

FRIEDRICH SCHILLER

# ENSAIOS ESTÉTICOS



TRADUÇÃO | INTRODUÇÃO | COMENTÁRIO | GLOSSÁRIO

Teresa Rodrigues Cadete



FRIEDRICH SCHILLER

# ENSAIOS ESTÉTICOS



TRADUÇÃO | INTRODUÇÃO | COMENTÁRIO | GLOSSÁRIO

Teresa Rodrigues Cadete



## INTRODUÇÃO

Teresa Rodrigues Cadete: *Repensando os desacertos do mundo, na leitura de Schiller*

Friedrich Schiller viveu entre 1759 e 1805, numa época considerada de charneira entre a tradição e a modernidade, de “crítica e crise” (Koselleck, 1973). Muitas das suas propostas estéticas ainda hoje nos desafiam. Vejamos algumas possíveis razões.

Através de uma prosa ensaística envolvente e rigorosa, Schiller convida-nos a acompanhá-lo no seu raciocínio. E se nada existe na vida comum que não possa tornar-se ora em “alimento para o pensar” (Arendt, 1999: 90), ora em matéria de configuração poética, narrativa ou dramatúrgica, ora em objecto de avaliação estética, temos em Schiller um autor que se remete recorrentemente à sua “casca de avelã”, como confessa numa carta a Carolina von Beulwitz (27.11.1788, NA 25, 146) para reflectir sobre os desacertos e rupturas do mundo.

Esta reedição revista de obras entretanto esgotadas em língua portuguesa, reunindo a totalidade dos textos sobre estética (excepto *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*), deixa entrever uma pluralidade de questões e de respostas para tempos de crise. De diferentes crises, evidentemente. De diferentes épocas – porém já várias formas de diferimento temporal ocorreram na curta vida do próprio Schiller, que revê e corrige mais de uma vez posições próprias anteriormente assumidas. Mas também pode acontecer recuperá-las, tentando compreendê-las ao superá-las. E isso é inerente a uma tensão permanente das diferentes manifestações de modernidade desde meados do século XVIII, sob a influência do pensamento crítico kantiano.

A intenção pedagógica de Schiller não pode ser senão apontar caminhos possíveis, mais do que fornecer receitas, a fim de reabilitar essa ideia de *Bildung*, traduzível por educação, cultura, formação, criação, e isso salvaguardando a “existência natural” (Adorno, 1972: 95). Porque o pensamento

de Schiller, ainda nas palavras de Theodor W. Adorno num pertinente ensaio sobre a “teoria da semi-cultura”, constitui “a mais pregnante expressão da tensão entre dois momentos”, a saber, uma “contenção dos seres humanos animais pela sua adaptação mútua e recuperação do natural em resistência contra a pressão da ordem caduca produzida por humanos” (ib.). Não estaremos ainda hoje em dia a equacionar questões em termos semelhantes? Por outras palavras: até que ponto os problemas actuais que nos entram na era digital pela casa dentro podem encontrar correspondência em núcleos problemáticos já apontados por Schiller? Isto também porque Schiller sempre escreveu em tempo de crises, interrogando os factores a elas conducentes e questionando saídas mesmo que elas não terminem.

Mas é sempre preciso temporalizar. Se por exemplo a questão ambiental ainda podia nessa época ser subsumida no conceito generalizado de “natureza” (uma das entradas terminológicas mais frequentes nestes textos, de acordo com o Glossário, em todo o caso superando largamente o número de entradas do conceito de “razão”, por exemplo), já as ameaças à mesma se reflectiam no ser humano e por aí em todos os sistemas que o rodeavam e rodeiam, hoje com maior premência pelas ameaças virais que demonstram como todos os elementos dessa mesma natureza estão articulados. E é nesta perspectiva que não só questões como a liberdade da vontade ou os direitos humanos, mas sobretudo as condições de possibilidade de realização da subjectividade, sempre associadas a um reconhecimento das limitações da actuação humana, podem ver-se reflectidas e alargar a dimensão de debates actuais sobre temas que talvez só sejam considerados fracturantes quando não se discerne neles um contexto mais amplo, uma dimensão global. Se podemos ler em Schiller propostas teóricas que vão ao encontro dos condicionamentos de uma visão idealista extrema, porém o autor não hesita, em certos contextos, em criticar a mesma visão de modo tão contundente e taxativo como a sua argumentação contra todas as formas de fundamentalismo, enquanto radicalização de uma ideologia (cf. a 24ª CEE ou LN; as siglas dos textos são indicadas no Comentário).

Seguindo o fio condutor da articulação entre vida e obra do autor, num ponto de vista não apenas biográfico mas também conceptual, constatamos como ponto de partida uma formação que hoje designaríamos por multidisciplinar do seu curso de medicina, na perspectiva dos “médicos-filósofos”, que poderiam ser considerados precursores dos antropólogos. E estes foram pioneiros numa abordagem por assim dizer psicossomática dos sintomas patológicos, abordagem essa a que já na terceira dissertação com que encerrou os seus estudos, o jovem Schiller junta uma perspectiva histórico-cultural,

reflectindo sobre os vícios privados e públicas virtudes que fazem mover o mundo. A formação de Schiller na Academia militar de Stuttgart possibilitara, num círculo restrito de professores ecléticos e alunos disciplinados, leituras que estariam vedadas ou apenas inacessíveis ao cidadão comum, desde os materialistas franceses (La Mettrie mas também Voltaire) aos moralistas escoceses (Adam Ferguson mas também Adam Smith), para além de autores clássicos de todas as épocas, de Homero e Virgílio a Shakespeare, Shaftesbury, Diderot e Rousseau. O contraste entre a severidade do regime e a liberalidade das leituras (e do método seguido por certos professores) dificilmente poderia ser maior.

O eixo horizontal antropológico vai assim articular-se, na visão filosófica de Schiller, com um eixo vertical histórico, aprofundado pelos estudos de História que o autor continuou a fazer pela vida fora, não só para enquadrar os seus dramas em variados cenários e épocas mas também por imposição de uma cátedra que lhe foi atribuída na Universidade de Jena a partir de 1789. Ora sem a compreensão da importância do cruzamento entre antropologia e História dificilmente se entenderá o carácter emergente e a abrangência da sua estética. Com efeito, o autor pensa o fenómeno estético não apenas como sincronização dos dois eixos, como “avaliação antropológica completa” e historicamente aferida (4ª *CEE*), mas numa relação que se poderia designar como osmótica, de fina comunicação capilar com o mundo existencial – da natureza, dos seres humanos, das artes, da vida. Quaisquer que fossem os seus caminhos de conceptualização, estes articulavam-se num quadro que tinha por horizonte o real, numa triangulação entre a liberdade, a necessidade e a contingência.

Para a criação dramática e poética, o jogo de forças entre estas instâncias tornava-se para Schiller mais claro. Como expôs em carta a Goethe de 26.12.1797, aquilo a que chamava poesia épica (a que podemos juntar a produção narrativa) só aparentemente se movimentava no reino da liberdade, devendo porém aproximar-se do domínio da necessidade se quisesse adquirir credibilidade; por seu turno, a poesia dramática, ou a tragédia, principiaria por manifestar-se no reino da necessidade e, num sentido ascendente oposto ao anterior, ir-se-ia elevando dentro das condições de possibilidade da liberdade (cf. NA 29, 176ss e o Comentário a *AT* e à 22ª *CEE*). Schiller não referia explicitamente a contingência que constitui porém, como sabemos, um elemento essencial tanto à narrativa (enquanto peripécia) como à tragédia (enquanto acaso que precipita a catástrofe).

Um leitor atento dos textos teóricos de Schiller depressa se apercebe de que o que está aqui em causa transcende largamente quaisquer considerações

sobre a arte. Temos diante de nós, nestes textos, um vasto leque de exemplificações. Nelas, os exemplos reais articulam-se com os literários e artísticos. E quem nos pode guiar por um labirinto de códigos aparentemente espesso é outro criador, Thomas Mann, para quem Schiller estava “em casa na Terra <auf Erden zu Hause>” (Mann, 1982; 375). A expressão idiomática alemã no plural bem traduz essa multiplicidade de mundos que apontam hoje os caminhos da interdisciplinaridade. Já se intui que Schiller tenta, por um lado, indicar vias possíveis para uma resolução de conflitos, que porém poderão nunca chegar a resolver-se, pela inatingibilidade de uma *pax aesthetica*, a não ser por momentos – ou seja, a resolução de situações contingentes é ela própria contingente, e isto pela inerência da mesma não só à condição da modernidade mas simplesmente à condição humana. Esse Schiller “embriagado do universo e pedagogo humano da cultura” (ib., 383) sempre se serviu, embora não o confessasse tão abertamente como H. Arendt na famosa entrevista televisiva de 1964 a Günter Gaus e que pode ser vista *online*, a partir de “todas as panelas”, a fim de dar sustentabilidade ao seu edifício conceptual. Tal influência é particularmente nítida nas Cartas sobre a Educação Estética, que principiam sob uma orientação assumidamente kantiana, enveredando nas passagens centrais por uma direcção reconhecidamente fichtiana, para terminar com referências explícitas a Goethe; isto para não falar de uma visão histórica inspirada em Adam Ferguson ou de contornos textuais em que ecoam reminiscências homéricas. E as referências à realidade europeia posterior à Revolução Francesa (5ª Carta) ou à Revolução Industrial (6ª Carta) não poderiam ser mais claras.

Tanto Schiller como H. Arendt viram-se, nas respectivas épocas, repetidamente criticados por uma alegada idealização da cultura grega, escamoteando a sociedade escravagista em que a mesma se desenvolveu e que servia de suporte da vida material. Ora para relativizar tais afirmações teríamos de recorrer não apenas aos textos teóricos, poéticos e dramáticos do autor mas também à sua correspondência, onde Schiller se revela como sendo um realista com um profundo conhecimento dos meandros da idealidade, abertamente assumida pelo próprio como especulação mas, como vimos acima, também criticada. As preocupações com um quotidiano, que no caso da pessoa Schiller se encontrava sempre ameaçado por dívidas e problemas de saúde, serviam por assim dizer de húmus que ancorava todas as construções teóricas. E o autor explicou porquê numa carta ao seu amigo Körner em 22.1.1789: “O que é a vida do ser humano se lhe é tirado o que a arte lhe deu? Uma visão, eternamente a descoberto, da destruição [...], pois se é retirado

da nossa vida o que serve a beleza, fica apenas a *carência* e o que é a carência senão uma protecção contra a ruína sempre ameaçadora?” (NA 25, 186s)

Mas nem Schiller nem H. Arendt perdem de vista as exigências inerentes a tempos sombrios e o subsequente empenho em adaptar aos desafios do presente uma súpula da melhor herança clássica e da tradição jusnaturalista, passando pela reflexão de um Maquiavel ou de um Montesquieu, para demonstrar a imprescindibilidade ora de uma educação estética, ora de uma ousadia interactiva que para H. Arendt era equivalente a um renascer, não esquecendo a destruição causada pela experiência do confronto com manifestações de *hybris*, de fanatismo ideológico, de materialismo estreito. As virtualidades da reflexão e de uma nova *praxis* estética em Schiller equivalem de certo modo, em H. Arendt, a uma “promessa da política” (Arendt, 2007).

As questões que atravessam estes textos poderiam assim resumir-se a um número reduzido: Como atingir e gerir um equilíbrio de forças e formas (o belo)? Como configurar o desequilíbrio causado pelo confronto entre registos contrastantes, por exemplo o comum e o baixo com o que é grande, majestoso, avassalador, radicalmente ameaçador (o sublime e o trágico)? Como canalizar excessos de violência e pulsionalidade sem deixar de aproveitar o seu potencial energético? Como revitalizar atitudes e situações de lassidão sem enveredar pelos caminhos do autoritarismo ou da barbárie nem perder importantes aquisições civilizacionais, cujos aspectos positivos deverão ser resgatados para além de posições ideológicas estreitas, mas sem que se perca o espírito analítico e crítico?

Mas se Schiller intuía que tais questões, correspondendo a preocupações criativas e existenciais, haviam de perdurar para além de uma vida física que sabia ameaçada (veja-se o comentário a LN e as referências à disputa epistolar com Fichte), porém quase todos os textos aqui presentes destinavam-se, na sua primeira versão (antes de serem posteriormente publicados em livro, em edições revistas pelo autor), a preencher lacunas editoriais. Quase todos foram escritos sob o signo da doença pessoal e de convulsões políticas na Europa – daí o recurso a exemplos clássicos, provenientes de contextos trágicos. Ao estudo do pensamento kantiano, mas também aristoteliano (outros pontos em comum com H. Arendt, que se traduzem também num distanciamento face a modelos platonianos, quiçá reconhecendo o seu carácter “anti-trágico”, segundo J. P. Serra, 2006: 123), juntava-se uma viva permuta de ideias com figuras da época, de Herder a Wieland, de Goethe a Wilhelm von Humboldt. Schiller sempre se movimentou entre a disforia histórica e o encantamento recriador da mesma (veja-se as considerações sobre a dimensão estética das História no § 21 de SS), entre a memória próxima de uma

penosa actividade académica e um incansável labor de publicista, antes de se consagrar definitivamente como dramaturgo e encerrar, nas suas palavras, o “gabinete filosófico” – ou porventura transferi-lo para as suas personagens no palco.

“A experiência comprova-a. Como pode a teoria rejeitá-la” (*SW V*, 254). Não hesitaríamos, num primeiro momento, em atribuir estas frases a Goethe. Mais nos surpreende saber que elas foram escritas por um jovem de vinte anos, numa dissertação em Medicina que se viu recusada pelas autoridades da Academia de Stuttgart pelo seu teor alegadamente especulativo. Da mesma maneira que então defendeu, ainda na mesma dissertação, a existência de uma *Mittelkraft* (que poderia traduzir-se por *energia mediadora*) como instância de permuta entre os domínios físico e espiritual no ser humano, Schiller propõe-se, catorze anos mais tarde, desenvolver uma teoria estética com um duplo fundamento sensível e objectivo. Tal posição vem situar o autor numa espécie de quarto vértice de um quadrilátero que combinava esses aspectos com o racional e o subjectivo, e com o qual o complexo e contraditório panorama das teorias estéticas do século XVIII se vê sintetizado (veja-se o § 2 de *K*, bem como o respectivo comentário).

Por aí podemos também descortinar a especificidade do “conservadorismo” em Schiller, que deve ser interpretado como uma forma de plasticidade aberta, afim ao sentido que posteriormente foi dado por Hegel ao conceito triplo de *Aufhebung* enquanto conservação, supressão e elevação. Porém, o que para Hegel se tornou numa certeza sistémica e lógica, nunca ultrapassou para Schiller o limiar da hipótese – estamos assim a falar da possibilidade, não da obrigatoriedade e muito menos da inevitabilidade de uma síntese. E se essa síntese nem sempre se torna possível em termos existenciais e estéticos, a auto-imposição de partir sempre da realidade material existente e dos respectivos condicionamentos leva o autor a estudar as suas leis e mecanismos para descobrir maneiras de a enobrecer, palavra-chave no vocabulário schilleriano. Daí resultará porventura a fama de um alegado “idealismo”, que por outro lado não se coíbe de fulminar e (auto)ironizar o que considera arremedos de juventude, ou de imaturidade, em si mesmo e nas suas personagens, desde os sonhos republicano-radicalis de um Karl Moor (um dos irmãos de *Die Räuber, Os Salteadores*, primeira peça de Schiller) à atitude precipitada e dogmática dos jacobinos no período revolucionário francês, por ele repetidamente acusados de querer impor princípios alegadamente justos e racionais de forma imediatista porém taxativa.

Assim, o “idealismo” peculiar de Schiller é “conservador” no sentido mais fundamental de ambos os termos: a tarefa que se propõe é a de uma

*espiritualização da matéria*, o que para ele significa tudo menos violentá-la. O autor situa-se deliberadamente nos limites da realidade existente, logo procurando otimizar as condições dadas para nelas desenvolver as suas ideias. Em termos arendtianos (inspirados em Aristóteles): agir onde é necessário (*praxis*), moldar o que é possível (*poiesis*) (Arendt, 1958/2001).

