bonn, Rudolf Habelt Verlag, 1966.
- Shearman, John, *Mannerism*, Harmondsworth, Penguin, 1967.
- Silva, Carlos Henrique do Carmo, “Solidão ou Comunhão de Ser – Do Neoplatonismo de Santo Agostinho de Hipona”, in *Santo Agostinho, O Homem, Deus e a Cidade*, Actas do Congresso de 11 a 13 de Novembro de 2004, Fátima, Diocese de Leiria, 2005, p. 239 – 267.
- Silva, Maria de Fátima de Sousa e, “O brilho do ouro e o fulgor da Glória: *Olimpica I*”, in *Ensaio sobre Píndaro*, org. Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2006, p. 13 – 33.
- Simpson, William, in “The Grace of God”, www.e-grace.com, 9.3.2006.
- Snell, Bruno, *A Descoberta do Espírito*, trad. de Artur Morão, Lisboa, Edições 70, s.d.
- Sperl, Adolf, “Gute Werke (Evangelisch)”, in Simmel, Oskar e Stählin, Rudolf, *Christliche Religion*, Frankfurt am Main, Fischer, 1957, p. 123 – 127.

Speyer, Wolfgang, “Gürtel” in *Reallexikon für Antike und Christentum*, (vol. XII), Stuttgart, Anton Hiersemann, 1983.

Tamen, Miguel, “Estética”, in *Dicionário do Pensamento Contemporâneo*, dir. Manuel Maria Carrilho e coord. João Sáágua, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991, p. 119 – 128.

Tatarkiewicz, Władysław, *History of Aesthetics*, Bristol, Thoemmes Press, 1999.

Thayer, Joseph Henry (ed.), *A Greek-English Lexicon of the New Testament*, Edinburgh, T. & T. Clark, 1901.

Usener, Hermann, *Dreiheit: ein Versuch mythologischen Zahlenlehre*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1966.

_____, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Frankfurt, 1948.

Weber, Jean-Julien, *Le Livre des Proverbes*, Paris, Tournai, Rome, Société de Saint Jean L'Évangéliste, 1949.

Weil, Simone, *A Gravidade e a Graça*, trad. Dóris Graça Dias, Lisboa, Relógio d'Água, 2004.

Wiese, Benno von, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1948.

Índice onomástico

Abel, Jakob Friedrich, 129, 130, 133, 186, 216 (n)
Agostinho (Santo), 67 (n), 77 (n), 78 – 84, 90, 91, 94, 95, 97, 99 (n), 100, 117, 120 (n),
172, 173, 178
Alberti, Leon Battista, 114
Apolónio de Rodes, 17 (n)
Aristófanes, 14 (n), 47-48, 224
Aristóteles, 18 (n), 19, 33, 44 (n), 45-46, 49 (n), 61 (n), 62, 74, 77 (n), 109 (n), 132

Boileau, 184

Castiglione, Baldassare, 105-106, 109-114, 116, 118, 120, 122-123, 184
Cícero, Marco Túlio, 22, 62, 67, 86, 103-104, 120 (n)

Diderot, Denis, 119 (n)
Dolce, Ludovico, 103, 119

Eckhart (Meister), 92
Empédocles, 48-50, 53, 55, 183
Eurípides, 47-48

Ferguson, Adam, 130-131, 133 (n)
Feuerbach, Ludwig, 96 (n)
Ficino, Marsilio, 114, 117
Firenzuola, Agnolo, 103, 120 (n), 121
Freud, Sigmund, 141

Ghiberti, Lorenzo, 120
Goethe, Wolfgang, 128, 170, 176, 200, 235

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 143 (n), 254 (n)
Helvétius, Claude-Adrien, 133
Heraclito, 52
Herder, Johann Gottfried, 128, 130-131, 137
Hesíodo, 16-20, 28, 36-37, 41, 47 (n), 53, 55
Hogarth, William, 30, 88 (n), 104 (n), 105 (n), 122 (n), 187-193, 228 (n)

Homero, 17 (n), 18, 20 (n), 25, 28 30, 35-37, 39, 45, 53, 55, 56, 64-65, 67, 100, 106, 170 (n), 181
Horácio, 60, 239 (n)

Kames, Lord Henry Home, 178, 192-195, 197 (n), 198 (n)
Kant, Immanuel, 96 (n), 130, 137, 145-148, 156-158, 163-164, 166, 170, 178, 179 (n), 180, 204, 205 (n)
Kierkegaard, Søren, 45, 165 (n)

Lessing, Gotthold Ephraim, 141, 194, 120 (n), 198 (n)
Lomazzo, Giovanni Paolo, 103, 122
Lutero, Martinho, 8, 69 (n), 78, 82, 92-93, 96-99, 111-112, 123, 175, 178, 179 (n), 197, 227 (n)

Mann, Thomas, 199, 201
Marciano/ Capella, Martianus, 19, 20 (n)
Mendelssohn, Moses, 141, 146, 192 (n), 193-195, 198 (n)
Milton, John, 191 (n), 192 (n)

Nietzsche, Friedrich, 96 (n)

Ovídio, 30, 60

Parménides, 53, 55, 134
Pater, Walter, 196 (n)
Pausânias, 14-16, 17 (n), 20-21, 24, 59 (n)
Pico della Mirandola, Giovanni, 137
Píndaro, 11, 15, 23, 39-43, 44 (n), 46, 48, 54, 60, 67
Platão, 6, 53 (n), 54-56, 58-59, 65, 67, 77 (n), 83-86, 90, 93, 110 (n), 117, 131, 173, 185, 225 (n), 241 (n), 245
Plínio, o Velho, 103-104
Plotino, 77 (n), 84-92, 94-95, 105 (n), 113 (n), 114 (n), 172-173, 181
Pope, Alexander, 124, 131 (n), 132 (n)
Porfírio, 95

Quintiliano/ Quintilianus, Marcus Fabius, 103-104, 192

Schopenhauer, Arthur, 50 (n), 214 (n)
Séneca, 17 (n), 62-64, 67, 70, 183, 197
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Earl of, 130, 133 (n), 185-187, 189-190, 193

Varchi, Benedetto, 103, 122 (n)
Vasari, Giorgio, 103-105, 114-122, 187

Winckelmann, Johann Joachim, 30, 178, 192 (n), 195-197, 223
Wittgenstein, Ludwig, 252

Xenófanés, 50-52, 110, 183

Zuccaro, Federico, 103, 122