Um exemplo basta para elucidar sobre as implicações políticas de tal perspectiva. Ao anunciar ao amigo Körner a sua intenção de intervir na tribuna pública (neste caso na imprensa francesa, de que assinava a publicação *Le Moniteur*) em favor de Luís XVI, e isso na mesma carta em que se propunha desenvolver uma teoria do belo, Schiller situava-se deliberadamente nos limites da acção viável, procurando em simultâneo fazer passar ideias críticas sobre o Antigo Regime (veja-se o comentário a *K*). Vemos como o autor procura aqui aliar a prudência, recomendada pela retórica tradicional, a uma tática de guerra. Porque também é de guerra que se trata: quando não se torna possível pacificar a violência (canalizando esteticamente a energia nela contida) geram-se situações de insolúvel conflito, para não dizer trágicas. Com a execução de Luís XVI, caíra por terra o propósito de intervenção imediata, perdera-se a batalha política mais próxima, mas não a luta fundamental de educação do ser humano, porém como “tarefa para mais de *um século*” (sétima *CEE*, § 3). A abertura de vias para essa forma de enobrecimento seria, para o autor, uma medida preventiva contra situações extremas como aquelas que se haviam verificado no processo revolucionário francês, mas não só. Schiller parece oscilar, a esse respeito, entre um silêncio como manifestação de *dignidade* (exceptuando alguns desabafos com amigos mais próximos), mas também de *compaixão* trágica ou mesmo de *clemência* (como forma de *graciosidade*). Por outro lado, a análise descomplexada da quinta *CEE* deixa entrever uma interrogação: como condenar as classes inferiores e o modo como soltam os seus instintos mais primários, se as classes mais cultivadas não se inibem de ostentar uma irresponsável depravação, usando requintes de perversidade inclusivamente para subverter máximas morais de acordo com interesses egoístas e inclinações hedonistas (veja-se também *LN*, §§ 40ss)? Não haverá aqui uma proposta de leitura das cadeias de correlação, curtas ou longas mas sempre actuais, entre populismo e corrupção?

A morosidade do processo educativo não se compadece portanto, como nota o autor, com o optimismo do progresso por que se pautavam os espíritos pensantes da primeira fase da *Aufklärung*. Neste aspecto, Schiller demonstra viver conceptualmente num tempo de viragem, reservando-se assim, face à actualidade política, o direito de um recuo estratégico onde se poderia julgar que existisse uma simples capitulação. A ideia lessinguiana de educação do

género humano reequaciona-se assim numa educação estética, num paralelismo entre as perspectivas filogenética e ontogenética, de desenvolvimento da humanidade e do indivíduo, da infância à idade adulta. Porém, a refracção do optimismo iluminista (que ainda contagiara os seus primeiros escritos históricos e filosóficos), condicionada não apenas pela fracturante experiência jacobina, mas também por uma percepção dos mecanismos manipulativos da violência e do poder, leva-o na fase de maturidade a apostar numa evolução com avanços e retrocessos, perdas e ganhos.

Relativizada a urgência do tempo, permanece a equação triangular liberdade-necessidade-contingência. No seu gabinete de ideias, Schiller delinea os múltiplos aspectos do seu projecto estético, nunca perdendo de vista o teatro do mundo. Quase diria – o filme do mundo, pela brilhante sequência de associações e imagens que usa para exemplificar os passos do seu raciocínio. A pena de Schiller prossegue no seu traço elegante, com um número mínimo de correcções, quase sempre até altas horas da noite, quase sempre sob a acção dos analgésicos disponíveis na época, álcool, café; e a cabeça que lidera a mão que escreve, abrindo caminho na doença, vê desfilar os cenários mais díspares, da elegância shaftesburyana de uma paisagem bela e delicada, que poderia ter saído do pincel de um Poussin ou de um Watteau, à sublimidade simultaneamente atractiva e horrenda de uma tempestade oceânica provocadora de naufrágios, de um desfiladeiro escarpado por onde se precipitam animais selvagens e caçadores, antecipando as telas de um Caspar David Friedrich.

Mas as paisagens de Schiller são sobretudo humanas e a sua natureza povoada, no sentido de que é observada e sentida pelo ser humano, dentro e fora de si. Não nos surpreendemos assim com a frequente antropologização de situações estéticas, de um modo mais consequente do que Kant, para quem a dimensão de estranheza do fenómeno natural é consideravelmente maior e equacionada à distância com os movimentos do ânimo, instância crucialmente mediadora do exterior e do interior para ambos os autores. E é aqui também que são deixadas entrever cenas do filme trágico que marcou o século XVIII e contribuiu para configurar a época de viragem em que o autor viveu: filme que principia com cenas palacianas, murmúrios galantes e gestos afectados num parque de estilo francês entre canteiros e repuxos, ninfas de pedra e cortesãos disfarçados de pastores, para se precipitar nas enxurradas de multidão em luta corpo a corpo de feras humanas, impelidas por um amálgama de carências elementares e ideias de transformação radical da sociedade, mesmo a golpes de guilhotina.

Filme que parece recuperar, de forma transfigurada, cenários criados pelo próprio Schiller. Na sua primeira peça, *Die Räuber* [Os Salteadores], assistimos ao *pathos* republicano de Karl Moor com a sua cegueira alegadamente visionária que aproxima ideologia e crime passional, ou à perversa minúcia do irmão Franz Moor com a sua intenção de utilizar os mais avançados conhecimentos da época acerca das correlações psicossomáticas para infligir ao pai uma doença mortal sem deixar vestígios de crime; vemos na segunda peça como a sede de poder de um Fiesco, na peça homónima, inflama uma actuação carismática e demagógica, ou como a consequência revolucionária de um Verrina, no mesmo drama, não hesita em eliminar sumariamente um Fiesco cuja acção deixa de estar de acordo com os ideais daquele; ou como o amor inflamado de um Ferdinand, em *Kabale und Liebe* [Intriga e Amor], guiando a mão que verte veneno para dentro do copo da limonada bebida pela sua amada Luise, enquanto Lady Milford empreende manobras desviadas, numa corte em que nenhum paraíso artificial consegue amenizar o deserto afectivo e o funcionário Wurm faz jus ao modelo tartuffiano que o inspirou; ou como a acção do marquês de Posa oscila entre a lealdade ao amigo Don Carlos (na peça homónima) e o desejo de dialogar, ou seja de negociar com o rei pai, Filipe II, para tentar que sejam reconhecidos os seus ideais de liberdade de consciência. As quatro peças de juventude de Schiller, anteriores à sua produção de ensaios históricos e estéticos, fazem assim desfilarem aos nossos olhos um leque de figuras que revelam com frequência atitudes passíveis de serem qualificadas como comuns ou mesmo baixas (cf. *CB*), embora também deixem entrever momentos belos e sublimes, estes últimos muitas vezes alucinados e por aí condenadas ao excesso, ao fracasso, à exposição ao ridículo.

A partir do momento em que principia a agir – este é o cerne por assim dizer aristoteliano da crença de Schiller no carácter trágico da condição humana – qualquer pessoa corre o risco de que os efeitos da sua acção enveredem por caminhos irreversíveis e a levem, se necessário, a cometer crimes. Tal pode acontecer se a pessoa se deixa guiar ora pelos seus impulsos, ora por uma ideia (sem que os primeiros sejam excluídos), por uma ideologia que pode cegar e estreitar os horizontes de quem age, impedindo de aceitar as contingências, de reflectir sobre o melhor modo de as enfrentar, ou gerir, ou contornar, ou evitar. É então que o agente – ou actor – fica a um passo da transgressão, ao julgar que os obstáculos à realização das suas causas, ou objectivos, só serão removíveis pela eliminação de outras vidas.

Na consciência das implicações de tal “efeito de borboleta” da acção humana, em que mesmo um gesto inocente ou bem intencionado pode

produzir equívocos que levem a consequências indesejadas e por aí à “tempestade perfeita” da pura situação trágica, não estranhamos que, para a vida real, o autor faça repetidamente, nos seus ensaios, uma espécie de ponto da situação, partindo da realidade humana ou social e das zonas naturalmente sensíveis, dilatáveis, vibráveis. Para a representação trágica, segundo Schiller, o facto de certas formas de acção poderem ser consideradas moralmente condenáveis não significa que não possam ser esteticamente recuperáveis e não necessariamente na perspectiva de *exempla docent* – veja-se o § 15 e seguintes de *SP*. A intensa fruição do espectador que segue, em suspense hitchcockiano, os movimentos de um criminoso no palco ou na tela, a satisfação que aquele sente sobretudo se o malvado atinge os seus fins, mas também se ele é punido pelas circunstâncias e não por acção humana, tudo isso é em si apenas *uma* manifestação da sua liberdade, não necessariamente maior ou menor do que o deleite com uma bela pintura, paisagem ou face humana.

Que se pode depreender de tudo isto? Apenas um dos fundamentos da estética do autor, a que poderíamos chamar de dinâmica do fenómeno estético. Sendo o momento de fruição artística uma arena transitória de liberdade, numa confluência espaço-temporal circunscrita às respectivas condições de possibilidade, Schiller chama a atenção para esse campo energético de grande receptividade – lúdico e sereno no caso do belo, patético ou grave no caso do sublime. O indivíduo deverá ficar a conhecer as linhas de força desse campo para o aproveitar como melhor lhe aprouver. Num respeito exemplar pela liberdade do leitor, não é apontado nestes textos qualquer caminho “moral” a seguir, ou seja, a moralidade vê-se tematizada e enquadrada no contexto de múltiplas opções de acção.

Estética como dinâmica, mais do que dialéctica. Isto porque, como já foi dito, nem sempre é possível atingir qualquer forma de síntese de elementos ou aspectos polarizados; em muitos casos isso nem é sequer desejável. O reconhecimento de situações de irredutibilidade faz parte de uma via estética que pode atravessar zonas similares a uma via adâmica. Se o belo e a beleza podem surgir como o merecido repouso do guerreiro, o ansiado lenitivo do viajante exausto, o relaxamento aconselhado pelo médico Schiller ao indivíduo tenso e contraído (veja-se as referências à “beleza dissolvente” na 16ª e 17ª *CEE*), porém a opção por uma beleza desprovida de energia pode facilmente conduzir à dissolução da mesma – ou à sua monstruosa perversão, como se verá mais adiante. Isto por um lado.

Por outro lado, a sublimidade (ou beleza enérgica segundo a 16ª *CEE*) encarregar-se-ia de insuflar nos indivíduos o entusiasmo activo que uma exposição prolongada à “beleza dissolvente” correria o risco de anular. O

exemplo evocado por Schiller transporta o leitor a paisagens homéricas, combinando a plasticidade das mesmas com uma dignidade seiscentista e com um voluntarismo iluminista: vemos o jovem Telémaco saltar para a libertação salina das ondas, não tanto impulsionado por Mentor (como na obra de Fénélon, que serviu de inspiração ao autor), mas por iniciativa própria, tudo para escapar da teia de volúpia em que Calipso o havia enredado – veja-se o § 16 de *SS*.

Por aqui se chega também à correlação entre o belo e o sublime, categorias cuja complementaridade Schiller demonstra, na forma em que por assim dizer se vigiam e relativizam – e, em momentos supremos, podem chegar a fundir-se (veja-se o § 9 da 15ª *CEE*, passagem crucial para a compreensão de toda a paleta da teoria estética do autor). Se, como vimos, as peças anteriores à fase de reflexão estético-filosófica nos mostram um leque de figuras deliberadamente imperfeitas, evidenciando apenas esporádica ou pontualmente atitudes de beleza ou de sublimidade, as obras dramáticas posteriores a essa fase, ou interregno que durou mais de dez anos, de 1786 a 1798, dão-nos a conhecer caracteres que reúnem frequentemente traços de graciosidade e dignidade, assim configurando no ser humano os paradigmas belo e sublime, adaptando-os à condição antropológica da finitude e do gesto, da postura situacional. Estão neste caso sobretudo as figuras femininas, como Maria Stuart e Joana de Arc.

Nesses anos de reflexão estética, Schiller não se limita porém a assimilar criticamente a filosofia kantiana. Na realidade, o quadrado teórico acima mencionado poderia ser dotado de um maior número de vértices e tornar-se assim num polígono. Poderíamos mencionar, com omissões várias e seguindo linhas de influência mais profunda, Wieland (a quem Schiller deve a aproximação a Shaftesbury e ao paradigma da graciosidade), Herder (com quem o autor partilha a organicidade da visão histórica, num paralelismo ontogenético e filogenético) e ainda o estudo dos clássicos, nomeadamente Aristóteles e Plutarco, Cícero e Séneca. O aperfeiçoamento daí resultante para a sua teoria da tragédia pode ler-se em *AT* e prende-se com a crescente convicção de que não deveria ser a intenção maligna de uma ou mais personagens dramáticas, segundo o exemplo macbethiano, mas as circunstâncias exteriores a provocar a catástrofe. Tais circunstâncias permitiriam ao herói brilhar à luz de uma moralidade sem mácula e assim aumentar o potencial de compaixão no espectador. Mas desiluda-se quem pretenda ver aqui um aproveitamento da moral kantiana para a economia da tragédia. Como teórico ou como criador, Schiller permanece sobretudo um gestor de potenciais energéticos. Nesta perspectiva, um adepto minucioso da norma é para

ele menos interessante do que um criminoso, porque destituído de energia, não saindo assim do registo comum, enquanto o segundo pode ascender ao registo patético-sublime.

E é também aqui que Schiller mais se afasta de Kant, não tanto por uma heterodoxia ética como sobretudo pela associação da teoria do sublime à teoria da tragédia, associação a que são alheios os teóricos dos outros três vértices da estética enunciada em K, Burke, Kant e Baumgarten. Tal associação prende-se também com a viragem das posições do autor face à História, provocada não só pelo decurso do processo revolucionário em França, mas sobretudo pela ausência de crença no progresso em autores anteriores à filosofia das Luzes e que também influenciaram Schiller. A atitude do autor face à História, ora ambivalente, ora desencantada (veja-se os §§ 20 e 21 de *SS*) tem a ver não apenas com uma provável saturação proveniente da anterior obrigatoriedade de exercer o ofício de historiador, como publicista e na Universidade de Jena, quando o seu instinto poético o levava até outras regiões, como desabafou repetidas vezes na sua correspondência com as pessoas mais próximas, entre 1788 e 1790. Mesmo na lição inaugural de Maio de 1789, as suas palavras entusiásticas incidem tanto sobre a plasticidade da História como sobre os ensinamentos que dela podem ser extraídos (cf. *SW* IV, 749-767): mau grado os esforços da “cabeça filosófica”, modelo que inspira abertamente o autor, a complexa opacidade do processo histórico nunca poderia equiparar-se às criações poéticas, e como Kant Schiller acaba por admitir a dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de transformar o “agregado” em “sistema” (ib., 763).

Se a obscuridade da interação humana permanece indecifrável, como *praxis*, para qualquer filósofo da História, já a ordenação *poiética* dos acontecimentos tem o maior interesse para o autor trágico (cf. o comentário ao § 50 de *SP*). Aqui talvez resida também uma razão para a desmobilização política de Schiller, não só face aos acontecimentos reais, mas sobretudo a insistências vindas de fora, como o desejo de ver o autor de *Don Carlos*, o criador da figura de um Marquês de Posa que exorta Filipe II a conceder aos seus súbditos liberdade de consciência, no papel de mentor de uma revolução espiritual. Da distinção entre as contingências da *praxis* e a imperiosidade instrumental da *poiesis* surgem as dúvidas de Schiller quanto à possibilidade de *formar* os seres humanos na idade adulta; podemos ler essas dúvidas no quarto parágrafo da quarta *CEE*, em que Schiller chama a atenção para a diferença entre o trabalho do artesão e do artista, que moldam a matéria inerte, e o do “artista pedagógico e político”, para quem o material humano nunca deveria ser um meio mas sim um fim. Na sequência da formulação

kantiana do imperativo categórico, tal asserção antecipa a posterior crítica à razão instrumental, tecida pelos filósofos da escola de Frankfurt.

Nessa época de charneira em que o *sujeito* era teoricamente celebrado mas frequentemente humilhado, enquanto *súbdito*, numa sociedade de classes, a atenção do leitor deve orientar-se para as implicações da liberdade estética e das respectivas responsabilidades. Schiller não deixa dúvidas quanto à sua rejeição tanto do despotismo como da anarquia: veja-se o § 93 de *GD*. Mas o autor vai mais longe do que uma prescrição de respeito mútuo, com o que não transcenderia a adaptação de um manual cortês à época de ascensão da burguesia. A educação estética tem um propósito cosmopolita e visa preparar qualquer indivíduo *para* o belo e *através* do belo em situações de felicidade, *para* o sublime e *através* do sublime em situações de desgraça, o mais tardar face à inevitabilidade da morte. Em suma – e aqui Schiller afasta-se do rigorismo kantiano, cuja razão de ser ele analisa aliás com a maior acuidade no § 100 de *GD* – a estratégia do autor ambiciona atingir uma forma de inteligência emocional que optimize, pela via performativa mas não só, o ser humano na sua totalidade. E isto dois séculos antes das conhecidas descobertas feitas pelas neurociências. Quase se poderia dizer que as propostas estéticas de Schiller, ao alargar os limites da zona consciente, têm por objectivo levar o ser humano a um equilíbrio homeostático e regulador (cf. Damásio, 2010: 64ss), na sua complexidade psicossomática.

O exercício de descoberta, expansão e (auto)limitação de movimentos e posturas, como articulação do sentido de liberdade com o de responsabilidade, deveria ser praticado *também* face a objectos inanimados, como o casaco que se veste (*K*, § 89) e que não deve ser nem muito largo (o que equivaleria a uma vantagem dada ao tecido, a um desperdício da matéria) nem muito estreito (com o que os movimentos se veriam tolhidos), ou como a alusão ao carácter de cidadania atribuído a um (não especificado) “instrumento útil” (27ª *CEE*, § 11). E o apelo ao entendimento para que busque o consentimento da “massa passiva” (ib.) pode ser lido como precursor de uma consciência ecológica, inspirada pela fina percepção do sentido dessa cadeia de seres que reequilibra o modo de estar do indivíduo num mundo contingente. Como Schiller explica no segundo parágrafo da 27ª *CEE*, é pela educação estética que o indivíduo desenvolve uma atitude de desprendimento face à matéria.

Tão-pouco é casual a exemplificação de comportamentos belos (*K*, § 44) e sublimes (*SS*, § 15) em que facilmente reconhecemos exemplos bíblicos, do bom samaritano (*NT*, Lucas 10, 30-37) a Job (*AT*, Livro de Job): O comportamento despojado de quem abdica do ter para se aproximar do ser sintoniza

aliás tanto com uma prática clássico-estóica como com uma prática judaico-cristã. A consciência de harmonia com os elementos pode sempre dar lugar ao sentido intenso de uma liberdade consciente e dorida. Poder-se-ia dizer que a educação estética se limita afinal – o que já não é pouco – a fazer vibrar no indivíduo essa corda que já o jovem Schiller utilizara como metáfora da sintonia entre corpo e espírito (cf. *SW V*, 263). Competiria ao ser humano, uma vez colocado nessa disposição, decidir se quer ou não optar por um comportamento moral, se pretende estender essa mesma corda sobre o abismo ou deixá-la vibrar à medida do vento que passa. Isto porque no fundo do abismo talvez não se encontre apenas *destruição* física, a morte inevitável que ele terá aprendido a encarar se tiver assimilado os mecanismos do sublime, a postura da dignidade, mas ainda a *anulação* de qualquer efeito estético, a supressão da sua capacidade configuradora, através de uma conquista do território pelos registos comum e baixo – de uma trivialização da cultura.

Também nisso estamos hoje. Mas já no tempo de Schiller existiam riscos de trivialização: bastava que as circunstâncias o permitissem para que os registos comum e baixo contaminassem, em lugar de realçar (cf. *CB*), os elementos de sublimidade, gerando uma situação de ridículo. Também no referido texto encontramos uma via para a compreensão do implacável veredicto napoleónico: *Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas*. O leitor atento saberá descobrir a dobra de ironia subtil que acompanha muitas passagens aparentemente sérias. Mas já o jovem Schiller, a montante da fase estética, denunciava com acuidade essa trivialização, caricaturando o comportamento do público à saída de um espectáculo, num esboço equiparável à posterior descrição zarathustriana-nietzscheana do último homem. Lemos assim no prefácio (publicado sob anonimato) à sua primeira peça *Die Räuber [Os Salteadores]*: “Por muitos que sejam os amigos da verdade e da virtude, e que se reúnam para ensinar os seus concidadãos em palco aberto, a plebe nunca deixará de ser plebe e, ainda que se transformem o sol e a lua, e o céu e a terra envelheçam como um vestido, os tontos permanecem sempre iguais a si mesmos, como a virtude. *Mort de ma vie*, diz o senhor Valentim, eis o que eu chamo um salto! Hi-hi, cochicha a menina, a *coiffure* da cantorazinha estava fora de moda – *Sacré dieu*, diz o cabeleireiro, que divina sinfonia! Comparada com ela, os alemães só podem soltar latidos! – Carago, devias ter visto o gajo atirar aquela miúda rosadinha para trás do biombo, diz o cocheiro ao lacaio, que conseguira introduzir-se dentro do teatro da comédia porque tinha frio e estava aborrecido” (*SW I*, 483).

Na actualidade, são conhecidos de sobra exemplos similares a esta situação “pedestre” (Adorno, 1970, 295), substituindo ocasionalmente as

expressões francesas por outras afins, extraídas de situações cabaretísticas ou telenovescas. Com aquele adjectivo, Adorno referia-se à lei virgiliana dos três estilos, também do conhecimento de Schiller e correspondendo a registos próprios das camadas sociais. Assim, enquanto o estilo grave estava reservado à elite guerreira e se fazia representar por uma simbologia equestre e castrense, o estilo mediano evocava o bucolismo campestre (e posteriormente a classe média), enquanto o estilo humilde se situava no domínio pastoril, com o seu grosseirismo telúrico. Facilmente se discerne um paralelismo com os paradigmas schillerianos de sublime/dignidade, comum e baixo. Mas já no tempo do autor eram frequentes formas de incompreensão e até escárnio em relação ao *pathos* das suas peças de juventude (aliás implacavelmente criticadas mais tarde pelo próprio Schiller) e dos seus poemas: é conhecida a reacção de riso colectivo no círculo romântico de Jena – os irmãos August Wilhelm e Friedrich Schlegel e as respectivas mulheres, Caroline e Dorothea – ao poema *Die Glocke [O Sino]*, sem discernir que com ele o autor talvez pretendesse realizar certos ideais da Revolução Francesa por uma via literária, elevando a uma plataforma de *dignidade* a existência *mediana* ou mesmo *baixa* do mundo trabalhador.

A vulnerabilidade do registo sublime está também relacionada com uma diminuição dos riscos existenciais, assim como a intensidade do mesmo se prende proporcionalmente com o grau de ameaça sofrido pelo instinto de conservação: Schiller afirma-o de modo inequívoco nos parágrafos 10-12 de *DS*. Mas ainda sobre a expressão napoleónica, já o diminutivo contido no termo “ridículo” aponta para o rebaixamento (neste caso do que é elevado), para a retracção que sofre um objecto de sarcasmo. Se perante a morte real ninguém ousa rir (exceptuando situações de sadismo), a anulação ou neutralização de um factor de perigo pode causar uma descompressão rápida da tensão inerente ao sublime (enquanto beleza enérgica), em todo o sistema psicossomático: sensação de alívio, distensão do diafragma. Semelhante é o mecanismo reducionista que relativiza o *pathos* moral, sobretudo se ele veicula exigências sentidas como anacrónicas numa sociedade pacificada, de bem-estar e abundância. Não pode ser esquecido o carácter castrense de que as normas morais estavam impregnadas na sua origem, já que se tratava de gerir recursos parcos numa situação em que estava em causa a existência nua e crua. Porém, uma vez ultrapassada qualquer necessidade objectiva de rigidez regulamentadora, toda a forma de disciplinamento ético e de postura ascética tende a pertencer ao foro das opções individuais, conscientemente assumidas por quem não esquece a precariedade humana e a transitoriedade do espaço-tempo em que o corpo se movimenta.

A queda brusca de um código superior para outro inferior anula toda a tensão, inclusivamente a sublime, que se constrói na presença ou memória de elementos de grandiosidade (veja-se *OD*), mas sempre sob a ameaça de elementos ditos impuros, ou seja de registos comuns e baixos, a partir dos quais a ridicularização se torna mais eficaz. E a evocação forçada da irremediável trivialidade do elemento físico, bem como do modo como ele condiciona o espírito, não deixa, por seu turno, de fornecer razões à nostalgia com que o sublime é recorrentemente recuperado, reabilitado de todos os arremedos de banalização e satirização, até aos nossos dias.

A associação do trágico ao sublime, empreendida por Schiller, pode surgir como uma defesa, uma consciencialização implícita, contra esse risco menor que é a perversão dos códigos, face ao risco maior que se traduz na real agressão ao instinto de sobrevivência. Tal associação equivale a uma antropologização do sublime, mais além das movimentações kantianas do ânimo diante de uma paisagem arrebatadora. Trata-se assim de aproveitar a energia e o dinamismo dessas movimentações, capitalizando-a em capacidade de resistência ou de produtividade. Para o autor, o movimento de percepção situa-se no limiar do conhecimento, bem como de um *eventual* aperfeiçoamento da operatividade performativa. Trata-se de um processo que é tudo menos linear. O confronto brutal com o trágico *em nós* surge como consequência imediata da experiência de vulnerabilidade, da constatação da mortalidade, condição humana universal, porém sintomaticamente escamoteada nas fases tardias das civilizações, sob a acção soporífera do bem-estar e da abundância material, da crença numa possibilidade de adiamento dessa mesma morte graças a técnicas de prolongamento da vida biológica. Aqui, o actual devaneio de um estatuto de *forever young* vai porventura ao encontro de transfigurações alquímicas de outras épocas, desde o perverso requinte num Império romano em declínio aos espartilhamentos baudelairianos, passando pelo artificialismo dos círculos rococó da sociedade de corte. Os últimos parágrafos de *GD* evocam vivamente exemplos de *desnaturação*, contemporâneos do autor.

O sublime de Schiller situa-se ainda na refração do sonho iluminista, na sua memória quente e próxima, quiçá reforçada pelos fracassos de voos ilusórios, pretendendo contudo recuperá-los em parte face à ameaça de uma melancolia que talvez deixasse entrever formas de resignação niilista. Neste ângulo, talvez possamos ler o sublime como uma forma de secularização do sagrado, como a reinstauração de uma instância dinamizadora da acção, porém moderadora do activismo. A advertência temporal na sombra da morte pode assim ver-se compensada pelo acesso a uma *apresentação*

<Darstellung> de infinitude. É também por essa via que Schiller rompe com as ambiguidades beatífico-voluptuosas em que o belo ameaça cair e sublinha o interesse pelo elemento demoníaco. Impulsionado por essa “alta liberdade demoníaca” (§ 18 de *SS*) surgirá, ainda no tempo de Schiller, o espírito beethoveniano, a vontade humana em esforço contínuo de auto-superação. Ora a dobra desse espírito já fora antevista na acção maligna de um Franz Moor, essa figura sadiana de que já se falou acima a propósito das peças de juventude do autor e que associa com virtuosismo os mecanismos racionais à energia autopoietica do mal, num realismo que não se vê diminuído quando surge no final da peça, uma consciência cristã como que *ex machina*.

Mas as deformações do sublime não se encaminham apenas no sentido da sua redução laboratorial ou grotesca, visceral ou cénica. Franz Moor tão-pouco pode ser comparado ao cientista ultrapassado pelas consequências das suas pesquisas e experimentações. A descrença de Schiller no mal radical kantiano tem a ver com a sua natureza de criador, com a capacidade de moldar as suas criaturas usando uma paleta maleável e não rígida, ambígua e não unívoca. Tal não impede porém que a figura de Franz permaneça como um exemplo assustador de formas pervertidas na gestão rácio-pulsional. Sintomaticamente, as figuras das peças posteriores à fase ensaística revelam essa ambiguidade que passa por um maior número de registos de conduta, de postura estética.

Desde o texto considerado fundador dos tratados sobre o sublime, disputadamente atribuída a Longinus no século I, o apelo ao sublime surge no seu carácter paradoxal, de alerta crepuscular e melancólico, de espanto perante a catástrofe, de oscilação entre a violência e o sacrifício no meio de um mundo fervilhante de paixões e sempre ameaçado pela mesquinhez: “... a lassidão do ânimo gasta e arruína os engenhos de hoje; tirando poucos, vivemos, vivemos todos sem ter mais fadiga que pelo louvor e prazer e nunca jamais pela utilidade que seja digna de honra e emulação” (*apud* Oliveira, 1984: 146). Ao abrir-se o abismo que possibilita a vivência sublime, o ser humano vê-se impulsionado a mobilizar afectos até então porventura investidos num ideal do ego, a fundir sentimentos contraditórios de grandeza moral e insignificância física para contrariar o instinto de sobrevivência – até ao limite das consequências. Para que ele consiga enfrentar um momento que não se anuncia previamente (uma vez que surge como efeito de choque), Schiller aconselha um confronto com o patético como exercício por assim dizer de vacinação (cf. § 24 de *SS*), fortalecedor do ânimo face a situações trágicas que irremediavelmente ocorrerão na vida real, o mais tardar no confronto com a morte: o médico e doente Schiller sabe do que fala.

Sendo o sublime tendencialmente irrepresentável, poder-se-ia dizer que ele é também por assim dizer *incivilizacionável*. Daí que mais tarde Hegel o situe, nas suas lições sobre estética, no domínio de uma alegada “arte simbólica”, ou seja primitiva, anterior à arte clássica e romântica (Hegel, 1970: 13, 393ss). O academismo de tal classificação do que em princípio é inclassificável parece retirar ao sublime o seu carácter intempestivo e radical, discernido por Schiller com uma argúcia que antecipa em vários aspectos posições evidenciadas por Schopenhauer, Wagner e Nietzsche, no sentido de des-moralizar (ou tornar moralmente neutra) essa categoria estética, como aliás já fizera com o belo nas *CEE* (21ª Carta, § 4). Embora o autor privilegie o sublime, até pela sua proximidade com o trágico, ele nunca perde de vista o mosaico global do seu sistema estético. Como já foi dito acima, em situações de insuportável tensão, a acção moderadora do belo suavizaria o abismo entre a vertigem da sublimidade e o imperativo da necessidade, contornando por momentos a contingência. É nesse equilíbrio – sempre precário, recorde-se – que a liberdade demoníaca poderia ser doseada, harmonizada no seu potencial energético, a exemplo do reino vegetal: “Buscas o mais alto, o mais grandioso? A planta pode ensinar-te: / O que ela é involuntariamente, sê-o tu intencionalmente.” (*SW I*, 243). Goethe não escreveria porventura de modo diferente.

Schiller pôs um fim ao interregno reflexivo com a trilogia *Wallenstein*, a que se seguiram dramas em que as figuras se movimentavam na busca dessa via ascendente, desse equilíbrio precário entre o belo e o sublime. O encarceramento do “gabinete filosófico” (carta a Goethe de 17.12.1795, *NA* 28, 132) foi saudado por Goethe, que tentara repetidas vezes, inclusivamente por via alegórica, sugerir a Schiller a sua vocação não tanto de *orador* mas de *criador*. A figura do gigante na narrativa *Das Märchen [Conto da Serpente Verde]* teria, segundo Katharina Mommsen, semelhanças com Schiller, a quem Goethe teria querido sugerir um destino final de petrificação, reservado a quem optasse pela tribuna e não pela configuração da matéria (cf. Mommsen, 1982: 491). Nessa mesma carta a Goethe, Schiller acaba por fazer uma confissão afim, declarando que o trabalho daquele com o romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre [Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister]* lhe fazia sentir uma nostalgia de um “objecto palpável” (*NA* 28, 132). Mas poder-se-ia também dizer que para Schiller, tanto os ensaios como os dramas seriam em simultâneo um meio e um fim.

Neste sentido, a exortação à *praxis* transfere-se, a partir de 1796, para projectos *poiéticos* que, de um modo ou de outro continuam a absorver a visão de Schiller acerca do cenário civilizacional onde se podem inscrever o belo e

o sublime. Não é pois accidental que o autor tenha acalentado durante décadas um projecto de drama acerca do heroísmo suicida de alguns cavaleiros da Ordem de Malta, em luta desigual contra o invasor infiel, mesmo estando consciente da dobra de *féroçité* que acompanha qualquer atitude heróica, como confessara numa carta à sua (ainda) noiva, escrita em 26.3.1789 (NA 25, 232s). Nessa mesma carta, admitira ainda que tal atitude seria de encarar como energia <*Kraft*> em termos de espécie, mas não como grandeza <*Größe*> no plano individual. Vemos também por aqui a importância da fase reflexiva, do ensaísmo estético, que ajudou Schiller a encontrar critérios por assim dizer destiladores de impurezas pulsionais nos indivíduos.

A renúncia definitiva a esse projecto sobre os heróis de Malta só ocorreria com a realização, em escrita e em palco, de *Wilhelm Tell*, concluído em 1804 e absorvendo o espírito fundador da dignidade jusnaturalista, de cunho burguês mas de intenção universal. Poder-se-á contudo daí deduzir uma cedência do autor à civilização de compromisso contratual e à sua mediania, deixando para trás o fascínio pela desmesura especulativa da palavra, pelo sacrifício ainda que suicida do heroísmo?

Ao morrer em Maio de 1805, Schiller deixa inacabado em cima da sua mesa de trabalho o projecto *Demetrius*, que versa o tema da usurpação do poder na Rússia czarista. Mesmo ocultos, os demónios não cessam de lhe agitar a imaginação até ao fim da sua vida, de o inspirar na criação fascinada de figuras moralmente condenáveis e esteticamente interessantes, em todo o caso indiferentes a todo o ideal de progressão individual e social. A dilaceração do protagonista Demetrius, que descobre não ser afinal o herdeiro legítimo do trono, deixa entrever não apenas uma moderna crise de identidade, mas navega também no mar de sombras em que se movimentam os criminosos por honra perdida (título de uma novela de Schiller), indo engrossar o exército dos mercenários de Wallenstein, dos filhos dos deuses condenados ao caminho adâmico da construção de uma nova identidade pela acção.

Pouco importa, no final, se essa acção é justa ou injusta, paciente ou violenta, desde que possua densidade estética. E a fruição que esta pode trazer ao espectador resolve-se na solidão e no silêncio, muito para além do senso comum gerado pelo gosto kantiano. E talvez também para além do mero antropocentrismo, na medida em que as personagens de Schiller são corpos que respiram como “animais ferozmente atentos” (Abram, 2010: 39), em que as suas ideias se tornam passíveis de ser “transferidas e apropriadas” (Coccia, 2010: 163) por cada pessoa que transporta dentro de si a natureza animal, condição necessária, embora não suficiente, para toda a fruição estética. Isto porque o ser humano nunca terá sido nem inteiramente natureza nem terá

dela inteiramente saído, como consta no § 4 da 24ª CEE. E também porque, a fim de que o ideal de fraternidade possa ser atingido por aproximação dialógica face a quem possa representar tudo o que é inquietante e estranho, para que o *alius* possa converter-se num *alter*, é necessário um tempo e espaço intermédio, um “não-lugar de jogos” para que a ideia de fraternidade não se torne meramente “fantasmática” (Mondzain, 2019: 116). Schiller já o intuía mais de dois séculos antes.

# FRIEDRICH SCHILLER - ENSAIOS ESTÉTICOS



## SOBRE O FUNDAMENTO DO PRAZER COM OBJECTOS TRÁGICOS (1792)

(1) Por mais que alguns modernos filósofos da estética se empenhem em defender as artes da fantasia e da sensação contra a crença geral de que tais artes teriam como objectivo o prazer, como sendo uma censura humilhante, tal crença persistirá porém, agora como dantes, no seu firme fundamento, e as belas artes não trocarão de bom grado a sua tradicional vocação, incontestável e benéfica, por uma nova a cujo nível se pretende magnanimamente erguê-las. Sem se preocuparem com o facto de que a sua determinação, visando o nosso prazer, as possa rebaixar, elas orgulhar-se-ão, ao contrário, com o privilégio de conseguir directamente o que todas as outras orientações e actividades do espírito humano só indirectamente cumprem. O facto de o fim da natureza para com o ser humano ser a felicidade deste, ainda que ele próprio na sua actuação nada deva saber acerca de tal fim, tal facto não será decerto posto em causa por ninguém que admita a existência de apenas um fim na natureza. As belas artes têm portanto em comum com esta, ou antes, com o seu autor originário, o fim de proporcionar prazer e fazer pessoas felizes. De forma lúdica, elas concedem o que as suas irmãs mais sisudas só penosamente nos permitem obter; elas oferecem o que ali só costuma ser o preço, amargamente obtido, de muitos esforços. É com uma aplicação intensa que temos de adquirir os prazeres do entendimento, com dolorosos sacrifícios o consenso da razão, as alegrias dos sentidos por meio de duras privações, ou expiar o excesso das mesmas através de uma cadeia de sofrimentos; só a arte nos concede fruições que não têm primeiro de ser merecidas, que não custam qualquer sacrifício, que não se adquirem por meio de qualquer remorso. Mas quem irá colocar o mérito de encantar deste modo ao mesmo nível do miserável mérito de divertir? A quem ocorrerá negar à arte do belo aquele fim, apenas pelo facto de ela se encontrar num plano mais sublime?

(2) O propósito bem-intencionado de seguir sempre o bem moral enquanto objectivo supremo, que na arte já tem criado e defendido tanta

mediocridade, tem também provocado na teoria um dano semelhante. A fim de remeter as artes para um nível consideravelmente elevado, obtendo para elas os favores do Estado, a veneração de todas as pessoas, expulsa-se as mesmas do seu domínio específico, a fim de lhes impor uma vocação que lhes é estranha e não pertence de todo à sua natureza. Crê-se prestar-lhes um grande serviço ao ser-lhes atribuído um fim moral em lugar do frívolo que consiste em encantar, e a sua influência na ética, que salta à vista, tem de servir de suporte a tal afirmação. Acha-se contraditório que o facto de a mesma arte, que promove em tão grande medida o fim supremo da humanidade, exerça esse efeito de forma meramente accidental, tendo em vista como meta final um objectivo tão comum como se pensa que seja o prazer. Mas esta aparente contradição poderia ser muito facilmente abolida por uma teoria convincente acerca do prazer e por uma filosofia integral da arte. Dela resultaria que um livre prazer, tal como a arte o produz, assenta inteiramente em condições morais e que toda a natureza ética do ser humano se encontra ali activa. Dela resultaria ainda que a produção de tal prazer constitui um fim que apenas pode ser atingido por meios morais e que portanto a arte, para atingir totalmente o prazer como seu verdadeiro fim, tem de seguir a sua via através da moralidade. No que diz respeito à valorização da arte, é porém completamente indiferente se o seu fim é moral ou se ela só pode atingir o seu fim através de meios morais, pois em ambos os casos ela tem a ver com a ética e deve agir na mais estrita concordância com o sentimento ético; mas no que diz respeito à perfeição da arte, é tudo menos indiferente qual dos dois é o fim e qual é o meio. Se o próprio fim é moral, ela perde a única coisa que lhe dá poder, a sua liberdade, e aquilo que lhe dá um efeito universal, o encanto do prazer. O jogo transforma-se numa tarefa séria; e contudo é precisamente o jogo que lhe permite executar a tarefa da melhor maneira. Só cumprindo o seu *supremo* efeito estético é que ela terá uma influência benéfica na ética; mas só no exercício da sua plena liberdade é que ela pode cumprir o seu supremo efeito estético.

(3) É além disso certo que cada forma de prazer, desde que decorra de fontes éticas, melhora eticamente o ser humano, tendo aqui o efeito de se tornar de novo em causa. O gozo experimentado com o que é belo, com o que é comovente, com o que é sublime, reforça os nossos sentimentos morais, assim como o prazer experimentado com o bem, com o amor, etc., reforça todas essas inclinações. Assim como um espírito prazenteiro é o destino certo de uma pessoa eticamente perfeita, do mesmo modo a perfeição ética acompanha de bom grado um ânimo prazenteiro. A arte não tem portanto um efeito ético apenas porque deleita por meios éticos, mas também porque

o próprio prazer que a arte proporciona se torna num meio para atingir a ética.

(4) Os meios pelos quais a arte atinge o seu fim são tão variados quantas as fontes de um livre prazer. Designo porém como livre o prazer em que as forças do espírito, razão e faculdade de imaginação, estão activas e a sensação é produzida por uma representação; isso ao contrário do prazer físico ou sensorial, em que a alma é submetida a uma necessidade natural cega e a sensação se sucede directamente à sua causa física. O gozo sensorial é o único que é excluído do domínio das belas artes, e um talento para despertar gozo sensorial não pode nunca elevar-se ao plano da arte, ou apenas em situações em que as impressões sensoriais são ordenadas, reforçadas ou moderadas de acordo com um plano artístico e essa planificação é reconhecida pela representação. Mas também neste caso só seria arte o que nesse talento é objecto de um livre prazer, nomeadamente o gosto na ordenação, que deleita o nosso entendimento e não os próprios estímulos físicos que dão prazer à nossa sensibilidade.

(5) A fonte geral de cada prazer, mesmo do prazer sensível, é a conformidade a fins. O prazer é sensível quando essa conformidade não é reconhecida pela capacidade de representação, mas tem como efeito físico a sensação de prazer apenas através da lei da necessidade. É assim que um movimento adequado do sangue e dos espíritos vitais produz, em órgãos isolados ou em toda a máquina, o gozo corporal com todas as suas espécies e modificações; sentimos essa conformidade a fins através do médium da sensação agradável, mas não atingimos qualquer representação sua, nem clara nem confusa.

(6) O prazer é livre quando representamos para nós a conformidade a fins e a sensação agradável acompanha a representação; logo, todas as representações, através das quais experimentamos concordância e conformidade a fins, são fontes de livre prazer e por aí capazes de serem usadas pela arte com essa intenção. Elas esgotam-se nas seguintes classes: bom, verdadeiro, perfeito, belo, comovente, sublime. O que é bom ocupa a nossa razão, o que é verdadeiro e perfeito o entendimento; o que é belo, o entendimento com a faculdade de imaginação, o que é comovente e sublime, a razão com a faculdade de imaginação. Embora o estímulo ou a força desafiada para a acção também já nos deleitem, porém a arte só se serve do estímulo para acompanhar os sentimentos superiores da conformidade a fins; visto isoladamente, o estímulo perde-se por entre os sentimentos vitais e a arte desdenha-o, como faz com todos os prazeres sensoriais.

(7) A diversidade das fontes, das quais a arte tira o prazer que nos concede, não pode por si só justificar uma divisão das artes, uma vez que podem

confluir na mesma classe artística várias espécies, muitas vezes mesmo todas as espécies de prazer. Mas na medida em que uma certa espécie das mesmas for seguida como fim principal, ela poderá contudo fundamentar não uma classe própria mas uma visão própria das obras de arte. Poderíamos assim, por exemplo, entender as artes que satisfazem privilegiadamente o entendimento e a faculdade de imaginação, portanto aquelas que fazem do que é verdadeiro, perfeito, belo, o seu fim principal, sob o nome de belas artes (artes do gosto, artes do entendimento); podemos, ao contrário, reunir numa classe especial as que ocupam privilegiadamente a faculdade de imaginação com a razão, tendo portanto como objecto principal o que é bom, sublime e comovente, sob o nome de artes comoventes (artes do sentimento, do coração). Sendo impossível separar inteiramente o que é comovente do que é belo, porém o que é belo pode muito bem existir sem o que é comovente. Embora esta visão distinta não justifique uma divisão perfeita das artes livres, pelo menos ela serve para indicar mais detalhadamente os princípios destinados a julgar as mesmas e a prevenir a perturbação que ocorre inevitavelmente, ao estabelecer leis em questões estéticas, quando se confunde os campos inteiramente distintos do que é comovente e do que é belo.

(8) O que é comovente e o que é sublime convergem no facto de produzir prazer por meio de desprazer, dando-nos assim (uma vez que o prazer brota da conformidade a fins, mas a dor do oposto) a sentir uma conformidade a fins que pressupõe uma inconformidade a fins.

(9) O sentimento do sublime consiste, por um lado, no sentimento da nossa impotência e limitação para abranger um objecto, mas por outro lado no sentimento da nossa supremacia, que não se assusta face a quaisquer limites e que submete no plano espiritual aquilo a que as nossas forças sensíveis se sujeitam. O objecto do sublime contradiz assim a nossa capacidade sensível, tendo esta inconformidade necessariamente de despertar desprazer em nós. Mas ela torna-se em simultâneo num pretexto para trazer à nossa consciência outra capacidade que existe dentro de nós e que é superior àquela perante a qual sucumbe a faculdade de imaginação. Um objecto sublime é assim, precisamente pelo facto de contradizer a sensibilidade, conforme aos fins da razão, deleitando pela capacidade superior enquanto causa dor por meio da inferior.

(10) Comoção significa, em rigor, a denominação da sensação mista da dor e do prazer com a dor. Só se pode portanto sentir comoção sobre a própria desgraça se o sofrimento com a mesma for suficientemente moderado para deixar espaço ao prazer que, por exemplo, um espectador compassivo sente nessa situação. A perda de um grande bem deita-nos hoje por terra, e a

nossa dor comove o espectador; um ano depois lembramo-nos dessa própria dor com comoção. O fraco é constantemente uma presa da sua dor; o herói e o sábio são apenas tocados pela suprema desgraça própria.

(11) Comoção contém, assim como o sentimento do sublime, duas componentes, dor e prazer; logo, tanto aqui como ali a conformidade a fins está fundamentada numa inconformidade a fins. Parece assim ser uma inconformidade a fins, na natureza, o facto de o ser humano sofrer, não estando contudo destinado a sofrer; e essa inconformidade a fins magoa-nos. Mas esse facto de a inconformidade a fins nos magoar é conforme aos fins da nossa natureza racional em geral e, na medida em que nos incita à actividade, é conforme aos fins da sociedade humana. Temos portanto de sentir necessariamente prazer através do próprio desprazer, despertado em nós pelo que é inconforme a fins, uma vez que tal desprazer é conforme a fins. Para determinar se numa comoção sobressairá o prazer ou o desprazer, importa ter em conta se predomina a representação da inconformidade ou a da conformidade a fins. Ora isso pode depender da quantidade dos fins atingidos ou lesados, ou da sua relação com o último fim de todos os fins.

(12) O sofrimento do virtuoso comove-nos mais dolorosamente do que o sofrimento do vicioso, uma vez que naquele se vê contrariado não apenas o fim geral dos seres humanos de serem felizes, mas também o fim particular segundo o qual a virtude tornaria as pessoas felizes, ao passo que neste só se contradiz o primeiro. Contrariamente, a felicidade do malvado magoa-nos também muito mais do que a infelicidade do virtuoso, porque em primeiro lugar o próprio vício, e em segundo lugar a recompensa do vício, contém uma inconformidade a fins.

(13) Além disso, a virtude está muito mais apta para se recompensar a si própria do que o vício venturoso para se castigar; precisamente por isso mesmo, será mais provável que o justo, em situação de infelicidade, permaneça fiel à virtude do que o pecador em situação de infelicidade se converta à mesma.

(14) Importa sobretudo ter em conta, na determinação da relação entre prazer e desprazer, se o fim lesado supera em importância o fim atingido, ou o fim atingido o fim lesado. Nenhuma conformidade a fins nos é tão próxima como a moral e nada ultrapassa o prazer que sentimos com ela. A conformidade aos fins da natureza poderia ser ainda e sempre problemática; a conformidade moral encontra-se para nós comprovada. Só ela se fundamenta na nossa natureza racional e numa necessidade interior. Ela é a que nos está mais próxima, a mais importante e ao mesmo tempo a mais facilmente

reconhecível, porque não é determinada por nada exterior mas por um princípio interior da nossa razão. Ela é o paládio da nossa liberdade.

(15) Essa conformidade a fins morais é reconhecida da forma mais viva quando se consegue impor em contradição com outras; só se comprova todo o poder da lei dos costumes quando ela é exibida em conflito com todas as outras forças da natureza e todas perdem ao pé dela o seu poder sobre um coração humano. Entre essas forças da natureza está compreendido tudo o que não é moral, tudo o que não se encontra sob a legislação suprema da razão; portanto, sensações, impulsos, afectos, paixões, assim como a necessidade física e o destino. Quanto mais terrível o adversário, tanto mais gloriosa a vitória; só a resistência pode tornar visível a força. Daí resulta “que a consciência suprema da nossa natureza moral só pode ser conservada num estado violento, na luta, e que o supremo prazer moral será sempre acompanhado de dor”.

(16) Logo, o género poético que nos proporciona o prazer moral num grau privilegiado tem de servir-se, precisamente por isso mesmo, das sensações mistas e de nos deleitar através da dor. Isto é o que faz privilegiadamente a *tragédia* e o seu domínio abrange todos os possíveis casos nos quais se sacrifica qualquer conformidade a fins naturais a uma conformidade moral, ou então uma conformidade a fins morais a outra que lhe seja superior. Talvez não fosse impossível indicar uma escala ascendente de prazer desde a mais baixa até à mais elevada conformidade a fins morais, de acordo com a relação na qual se reconhece e sente a contradição entre a conformidade a fins morais e a outra, indicando com precisão o grau de comoção agradável ou dolorosa a partir do princípio de conformidade a fins e de modo apriorístico. Talvez mesmo, precisamente a partir deste princípio, pudessem ser deduzidas determinadas ordens da tragédia e esgotadas *a priori* todas as possíveis classes da mesma num quadro completo; isso de tal modo que fôssemos capazes de indicar o respectivo lugar a cada tragédia dada e de calcular antecipadamente tanto o grau como o género da comoção, referências essas em relação às quais ela não poderia elevar-se devido à sua especificidade. Mas este assunto fica reservado para uma explicitação própria.

(17) A partir de exemplos singulares poder-se-á reconhecer com clareza até que ponto a representação da conformidade a fins morais tem no nosso ânimo preferência sobre a conformidade a fins naturais.

(18) Quando vemos Hüon e Amanda amarrados ao poste de tortura, ambos prontos a sofrer de livre vontade a terrível morte pelo fogo, de preferência a conquistar um trono por infidelidade ao ser amado – o que será que torna para nós esta cena num objecto de prazer tão celeste? A contradição

entre a sua presente situação e o destino risonho que eles desprezaram, a aparente inconformidade a fins da natureza, que recompensa virtude com miséria, a negação do amor-próprio, inconforme aos fins naturais, etc., tudo isso deveria, uma vez que evoca na nossa alma tantas representações de inconformidade a fins, encher-nos da mais sensível dor – mas que nos importa a natureza com todas as suas finalidades e leis se ela se torna, através da sua inconformidade a fins, num pretexto para nos mostrar a conformidade a fins morais dentro de nós, na sua mais plena luminosidade? A experiência do poder vitorioso da lei ética, que fazemos com tal espectáculo, é um bem tão elevado e essencial que nos vemos mesmo tentados a reconciliar-nos com a desgraça à qual o devemos. A concordância no reino da liberdade deleita-nos infinitamente mais do que todas as contradições do mundo natural podem perturbar-nos.

(19) Quando Coriolano, vencido pelo dever conjugal, filial e cívico, abandona uma Roma praticamente já conquistada, reprimindo a sua vingança, trazendo o seu exército de volta e expondo-se ao ódio de um rival ciumento, ele comete abertamente uma acção muito inconforme a fins; perde, com esse passo não apenas o fruto de todas as vitórias precedentes, mas corre também deliberadamente para a sua perdição – porém quanta é a sua excelência, a sua indizível grandeza por outro lado, quando ele prefere a mais crassa contradição face à inclinação a uma contradição face ao sentimento ético, colidindo desse modo, contra o supremo interesse da sensibilidade, com as regras da inteligência, apenas para agir em concordância com o dever moral mais elevado? Todo o sacrifício da vida é inconforme a fins, pois a vida é a condição de todos os bens; mas o sacrifício da vida com um propósito moral é em alto grau conforme a fins, pois a vida nunca é importante por si própria, nunca como fim, mas apenas como meio para alcançar a ética. Se portanto ocorre um caso em que a renúncia à vida se torna num meio para alcançar a ética, então a vida tem de ficar atrás da ética. “Não é necessário que eu viva, mas é necessário que eu proteja Roma da fome”, diz o grande Pompeu quando deveria embarcar para África e os seus amigos o aconselham a adiar a partida até que passe a tempestade marítima.

(20) Mas o sofrimento de um criminoso não provoca menos deleite trágico do que o sofrimento do virtuoso; e contudo ficamos aqui com a ideia de uma inconformidade a fins morais. A contradição entre a sua acção e a lei dos costumes deveria encher-nos de despeito e a imperfeição moral, que pressupõe tal modo de agir, deveria encher-nos de dor, ainda que não tivéssemos em conta a infelicidade dos inocentes que se tornam em vítimas. Aqui não existe satisfação com a moralidade das pessoas que nos possa indemnizar

pela dor que sentimos devido à sua acção e ao seu sofrimento – e contudo ambas as coisas são um objecto muito grato à arte, e nele nos detemos com grande agrado. Não será difícil mostrar a concordância entre este fenómeno e o que foi dito até agora.

(21) Não é apenas a obediência à lei dos costumes que nos dá a representação de conformidade a fins morais; também a dor pela violação da mesma o faz. A tristeza produzida pela consciência da imperfeição moral é conforme a fins, uma vez que se encontra face a face com a satisfação que acompanha a acção moralmente correcta. Arrependimento, amaldiçoamento de si próprio, mesmo no seu grau supremo, que é o desespero, são moralmente sublimes, porque nunca poderiam ser experimentados se um incorruptível sentimento de justiça e injustiça não permanecesse vigilante na profundidade do peito do criminoso, fazendo valer as suas exigências mesmo contra o mais fervoroso interesse do amor-próprio. O arrependimento por uma acção brota da comparação da mesma com a lei ética e é uma reprovação dessa acção, uma vez que esta entra em conflito com a mesma lei. Logo, no instante do arrependimento a lei ética tem de ser a instância suprema no ânimo de tal pessoa; tem de ser para ela mais importante do que a recompensa do crime, uma vez que a consciência da lei ética ofendida lhe estraga a fruição dessa recompensa. Mas o estado do ânimo, no qual a lei ética é reconhecida como instância suprema, é conforme aos fins morais, logo uma fonte de prazer moral. E o que pode ser mais sublime do que aquele heróico desespero que recalca a seus pés todos os bens da vida e mesmo a própria vida, porque não pode suportar nem sufocar a voz desaprovadora do seu juiz interior? Quer no caso em que o virtuoso oferece voluntariamente a sua vida para agir em conformidade com a lei ética – quer no caso em que o criminoso destrói a vida com as suas próprias mãos, coagido pela consciência, a fim de castigar a transgressão daquela lei em si, em ambos os casos o nosso respeito pela lei ética eleva-se a um grau igualmente elevado; e mesmo que existisse uma diferença, ela resultaria aliás a favor do último, uma vez que a consciência gratificante por haver agido correctamente pode ter facilitado alguma coisa ao virtuoso na sua decisão e que o mérito ético numa acção decresce em proporção à inclinação e ao prazer que nela tomam parte. Arrependimento e desespero por um crime praticado mostram-nos o poder da lei dos costumes só mais tarde, mas não de modo mais débil; são quadros da ética mais sublime, sendo apenas esboçados num estado violento. Uma pessoa que desespera devido à violação de um dever moral recua, precisamente por isso, a um estado de obediência em relação ao mesmo e, quanto mais terrível for o

modo como se exterioriza o amaldiçoamento de si próprio, tanto mais poderosa será a forma como vemos a lei dos costumes dominá-lo.

(22) Mas existem casos em que o prazer moral só pode ser adquirido através de uma dor moral, e isso sucede quando um dever moral tem de ser transgredido para agir em tanto maior conformidade com um dever mais elevado e universal. Se Coriolano, em lugar de cercar a sua cidade natal, tivesse estado a postos com um exército romano diante de Antium ou de Corioli, se a sua mãe fosse uma Volsca e as súplicas desta tivessem tido o efeito correspondente sobre ele, tal vitória do dever filial exerceria uma impressão contrária em nós. À veneração perante a mãe opor-se-ia então o compromisso cívico bem mais elevado, que merece a preferência no caso de uma colisão com aquela. O comandante a quem é dado escolher entre entregar a cidade ou ver o seu filho cativo perpassado pelas armas diante dos seus olhos, escolhe sem hesitar a última alternativa, uma vez que o dever face ao seu filho é claramente inferior ao dever face à sua pátria. Embora no primeiro momento o nosso coração fique indignado pelo facto de um pai agir de modo tão contraditório em relação ao impulso natural e ao dever paterno, em breve somos arrebatados por uma doce admiração, de tal modo que nem uma motivação moral, mesmo estando acasalada com a inclinação, pode desconcertar a razão na sua capacidade de legislar. Quando o coríntio Timoleão manda matar Timófanos, um irmão amado mas sedento de honrarias, porque a sua opinião sobre o dever patriótico o obriga a aniquilar tudo o que põe em perigo a república, é certo que não o vemos praticar sem horror nem repulsa uma acção tão anti-natural, que tanto contradiz o sentimento moral; mas a nossa repulsa dissolve-se pouco depois no maior respeito pela virtude heróica, que impõe os seus juízos contra qualquer influência estranha por parte da inclinação, deliberando no meio do tempestuoso conflito dos sentimentos com igual liberdade e igual justeza como no estado de suprema tranquilidade. Podemos pensar de modo inteiramente distinto de Timoleão acerca do dever republicano; isso em nada altera o nosso agrado. Pelo contrário, é precisamente a partir de tais casos, em que o nosso entendimento não está do lado da pessoa actuante, que se reconhece em que medida colocamos a conformidade ao dever acima da conformidade aos fins, bem como a sintonia com a razão acima da sintonia com o entendimento.

(23) O juízo das pessoas não resultará porém tão díspare acerca de um fenómeno moral como precisamente acerca deste e não temos de ir longe para buscar o fundamento desta disparidade. Embora o sentido moral resida em todos os seres humanos, ele não existe em todos com a mesma força e liberdade que tem de ser pressuposta nestes casos. Para a maioria das pessoas,

basta aprovar uma acção porque a sua sintonia com a lei dos costumes é fácil de entender e rejeitar outra porque o seu conflito com esta lei salta à vista. Mas exige-se um entendimento claro e uma razão independente de qualquer força natural, logo também de impulsos morais (na medida em que actuem de maneira instintiva), para determinar correctamente as relações entre os deveres morais e o princípio supremo da ética. Daí que a mesma acção, na qual poucas pessoas reconhecem uma conformidade a fins supremos, surja às camadas mais amplas como uma contradição revoltante, embora tanto umas como outras pronunciem um juízo moral; daí advém que a comoção sentida com tais acções não possa ser transmitida na generalidade, como se poderia esperar da unidade da natureza humana e da necessidade da lei moral. Mas também o que é mais verdadeiro e supremamente sublime é, como se sabe, exagerado e disparatado para muitos, uma vez que a medida da razão, que reconhece o sublime, não é em todos a mesma. Uma alma pequena sucumbe ao peso de representações tão grandiosas, ou sente-se constringidamente dilacerada sobre a sua dimensão moral. Não é verdade que a multidão vulgar vê com frequência a mais horrorosa confusão onde o espírito pensante admira precisamente a ordem mais elevada?

(24) Eis o que há a dizer sobre o sentimento da conformidade aos fins morais, na medida em que ele se encontra no fundamento da comoção trágica e do nosso prazer com o sofrimento. Mas existe, não obstante, um número suficiente de casos em que a conformidade a fins naturais parece deleitar-nos, mesmo à custa da conformidade a fins morais. É evidente que nos deleita a suprema consequência de um malvado na organização dos seus mecanismos, embora as disposições e o objectivo contradigam o nosso sentimento moral. Tal pessoa é capaz de despertar o nosso mais vivo interesse e estremeceríamos perante o fracasso dos mesmos planos, cujo malogro deveríamos desejar com o maior ardor se realmente relacionássemos tudo com a conformidade a fins morais. Mas nem este fenómeno suprime o que até agora foi afirmado acerca do sentimento da conformidade a fins morais e da sua influência no nosso prazer com comoções trágicas.

(25) Conformidade a fins concede-nos prazer em todas as condições, ainda que não esteja relacionada com o princípio ético ou que contradiga o mesmo. Gozamos tal prazer de modo puro enquanto não nos lembrarmos de um objectivo ético com o qual ele entre em contradição. Da mesma maneira que nos deleitamos com o instinto dos animais, semelhante ao entendimento, por exemplo com a artificiosidade da abelha, sem relacionar essa conformidade a fins naturais com uma vontade afim ao entendimento e muito menos com um fim moral, a conformidade a fins de toda a actividade humana

proporciona-nos prazer sempre que nessa situação não pensamos em nada mais do que na relação entre o meio e o seu fim. Se porém nos ocorre relacionar este fim, bem como os seus meios, com um princípio ético, e se então descobrimos uma contradição com o último, em suma, se nos recordamos que se trata da acção de um ser moral, logo uma profunda indignação toma o lugar daquele primeiro prazer e nenhuma conformidade a fins por parte do entendimento, por maior que seja, será capaz de nos reconciliar com a representação de uma inconformidade a fins éticos. Nunca podemos para nós tornar viva a dimensão humana de um Ricardo III, de um Iago, de um Lovelace, sob pena de ver a nossa participação infalivelmente transformada no seu oposto. Mas o facto de termos uma capacidade, que exercemos com suficiente frequência, para desviar voluntariamente a nossa atenção de um certo lado das coisas e de a dirigir para outro, o facto de o próprio prazer, tornado possível apenas por essa separação, nos convidar para tal e nisso persistir, tal facto vê-se confirmado pela experiência quotidiana.

(26) Mas não é raro que uma maldade inteligente mereça preferencialmente o nosso favor por ser um meio para nos proporcionar a fruição da conformidade a fins morais. Quanto mais perigosas são as ciladas que Lovelace coloca à virtude de Clarissa, quanto maiores são as provações a que a engenhosa crueldade de um déspota expõe a constância da sua inocente vítima, tanto maior será o fulgor com que veremos triunfar a conformidade a fins morais. Regozijamo-nos com o poder do sentimento de dever moral, que tanto trabalho pode dar à capacidade de sentir de um sedutor. Pelo contrário, consideramos ser uma espécie de mérito do malvado consequente o facto de ele vencer o sentimento moral, sabendo que este se terá necessariamente manifestado nele, uma vez que ele prova a existência de uma certa força de alma e de uma grande conformidade a fins por parte do entendimento, para não se deixar desorientar por qualquer manifestação moral no decorrer da sua acção.

(27) É aliás incontestável o facto de uma maldade conforme aos seus fins só poder tornar-se no objecto de um perfeito agrado se for frustrada pela conformidade a fins morais. Então ela até é uma condição essencial para o supremo agrado, uma vez que só ela é capaz de iluminar justamente a supremacia do sentimento moral. Não existe prova mais convincente disso do que a última impressão com que nos deixa o autor de *Clarissa*. A suprema conformidade a fins do entendimento, que tivemos de admirar involuntariamente no plano de sedução de Lovelace, vê-se vitoriosamente superada pela conformidade a fins da razão, que Clarissa opõe a esse terrível inimigo da sua

inocência, e isso permite-nos associar, num grau elevado, a fruição experimentada com ambas.

(28) Na medida em que o poeta trágico se propõe trazer o sentimento da conformidade a fins morais a uma viva consciência, na medida em que ele portanto escolhe e aplica os meios para esse fim, usando o entendimento, ele tem de deleitar duplamente quem seja conhecedor, através de conformidade a fins morais e naturais. Por meio daquela ele satisfaz o coração, por meio desta o entendimento. A grande multidão sofre, por assim dizer cegamente, o efeito pretendido pelo artista para o coração, sem entender a magia pela qual a arte exerceu tal poder sobre ela. Mas existe uma certa classe de conhecedores, junto dos quais o artista, precisamente por razões inversas, perde o efeito pretendido para o coração, mas cujo gosto ele pode conquistar para si pela conformidade a fins dos meios aplicados para tal. Tal contradição singular é por vezes o destino da mais requintada cultura do gosto, particularmente quando o enobrecimento moral fica atrás da formação intelectual. Esta espécie de conhecedores busca no que é comovente e sublime apenas o inteligível, que eles sentem e avaliam com o gosto mais certo; mas evite-se apelar ao seu coração. A idade e a cultura conduzem-nos a este escolho e vencer essa nociva influência de ambos é a maior glória de carácter de um homem cultivado. Entre as nações da Europa, os franceses nossos vizinhos são os que mais frequentemente terão sido conduzidos às proximidades deste extremo, e nós tentamos imitar este modelo, tanto neste domínio como em tudo.

## **SOBRE A ARTE TRÁGICA (1792)**

(1) O estado de afecto por si próprio, independentemente de qualquer relação do seu objecto com o nosso aperfeiçoamento ou a nossa degradação, tem algo de encantador para nós; ambicionamos transportar-nos para o mesmo, ainda que custe algum sacrifício! Este impulso é o fundamento dos nossos prazeres mais comuns; pouco importa se o afecto se orienta para apetição ou para repulsa, se é de natureza agradável ou penosa. Pelo contrário, a experiência ensina que o afecto desagradável é para nós mais atraente e que, portanto, o prazer sentido com o afecto se encontra numa relação inversa com o seu conteúdo. Trata-se de um fenómeno geral na nossa natureza o facto de sermos aliciados, com uma irresistível magia, pelo que é triste, terrível, mesmo pelo que é arrepiante, de tal modo que nos sentimos repelidos e atraídos de novo por cenas de lamento e de horror com iguais forças. Todos são impelidos, plenos de expectativa, em torno do narrador de uma história de

assassínio; devoramos o mais aventuroso conto de fantasmas com uma avidez tanto maior quanto mais os cabelos se nos põem de pé.

(2) Tal agitação expressa-se mais vivamente quando se trata de objectos de percepção real. Uma tempestade marítima que afunda uma armada inteira, vista a partir da margem, deleitaria a nossa fantasia com a mesma força com que indigna o nosso coração sensível; seria difícil acreditar no que diz Lucrecio, segundo o qual esse prazer natural brotaria de uma comparação entre a nossa própria segurança e o perigo percebido. Quão numeroso é o séquito que acompanha um criminoso ao palco dos seus suplícios! Nem o prazer com o amor pela justiça, assim satisfeito, nem o gozo pouco nobre do desejo de vingança, assim apaziguado, podem explicar tal fenómeno. Esse infeliz pode mesmo estar desculpado no coração dos espectadores, enquanto a mais sincera compaixão se empenha para que ele seja poupado; porém agita-se, com maior ou menor força, um desejo curioso no espectador, que o leva a dirigir olhos e ouvidos para a expressão do seu sofrimento. Se a pessoa com educação e sentimento requintado constitui aqui uma excepção, isso não se deve a uma inexistência desse impulso nela, mas ao facto de o mesmo impulso ser superado pela dolorosa força da compaixão ou mantido dentro de limites pelas leis do decoro. O rude filho da natureza, que nenhum sentimento de delicada humanidade é capaz de refrear, entrega-se sem acanhamento a esse poderoso ímpeto. Logo, tem de estar fundamentado na disposição originária do ânimo humano e de explicar-se por meio de uma lei psicológica geral.

(3) Embora achemos que esses rudes sentimentos naturais são incompatíveis com a dignidade humana e hesitemos por isso em fundar aí uma lei válida para toda a espécie, existe ainda um número suficiente de experiências que tiram todas as dúvidas acerca da realidade e universalidade do prazer provocado por emoções dolorosas. A penosa luta de inclinações ou deveres opostos, sendo uma fonte de infortúnio para quem a sofre, deleita-nos quando a contemplamos; seguimos com um prazer sempre crescente os progressos de uma paixão até ao abismo para o qual ela atrai a sua infeliz vítima. O mesmo sentimento delicado, que nos faz recuar perante o espectáculo de um sofrimento físico ou a expressão física de um sentimento moral, faz-nos sentir um prazer tanto mais doce na simpatia pela dor puramente moral. É universal o interesse com o qual nos detemos em descrições de tais objectos.

(4) Naturalmente, isto é válido apenas para o affecto transmitido ou posteriormente sentido, pois a relação próxima em que se encontra o affecto originário face ao nosso impulso de felicidade costuma ocupar-nos e apoderar-se de nós em demasia para deixar espaço para o prazer que ele, uma

vez livre de toda a relação egoísta, concede a si próprio. Assim, naquele que se encontra realmente dominado por uma paixão dolorosa, o sentimento da dor é preponderante, por mais que a descrição do seu estado de ânimo possa encantar o ouvinte ou o espectador. Não obstante, mesmo o afecto doloroso de origem não é inteiramente isento de prazer para aquele que o sofre; apenas os graus de prazer são distintos, consoante a natureza do ânimo das pessoas. Se não residisse também uma fruição no desassossego, na dúvida, no receio, então os jogos de azar teriam para nós muito menos atractivos, então nunca alguém se precipitaria em perigos por temerária ousadia, e mesmo a simpatia por sofrimentos alheios não provocaria o mais vivo deleite precisamente no momento da maior ilusão e no mais intenso grau de equívoco. Com isto não se diz porém que os afectos desagradáveis concedam prazer em si, afirmação que decerto não ocorrerá a ninguém fazer; basta que esses estados do ânimo se limitem a fornecer as condições na quais, e só então, certas espécies de prazer se tornam para nós possíveis. Logo, os ânimos privilegiadamente receptivos a essas espécies de prazer, e privilegiadamente ávidos das mesmas, mais facilmente se reconciliarão com essas desagradáveis condições e nem mesmo nas mais violentas tempestades de paixão perderão inteiramente a sua liberdade.

(5) Da relação de um objecto com a nossa capacidade sensível ou ética provém o desprazer que sentimos em afectos adversos, assim como o prazer brota precisamente, no caso dos afectos agradáveis, das mesmas fontes. Ora é consoante a relação existente entre as naturezas ética e estética de uma pessoa que se regula também o grau de liberdade que se pode afirmar nos afectos; e uma vez que, como é sabido, não temos opção no âmbito moral e que, pelo contrário, o impulso sensível está submetido, ou pelo menos deve estar, à legislação da razão e portanto ao nosso poder, torna-se claro que é possível, em todos os afectos que tenham a ver com o impulso egoísta, conservar uma perfeita liberdade e ser-se senhor do grau que eles devem atingir. Tal grau será mais fraco precisamente na medida em que o sentido moral afirme numa pessoa a supremacia sobre o impulso de felicidade, e em que a dependência egoísta do seu eu individual seja diminuída pela obediência a leis universais da razão. Tal pessoa sentirá muito menos, num estado de afecto, a relação entre um objecto e o seu impulso de felicidade, experimentando também, por conseguinte, numa dimensão bastante menor o desprazer que só brota dessa relação; pelo contrário, ela estará muito mais atenta à relação entre esse objecto e a sua ética, sendo precisamente por isso tanto mais receptiva ao prazer que a relação com o elemento ético introduz, não raras vezes, nos mais penosos sofrimentos da sensibilidade. Semelhante constituição do

ânimo é a mais capaz de fruir o prazer da compaixão e de conservar mesmo o afecto originário dentro dos limites da compaixão. Daí o elevado valor de uma filosofia de vida que retire a força ao nosso sentimento de individualidade apontando permanentemente para leis universais, ensinando-nos a perder o nosso pequeno eu no contexto do grande Todo e tornando-nos com isso capazes de lidar connosco próprios como sendo estranhos. Essa sublime disposição de espírito é a sina de ânimos fortes e filosóficos, que aprenderam através de um trabalho contínuo consigo próprios a subjugar o impulso egoísta. Mesmo uma dolorosa perda não os leva para além de uma melancolia, com a qual se pode ainda acasalar um notável grau de prazer. Eles, os únicos capazes de separar-se de si mesmos, são os únicos a gozar da prerrogativa de participarem em si próprios e de sentirem o sofrimento próprio no suave reflexo da simpatia.

(6) O que até aqui foi dito já contém indicações suficientes para nos tornar atentos às fontes do prazer proporcionado pelo afecto em si próprio e, privilegiadamente, pelo afecto triste. Esse prazer é maior, como se viu, em ânimos morais e exerce um efeito tanto mais livre quando mais independente for o ânimo em relação ao impulso egoísta. Além disso, ele é mais vivo e forte em afectos tristes, onde se vê ferido o amor-próprio, do que em afectos alegres, que pressupõem uma satisfação do mesmo; logo, ele cresce onde é ofendido o impulso egoísta e diminui onde esse impulso é lisonjeado. Mas não conhecemos mais do que duas fontes de prazer, a satisfação do impulso de felicidade e o cumprimento de leis morais; logo um prazer, que comprovadamente não brotou da primeira fonte, tem necessariamente de ter a sua origem na segunda. É portanto a partir da nossa natureza moral que emana o prazer através do qual nos encanta a transmissão de afectos dolorosos que, mesmo sentidos na sua origem, ainda nos comovem em certos casos.

(7) Tentou-se de várias maneiras explicar o prazer da compaixão; mas foram muito poucas as soluções que puderam satisfazer, porque se preferiu procurar o fundamento do fenómeno nas circunstâncias adjacentes e não na natureza do próprio afecto. Para muitos, o prazer da compaixão não é outra coisa senão o prazer da alma com a sua sentimentalidade; para outros, o prazer com forças intensamente ocupadas, o vivo efeito da capacidade de apetição, em suma, com uma satisfação do impulso de actividade; outros fazem com que ele brote da descoberta de traços de carácter eticamente belos, tornados visíveis pela luta com a infelicidade e com a paixão. Mas fica ainda por solucionar a razão pela qual é precisamente a pena, o próprio sofrimento, que nos atrai de forma mais poderosa em objectos de compaixão, uma vez que, de acordo com aquelas explicações, um grau mais fraco de sofrimento

deveria ser abertamente mais favorável às causas mencionadas do nosso prazer com a emoção. A vivacidade e força das representações despertadas na nossa fantasia, a perfeição ética das pessoas que sofrem, o olhar retrospectivo do sujeito compassivo sobre si próprio, tudo isso pode decerto aumentar o prazer com as emoções, mas não é a causa que as provoca. É certo que o sofrimento de uma alma fraca, a dor de um malvado, não nos concedem essa fruição; mas não pelo facto de não despertarem a nossa compaixão no grau provocado pelo herói que sofre ou pelo virtuoso que combate. A primeira questão regressa portanto sempre: porque é que justamente o grau de sofrimento determina o grau do prazer simpatético com uma emoção; e essa questão não pode ser respondida de outro modo senão que é precisamente a agressão à nossa sensibilidade a condição para excitar essa força do ânimo cuja actividade produz aquele prazer com o sofrimento simpatético.

(8) Ora tal força não é outra senão a razão e, na medida em que o livre efeito da mesma, enquanto actividade absoluta e autónoma, merece de modo privilegiado o nome de actividade, na medida em que o ânimo só na sua acção ética se sente totalmente independente e livre, nessa medida é decerto a partir do impulso da actividade, uma vez satisfeito, que o nosso prazer com emoções tristes extrai a sua origem. Mas desse modo tão-pouco é a quantidade ou a vivacidade das representações, nem o efeito da capacidade de apetição em geral, mas um determinado tipo das primeiras e um determinado efeito da última, produzido pela razão, o que está na base desse prazer. O afecto transmitido tem em si algo que nos encanta, pois satisfaz o impulso de actividade; o afecto triste provoca aquele efeito num grau mais elevado, uma vez que satisfaz este impulso num grau mais elevado. Só no estado da sua perfeita liberdade, só em consciência da sua natureza racional é que o ânimo exterioriza a sua suprema actividade, uma vez que só aí é que ele aplica uma força superior a qualquer resistência.

(9) Esse estado do ânimo, portanto, que leva preferencialmente tal força a anunciar-se, despertando essa actividade superior, é o mais conveniente para um ser racional e o mais satisfatório para o impulso de actividade; ele tem de estar ligado a um grau privilegiado de prazer.<sup>1</sup> Tal estado é aquele em que o afecto triste nos coloca, devendo o prazer com o mesmo superar o prazer com afectos alegres precisamente no mesmo grau em que a capacidade ética supera em sublimidade a capacidade sensível.

(10) O que na totalidade do sistema dos fins é apenas um elo subordinado pode ser separado desse contexto pela arte, que segue esse elo como

---

1 Veja-se o ensaio sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos.

actividade principal. Para a natureza, o prazer pode ser apenas um fim indirecto, para a arte é o fim supremo. Logo, não negligenciar o elevado prazer contido na emoção triste é parte integrante e privilegiada do objectivo dessa última. Mas a arte que tem particularmente como fim o prazer da compaixão é denominada arte trágica no entendimento geral.

(11) A arte preenche o seu fim através da imitação da natureza, ao preencher as condições nas quais o prazer se torna possível na realidade e ao reunir para esse fim as disposições dispersas da natureza de acordo com um plano inteligível, a fim de atingir como objectivo último aquilo de que a natureza fez apenas o seu objectivo secundário. A arte trágica imitará pois a natureza nas acções que possam privilegiadamente despertar o afecto compassivo.

(12) Para prescrever portanto à arte trágica o seu método em geral, é sobretudo necessário saber em que condições o prazer da emoção costuma ser, de acordo com a experiência comum, produzido do modo mais certo e intenso; mas é também necessário, em simultâneo, chamar a atenção para as circunstâncias que o limitam ou mesmo o destroem.

(13) A experiência indica duas causas opostas que impedem o prazer com as emoções; quando a compaixão é provocada com intensidade demasiado fraca ou tão forte que o afecto transmitido atinge a vivacidade de um afecto originário. Aquela situação pode residir, por seu turno, na debilidade da impressão que recebemos do afecto originário, e neste caso dizemos que o nosso coração permanece frio e que não sentimos nem dor nem prazer; ou deve-se a sensações mais fortes que combatem a impressão recebida, enfraquecendo ou sufocando inteiramente o prazer da compaixão pela sua preponderância no ânimo.

(14) De acordo com o que foi afirmado sobre o motivo do prazer com objectos trágicos, em cada emoção trágica está a representação de uma inconformidade a fins, a qual, se se presume que a emoção seja deleitosa, conduz sempre a uma representação de conformidade superior. Da relação entre essas duas representações opostas depende, pois, se numa emoção sobressai o prazer ou o desprazer. Se a representação da inconformidade a fins é mais viva do que a do seu contrário, ou se o objectivo lesado é mais importante do que o objectivo preenchido, nesse caso o desprazer manterá sempre o predomínio; ora isto é válido tanto para a espécie humana em geral de forma objectiva como para indivíduos particulares de forma subjectiva.

(15) Se o desprazer acerca da causa de um infortúnio se torna demasiado forte, ele enfraquece a nossa compaixão para com aquele que o sofre. Duas sensações inteiramente distintas não podem existir no ânimo ao mesmo tempo e em alto grau. A má vontade acerca de quem causou o sofrimento

torna-se no affecto dominante e qualquer outro sentimento tem de recuar diante dele. Assim, a nossa simpatia vê-se sempre enfraquecida quando o infeliz por quem deveríamos sentir compaixão se precipitou na sua desgraça por culpa própria e imperdoável, ou quando não sabe sair da mesma devido a fraqueza de entendimento ou a desânimo, podendo fazê-lo. A nossa simpatia pelo infeliz Lear, maltratado pelas suas ingratas filhas, sofre danos, e não poucos, pelo facto de esse velho pueril ter entregado a sua coroa de um modo tão leviano e repartido o seu amor entre as filhas de modo tão pouco inteligente. Na tragédia de Cronegk *Olint und Sophronia* mesmo o mais terrível sofrimento, a que vemos expostos ambos os mártires da sua fé, só pode provocar em nós uma fraca compaixão, e o seu sublime heroísmo apenas uma fraca admiração, uma vez que só a insânia pode cometer uma acção como aquela em que o próprio Olinto se levou a si próprio e todo o seu povo à beira da ruína.

(16) A nossa compaixão não se vê menos enfraquecida quando aquele que causou um infortúnio, de cujas inocentes vítimas deveríamos ter compaixão, enche a nossa alma de repulsa. A suprema perfeição de uma obra sairá sempre prejudicada quando o poeta trágico não pode dispensar um malvado e quando se vê obrigado a fazer derivar a grandeza do sofrimento da grandeza da maldade. As figuras de Iago e Lady Macbeth, de Shakespeare, Cleópatra em *Rodogune*, Franz Moor em *Die Räuber*, testemunham esta afirmação. Um poeta ciente da sua verdadeira vantagem não provocará a desgraça por meio de uma vontade maligna que vise a desgraça, muito menos por falta de inteligência, mas pela força das circunstâncias. Se a mesma desgraça não brota de fontes morais mas de coisas externas, que não possuem vontade nem estão submetidas a uma vontade, então a compaixão é mais pura e pelo menos não se vê enfraquecida por uma representação de inconformidade a fins morais. Aí porém o espectador simpatético não pode libertar-se do desagradável sentimento de uma inconformidade a fins na natureza, que neste caso só pode ser resgatada pela conformidade a fins morais. A compaixão eleva-se a um grau muito superior quando tanto aquele que sofre como aquele que causa sofrimento se tornam objectos da mesma. Isso só pode acontecer quando o último não provocou nem o nosso ódio nem o nosso desprezo, tendo antes sido levado a causar o infortúnio contra a sua inclinação. Assim, é de uma excelsa beleza na *Iphigenia* alemã o facto de o rei táurido, o único que impede a realização dos desejos de Orestes e da sua irmã, nunca perder o nosso respeito, obrigando-nos por fim a ter-lhe amor.

(17) Este género comovente é ainda superado por aquele em que a causa do infortúnio não só não contradiz a moralidade como até se torna possível

apenas através da moralidade, e em que o sofrimento recíproco resulta da mera ideia de que se está provocando sofrimento. A esta espécie pertence a situação de Ximene e Rodrigo no *Cid* de Pedro Corneille; indiscutivelmente, no que diz respeito ao enredo, a obra-prima do teatro trágico. O amor da honra e o dever filial armam o braço de Rodrigo contra o pai da sua amada e a coragem faz com que ele vença o mesmo; o amor da honra e o dever filial tornam Ximene, filha do assassinado, em terrível acusadora e perseguidora de Rodrigo. Ambos agem contra a própria inclinação, que tanto estremece de medo perante o infortúnio do objecto perseguido como se vê impulsivada pelo zelo do dever moral a provocar esse infortúnio. Ambos ganham portanto o nosso supremo respeito, uma vez que cumprem um dever moral à custa da inclinação: ambos inflamam ao máximo a nossa compaixão porque sofrem voluntariamente e por um motivo que os torna em alto grau dignos de respeito. Aqui portanto a nossa compaixão não só não é destruída por sentimentos adversos como, pelo contrário, se incendeia em dupla chama; só a impossibilidade de combinar a ideia de supremo merecimento de ventura com a ideia de desventura poderia perturbar o nosso prazer simpatético por uma nuvem de dor. Por mais que se ganhe pelo facto de a nossa aversão a essa inconveniência não dizer respeito a qualquer ser moral, mas ser canalizada para o lugar menos nocivo, o da necessidade, porém uma submissão cega ao destino é sempre humilhante e melindrosa para seres livres, dotados de determinação própria. Isto é o que faz com que mesmo as mais perfeitas peças do teatro grego deixem para nós algo a desejar, porque em todas essas peças o último apelo é feito à necessidade, permanecendo sempre um nó por dissolver para a nossa razão com exigências racionais. Mas num nível supremo e derradeiro, ao qual ascende o ser humano moralmente cultivado e ao qual a arte comovente pode elevar-se, também esse se dissolve e toda a sombra de desprazer desaparece com ele. Tal acontece quando até essa insatisfação com o destino se vê eliminada, perdendo-se na intuição, ou melhor, na consciência nítida de uma ligação teleológica das coisas, de uma ordem sublime, de uma vontade indulgente. Associa-se então ao nosso prazer com uma sintonia moral a ideia reconfortante da mais perfeita conformidade a fins no grande Todo da natureza, tornando-se a aparente violação da mesma, que despertou a dor num caso isolado, em mero incitamento à nossa razão para que busque em leis universais a legitimação deste caso particular, dissolvendo o tom isolado e dissonante na grande Harmonia. A arte grega nunca se elevou à pureza destas alturas, porque nem a religião popular nem mesmo a filosofia iluminaram aos gregos uma via tão remota. À arte moderna, que goza da vantagem de receber matéria mais pura de uma filosofia decantada, está

reservado o papel de cumprir também esse supremo requisito, fazendo assim com que se desenvolva toda a dignidade moral da arte. Se nós, os modernos, temos de renunciar a uma reconstituição da arte grega, pois o génio filosófico da época e a cultura moderna não são nada favoráveis à poesia, porém eles exercem um efeito menos negativo sobre a arte trágica, que assenta mais no elemento ético. Só no que lhe diz respeito é que talvez a nossa cultura reponha o roubo feito à arte em geral.

(18) Assim como a comoção trágica se vê enfraquecida pela ingerência de representações e sentimentos de carácter adverso, diminuindo com isso o prazer com a mesma, ela pode inversamente, por meio de uma aproximação demasiado grande em relação ao afecto originário, extravasar num grau que torna preponderante a dor. Fez-se notar que o desprazer nos afectos tem a sua origem na relação do seu objecto com a nossa sensibilidade, assim como o prazer com os mesmos tem origem na relação do próprio afecto com a nossa ética. Pressupõe-se assim que exista entre sensibilidade e ética uma determinada relação, que decide sobre a relação entre desprazer e prazer em emoções tristes e que não pode ser alterada ou invertida sem simultaneamente inverter, ou transformar no seu contrário, os sentimentos de prazer ou desprazer nas emoções. Quanto mais vivo for o modo como a sensibilidade desperta no nosso ânimo, mais fraco será o efeito da ética e, inversamente, quanto maior for o poder que aquela perde, tanto maior será a força que esta ganha. O que dá portanto uma preponderância à sensibilidade no nosso ânimo tem necessariamente, uma vez que limita a ética, de diminuir o nosso prazer com emoções, prazer esse que decorre unicamente dessa ética; do mesmo modo, o que impulsiona esta última no nosso ânimo tira à dor o seu aguilhão, mesmo no afecto originário. Mas a nossa sensibilidade atinge realmente essa preponderância quando as representações do sofrimento se elevam a um tal grau de vivacidade que não nos deixa qualquer hipótese de distinguir entre o afecto transmitido e um afecto originário, entre o nosso próprio eu e o sujeito que sofre, ou entre verdade e poesia. Ela atinge igualmente uma preponderância quando é alimentada por um amontoar dos seus objectos e pela luz incandescente que sobre ela derrama uma imaginação excitada. Pelo contrário, nada é mais adequado para lhe apontar os seus limites do que o apoio de ideias supra-sensíveis e éticas, que ajudem como supports espirituais a razão oprimida a erguer-se, a fim de elevar-se acima do turvo e nebuloso círculo dos sentimentos em direcção a um horizonte mais sereno e alegre. Daí o grande encanto exercido em todos os povos cultos por verdades universais ou máximas éticas, disseminadas no lugar exacto ao longo do diálogo dramático, bem como o uso quase exagerado que os gregos faziam

delas. Nada é mais oportuno para um ânimo ético do que ser acordado da servidão dos sentidos para uma actividade autónoma, após um longo e prolongado estado de mero sofrimento, e de ser reposto na sua liberdade.

(19) Eis o que há a dizer das causas que limitam a nossa compaixão e se interpõem ao nosso prazer com a emoção triste. Há que enumerar agora as condições sob as quais a compaixão é favorecida e o prazer é despertado com a maior infalibilidade e intensidade.

(20) Toda a compaixão pressupõe representações do sofrimento, e é consoante a vivacidade, verdade, integridade e duração das últimas que se orienta também o grau da primeira.

(21) 1. Quanto mais vivas forem as representações, tanto mais será o ânimo incitado à actividade, tanto mais será excitada a sua sensibilidade, tanto mais se verá desafiada, portanto, também a sua capacidade ética a resistir. Podem ser obtidas representações do sofrimento por duas vias distintas, que não são favoráveis do mesmo modo à vivacidade da impressão. Os sofrimentos de que somos testemunhas afectam-nos com maior e mais desigual intensidade do que os que só experienciamos por meio de narração ou descrição. Aqueles suprimem o livre jogo da nossa imaginação e penetram, ao atingirem directamente a nossa sensibilidade, no nosso coração pelo caminho mais curto. Na narrativa, inversamente, o particular é primeiro elevado à categoria de universal, sendo depois reconhecido a partir deste; logo, é já subtraída à impressão grande parte da sua força através dessa necessária operação do entendimento. Mas uma impressão fraca não se apoderará do ânimo de forma indivisa, dando a representações estranhas uma oportunidade de perturbar o seu efeito e de distrair a atenção. A exposição narrativa também nos transfere muitas vezes do estado de ânimo da pessoa actuante para a do narrador, o que interrompe a ilusão tão necessária à compaixão. Sempre que o narrador põe em relevo a sua própria pessoa, gera-se uma paralisação na acção e por isso, inevitavelmente, também no nosso afecto participante; tal ocorre mesmo quando o poeta dramático se esquece de si mesmo no diálogo, a ponto de colocar na boca das personagens falantes observações que só um espectador frio poderia avançar. Dificilmente qualquer das nossas modernas tragédias estará livre dessa falha, mas só os franceses fizeram dela uma regra. A presença imediata e viva, bem como a materialização sensível, são portanto necessárias para dar às nossas representações do sofrimento a força que é exigida para um alto grau de comoção.

(22) 2. Mas podemos receber as mais vivas impressões de um sofrimento, sem contudo ser levados a um grau perceptível de compaixão, quando falta verdade a essas impressões. Temos de criar uma concepção do sofrimento

no qual devemos participar; disso faz parte uma concordância do mesmo com algo que já existe anteriormente em nós. A possibilidade de compaixão assenta nomeadamente na percepção ou no pressuposto de uma semelhança entre nós e o sujeito sofredor. Em toda a parte onde tal semelhança for reconhecível, a compaixão é necessária e, onde ela falta, impossível. Quanto mais visível e grande for a semelhança, mais viva será a nossa compaixão, quanto menor for aquela, mais débil será também esta. Se devemos sentir, por empatia, o afecto de um outro, têm de existir em nós todas as condições interiores para tal, a fim de que a causa exterior, que deu origem ao afecto pela sua associação com aquelas, manifeste também em nós o mesmo efeito. Temos de, sem nos impormos uma permuta da nossa pessoa com ele, ser momentaneamente capazes de introduzir o nosso próprio eu no seu estado. Como é porém possível sentir em nós o estado de qualquer outro sem nos termos anteriormente encontrado nesse outro?

(23) Tal semelhança abrange todo o fundamento do ânimo, na medida em que este é necessário e universal. Mas universalidade e necessidade são conteúdos privilegiados da nossa natureza ética. A faculdade sensível pode ser determinada de outra maneira através de causas contingentes; mesmo as nossas faculdades de conhecimento estão dependentes de condições alteráveis; só a nossa ética assenta em si mesma, sendo precisamente por isso a mais capacitada para fornecer uma medida universal e segura para essa semelhança. Logo, chamamos verdadeira a uma representação quando achamos que ela sintoniza com a nossa forma de pensar e sentir, que já possui uma certa afinidade com a nossa própria sequência de ideias, que é apreendida com leveza pelo nosso ânimo. Se a semelhança diz respeito aos aspectos particulares do nosso ânimo, às determinações especiais do carácter humano universal em nós, determinações essas que o pensamento pode afastar sem que esse carácter universal se veja prejudicado, nesse caso a representação tem verdade apenas para *nós*; se ela diz respeito à forma universal e necessária que pressupomos para toda a espécie, então podemos considerar a verdade como sendo idêntica à verdade objectiva. Para o cidadão romano, a sentença do primeiro Bruto, bem como o suicídio de Catão, possui verdade subjectiva. As representações e os sentimentos, dos quais derivam as acções destes dois homens, não são consequência directa da natureza humana universal, mas sim indirecta e a partir de uma natureza particularmente determinada. Para partilhar com eles tais sentimentos, é preciso possuir uma mentalidade romana ou a capacidade de apreender momentaneamente a última. Inversamente, é apenas necessário ser uma mera criatura humana para que uma pessoa se veja transportada a um alto grau de emoção pelo sacrifício

heróico de um Leónidas, pela tranquila rendição de um Aristides, pela morte voluntária de um Sócrates, para que se veja arrebatada até às lágrimas pela terrível viragem de fortuna sucedida a um Dario. A tais representações concedemos verdade objectiva, contrariamente àquelas, uma vez que estas se encontram em concordância com a natureza de todos os sujeitos, adquirindo por isso uma universalidade e necessidade tão rigorosas como se fossem independentes de qualquer condição subjectiva.

(24) A descrição subjectivamente verdadeira não pode aliás ser tomada por arbitrária por ter a ver com determinações contingentes. Também o que é subjectivamente verdadeiro decorre, afinal, da disposição universal do ânimo humano, disposição essa que foi apenas especialmente determinada por circunstâncias particulares, sendo ambos os factores necessários para o mesmo. A decisão de Catão já tão-pouco poderia, se estivesse em contradição com as leis universais da natureza, ser subjectivamente verdadeira. Acontece apenas que figurações desta espécie têm um raio de acção mais restrito, uma vez que pressupõem ainda outras determinações para além daquelas, que são universais. A arte trágica pode servir-se delas com um efeito grande e intenso, se quiser renunciar a um efeito extensivo; porém, o que é incondicionalmente verdadeiro, o elemento simplesmente humano no âmbito das relações humanas, será sempre a sua matéria mais fértil, uma vez que só aqui ela pode estar segura do carácter universal da impressão que produz, sem ter de renunciar à sua intensidade.

(25) 3. Para atingir a vivacidade e verdade das descrições trágicas, exige-se ainda em terceiro lugar integridade. Tudo o que tem de ser dado a partir do exterior, a fim de pôr o ânimo em movimento da forma pretendida, deve esgotar-se na representação. Se se pretende que o espectador, por mais romana que seja a sua mentalidade, se aproprie do estado de alma de Catão, que torne sua a última decisão deste republicano, ele tem de encontrar tal decisão fundamentada não apenas na alma do romano mas também nas circunstâncias; tanto a situação exterior como a interior têm de encontrar-se diante dos seus olhos na totalidade do seu contexto e da sua amplitude, não devendo assim faltar nenhum elo na cadeia de determinações, às quais se vem juntar a última decisão do romano como algo necessário. Em princípio, mesmo a verdade da representação não é reconhecível sem esta integridade, pois só a semelhança das circunstâncias, que temos de entender como perfeita, pode legitimar o nosso juízo acerca da semelhança das sensações, uma vez que o affecto só nasce da união das condições exteriores e interiores. Se devemos decidir se teríamos agido como Catão, temos acima de tudo de imaginar-nos em toda a situação objectiva de Catão e só nessa altura temos

legitimidade para comparar as nossas sensações às suas, para tirar uma conclusão sobre a semelhança e para pronunciar um juízo sobre a verdade da mesma.

(26) Essa integridade da descrição só é possível por meio da ligação de várias representações e sensações isoladas, que se comportam mutuamente como causa e efeito e perfazem no seu contexto um todo para o nosso conhecimento. Se se pretende que todas essas representações nos emocionem vivamente, elas têm de exercer uma impressão directa na nossa sensibilidade e de ser provocadas por uma acção presente, uma vez que a forma narrativa enfraquece sempre tal impressão. Para alcançar a integridade numa descrição trágica, é portanto necessária uma série de acções sentidas isoladamente e que se associem, como num todo, à acção trágica.

(27) 4. Por fim, as representações do sofrimento têm de actuar sobre nós de forma contínua, se se pretende que elas despertem um alto grau de emoção. O afecto, no qual somos colocados por sofrimentos estranhos, é para nós um estado de coacção do qual apressamos a libertar-nos, desaparecendo assim de modo demasiado fácil a ilusão tão indispensável à compaixão. O ânimo tem portanto de ser violentamente amarrado a essas representações e privado da liberdade de arrebatar-se cedo de mais à ilusão. A vivacidade das representações e a intensidade das impressões que assaltam a nossa sensibilidade não bastam por si sós; pois quanto mais fortemente for estimulada a capacidade receptiva, mais intenso será o modo como a força reactiva da alma se expressa para vencer tal impressão. Mas o poeta, se quiser emocionar-nos, não pode enfraquecer tal força, que actua com autonomia própria; pois é precisamente na luta com o sofrimento da sensibilidade que reside a elevada fruição que nos concedem as emoções tristes. Se portanto se pretende que o ânimo, independentemente da sua actividade autónoma rebelde, fique preso às sensações do sofrimento, estas têm de ser periodicamente interrompidas com habilidade e mesmo de ser substituídas por sensações opostas – a fim de regressarem depois com crescente intensidade, renovando com frequência tanto maior a vivacidade da primeira impressão. Contra a lassidão, contra os efeitos da habituação, a alternância das sensações é o meio mais poderosamente eficaz. Tal alternância refresca de novo a sensibilidade esgotada e a gradação das impressões desperta a capacidade de actividade própria, provocando uma resistência correspondente. Essa capacidade tem de empenhar-se ininterruptamente em afirmar a sua liberdade contra a coacção por parte da sensibilidade, não devendo porém alcançar a vitória antes do final e muito menos soçobrar no combate; senão desaparece no primeiro caso o sofrimento no segundo a actividade; só a união de ambos desperta a emoção.

Na hábil condução desta luta assenta precisamente o grande segredo da arte trágica; é aí que ela se mostra na sua luz mais fulgurante.

(28) Também para isso é necessária uma série de representações alternadas, logo um conveniente entrosamento de várias acções correspondentes a essas representações; é em torno de tais acções que se desenrola inteiramente a acção principal e, através desta, a pretendida impressão trágica, como um novelo a partir do fuso, acabando por envolver o ânimo com uma rede impossível de ser rasgada. O artista, se aqui me é permitida esta imagem, principia por gerir a recolha dos raios isolados do objecto que ele torna em instrumento da sua finalidade trágica e eles tornam-se, nas suas mãos, no relâmpago que incendeia todos os corações. Enquanto o principiante arremessa toda a trovoadade de terror e pavor para dentro dos ânimos de uma só vez e sem dar frutos, aquele atinge a meta passo a passo e através de pequenos golpes, perpassando a alma por inteiro precisamente por só a ter tangido pouco a pouco e gradualmente.

(29) Ao extrairmos agora os resultados das investigações até aqui efectuadas, obtemos as seguintes condições que se encontram na base da emoção trágica. Em primeiro lugar, o objecto da nossa compaixão tem de pertencer à nossa espécie no pleno sentido da palavra e a acção, na qual devemos participar, tem de ser uma acção moral, isto é, estar compreendida no domínio da liberdade. Em segundo lugar, o sofrimento, as suas fontes e os seus graus, têm de ser-nos comunicados inteiramente numa sequência de peripécias interligadas e isso, em terceiro lugar, de uma forma que se nos torne presente nos sentidos, não indirectamente através da descrição mas directamente através da acção. A arte associa e preenche todas estas condições na tragédia.

(30) A tragédia seria assim a imitação poética de uma série de peripécias inter-relacionadas (de uma acção completa), que nos mostra pessoas num estado de sofrimento e tem como intenção provocar a nossa compaixão.

(31) Ela é em primeiro lugar – imitação de uma acção. O conceito de imitação distingue-a dos restantes géneros da arte poética, que apenas narrram ou descrevem. Nas tragédias, as peripécias isoladas são apresentadas à imaginação ou aos sentidos no momento em que acontecem, como algo presente; directamente, sem interferência de um terceiro elemento. A epopeia, o romance, a narrativa simples, deslocam, já de acordo com a sua forma, a acção para longe, uma vez que interpõem o narrador entre o leitor e as personagens actuaentes. O que está longe, o que pertence ao passado, enfraquece porém, como é conhecido, a impressão e o affecto participante; o que é presente fortalece-os. Todas as formas narrativas tornam o presente em passado; todas as formas dramáticas tornam o passado presente.

(32) A tragédia é, em segundo lugar, a imitação de uma série de peripécias, de uma acção. Ela apresenta de forma mimética não apenas sensações e afectos das personagens trágicas, mas as peripécias das quais aqueles brotaram e que ocasionam a sua exteriorização; isto distingue-a dos géneros poéticos líricos que embora também imitem poeticamente certos estados do ânimo, não imitam acções. Uma elegia, um *Lied*, uma ode, podem pôr diante dos nossos olhos de forma mimética a constituição do ânimo do poeta, condicionada por circunstâncias particulares (seja através da sua própria pessoa ou de uma pessoa idealizada), e nessa medida eles encontram-se decerto no âmbito do conceito da tragédia, mas não o perfazem ainda, uma vez que se circunscrevem à mera apresentação de sentimentos. Há diferenças ainda mais essenciais que residem na finalidade distinta desses géneros poéticos.

(33) A tragédia é, em terceiro lugar, a imitação de uma acção completa. Um acontecimento isolado não perfaz ainda uma tragédia, por mais trágico que seja. Várias peripécias, fundamentadas em correlação mútua de causa e efeito, têm de associar-se entre si, em conformidade com um todo, se se deve reconhecer a verdade, ou seja, a concordância entre um afecto representado, um carácter ou algo semelhante, com a natureza da nossa alma, sobre a qual se funda unicamente a nossa participação. Se não sentimos que, nas mesmas circunstâncias, nós próprios teríamos sofrido e agido da mesma maneira, a nossa compaixão nunca se despertará. Depende portanto do facto de seguirmos a acção representada em todo o seu contexto, de a vermos emergir da alma da alma do seu autor através de uma gradação natural, com a contribuição de circunstâncias exteriores. Assim nasce e cresce e se consuma diante dos nossos olhos a curiosidade de Édipo, o ciúme de Otelo. Só assim também pode ser preenchida a grande distância que se encontra entre a paz de uma alma isenta de culpas e os tormentos de consciência de um criminoso, entre a ativa segurança de uma pessoa feliz e um terrível declínio, em suma, entre a tranquila disposição do ânimo do leitor no início e a intensa excitação das suas sensações no final da acção.

(34) Exige-se uma série de incidentes inter-relacionados para despertar em nós uma mudança nas agitações do ânimo, alertando a atenção, empregando cada uma das capacidades do nosso espírito, encorajando o impulso de actividade já cansado e inflamando este de modo tanto mais intenso através da agitação retardada. Contra os sofrimentos da sensibilidade, o ânimo não encontra auxílio em nenhum lugar senão na ética. Logo, para desafiar esta de modo tanto mais premente, o artista trágico tem de prolongar os martírios da sensibilidade, mas tem também de conceder satisfação a esta última, de forma a tornar para aquela a vitória tanto mais difícil e gloriosa. Ambas

as coisas só são possíveis por meio de uma série de acções, associadas numa sábia escolha com vista a essa intenção.

(35) A tragédia é, em quarto lugar, imitação poética de uma acção digna de compaixão, opondo-se com isso à acção histórica. Ela seria a última coisa se seguisse um fim histórico, se pretendesse informar sobre coisas que aconteceram e sobre o modo como tal aconteceu. Neste caso, ela teria de respeitar com rigor a verdade histórica, uma vez que só atingiria a sua intenção por meio de uma exposição fiel do que realmente aconteceu. Mas a tragédia tem um objectivo poético, ou seja, ela apresenta uma acção a fim de comover e de encantar pela comoção. Se ela trata portanto uma dada matéria de acordo com este seu fim, é precisamente através disso que ela se torna livre na imitação; ela recebe poder e mesmo uma vinculação para subordinar a verdade histórica às leis da arte poética e de trabalhar a matéria dada de acordo com as suas necessidades. Mas uma vez que ela só pode atingir o seu objectivo, a comoção, sob condição de uma suprema concordância com as leis da natureza, logo ela encontra-se, sem detrimento da sua verdade histórica, sob a alçada da lei rigorosa da verdade da natureza, que é chamada verdade poética por oposição à verdade histórica. Entende-se assim como a verdade poética pode sofrer não raras vezes com uma rigorosa observação da verdade histórica e, inversamente, como a verdade poética apenas tem tanto mais a ganhar no caso em que a verdade histórica se veja grosseiramente lesada. Visto que o poeta trágico, assim como cada poeta em geral, só se encontra submetido à lei da liberdade poética, logo nem a mais conscienciosa observação da verdade histórica pode libertá-lo do seu dever de poeta, nunca lhe bastando como desculpa nem para uma violação da verdade poética, nem para uma falta de interesse. Daí que evidencie um entendimento muito limitado da arte trágica, e mesmo da arte poética em geral, o facto de se convocar o autor de tragédias perante o tribunal da História, exigindo lições a quem apenas se compromete, já devido ao seu nome, a comover e a deleitar. Mesmo em casos em que o próprio poeta, através de uma receosa submissão à verdade histórica, renunciou à sua prerrogativa de artista, concedendo tacitamente à História uma faculdade de julgar sobre o seu produto, a arte exige de pleno direito a sua presença diante da cátedra do juiz; e uma morte de Hermann, uma Minona, um Fust von Stromberg, se não suportassem essa prova, seriam consideradas tragédias medianas, por mais escrupulosamente que respeitassem os trajes e o carácter popular e epocal.

(36) A tragédia é, em quinto lugar, imitação de uma acção que nos mostra pessoas no estado de sofrimento. A expressão 'pessoas' é aqui tudo menos vã e serve para designar exactamente as fronteiras em que a tragédia se vê

limitada na escolha dos seus objectos. Só o sofrimento de seres sensíveis e éticos iguais a nós próprios pode despertar a nossa compaixão. Portanto os seres que se libertam de toda a ética, tal como a superstição do povo, ou a imaginação dos poetas, pintam os demónios malignos, e pessoas iguais a eles – e além disso seres que estão livres da coacção da sensibilidade, como nós imaginamos os puros intelectos, e pessoas que se subtraíram a tal coacção num grau superior ao que permite a fraqueza humana, todos são igualmente inadequados para a tragédia. O conceito de sofrimento, e de um sofrimento no qual devemos participar, determina já, em geral, que só pessoas no pleno sentido da palavra possam ser objectos do mesmo. Um puro intelecto não pode sofrer, e um sujeito humano que se aproxime, num grau inusitado, desse puro intelecto, nunca pode despertar um grau muito grande de *pathos*, uma vez que encontra na sua natureza moral uma protecção demasiado rápida contra os sofrimentos de uma fraca sensibilidade. Um sujeito inteiramente sensível sem ética, e os que dele se aproximam, são decerto capazes de experimentar o mais terrível grau de sofrimento, uma vez que a sua sensibilidade actua num grau preponderante; mas se não forem erguidos por um sentimento ético, eles tornam-se numa presa da dor – e afastamo-nos com aversão e repulsa de um sofrimento totalmente desamparado, de uma absoluta inacção da razão. O poeta trágico privilegia portanto justamente o carácter misto, e o ideal do seu herói situa-se a igual distância entre o que é totalmente desprezível e o que é perfeito.

(37) A tragédia junta por fim todas estas características para despertar o afecto compassivo. Algumas das disposições tomadas pelo poeta trágico poderiam ser adequadamente usadas para outro fim, por exemplo para um fim moral, histórico ou outro; mas o facto de ele ter em vista este e nenhum outro liberta-o de todas as exigências que não estejam relacionadas com ele, vinculando-o porém simultaneamente a orientar-se de acordo com esse fim último em cada aplicação particular das regras até aqui enunciadas.

(38) O motivo último, com o qual estão relacionadas todas as regras para um determinado género poético, constitui o fim deste mesmo género; a ligação dos meios, através dos quais um género poético atinge o seu objectivo, constitui a sua forma. Objectivo e forma encontram-se portanto na mais exacta relação mútua. Esta é determinada por aquele, sendo por ele prescrita como necessária, e o objectivo cumprido será o resultado de uma forma considerada feliz.

(39) Uma vez que cada género poético segue o seu objectivo próprio, logo ele distinguir-se-á dos outros precisamente por isso mesmo, por meio de uma forma própria, pois a forma é o meio através do qual ele atinge o

seu fim. Precisamente aquilo que ele consegue, em exclusivo, em relação aos outros géneros, tem de ser produzido por meio dessa característica que ele possui, em exclusivo, em relação aos outros. O objectivo da tragédia é: comoção; a sua forma: imitação de uma forma conducente ao sofrimento. Vários géneros poéticos podem ter como objecto uma acção do mesmo tipo da tragédia. Vários géneros poéticos podem seguir o objectivo da tragédia, a comoção, embora não como objectivo principal. O que distingue esta última consiste portanto na relação da forma com o objectivo, ou seja, na maneira como ela trata o seu objecto tendo em conta o seu fim, como atinge o seu fim através do seu objecto.

(40) Se a finalidade de tragédia consiste em provocar o afecto compassivo, mas se a forma é o meio através do qual ela atinge tal finalidade, logo a imitação de uma acção comovente tem de ser a essência de todas as condições nas quais é suscitado com maior intensidade o afecto compassivo. A forma da tragédia é portanto a mais propícia para suscitar o afecto compassivo.

(41) É perfeito o produto de um género poético no qual foi usada da melhor maneira a forma própria deste género para atingir o seu fim. É portanto perfeita uma tragédia na qual a forma trágica, nomeadamente a imitação de uma acção comovente, foi usada da melhor maneira para suscitar o afecto compassivo. Será portanto a tragédia mais perfeita aquela que for um efeito não tanto do assunto mas da forma trágica, usada da melhor maneira. Esta pode ser considerada como o ideal da tragédia.

(42) Muitas tragédias, aliás plenas de alta beleza poética, são dramaticamente repreensíveis por não tentarem atingir a finalidade da tragédia através do melhor uso da forma trágica; outras são-no porque atingem, por meio da forma trágica, outro fim que não o da tragédia. Não são poucas as peças de que mais gostamos e que nos comovem apenas por causa do assunto e nós somos suficientemente magnânimos, ou desatentos, para atribuir esta particularidade da matéria ao mérito de um artista inábil. Noutros casos, parecemos que não nos lembramos da intenção que levou o poeta a reunir-nos no teatro e, satisfeitos pelo agradável entretenimento através de jogos brilhantes da imaginação e da inteligência, nem sequer notamos que o abandonamos com o coração frio. Será a venerável arte (pois é ela que fala à parte divina do nosso ser) que deve apresentar a sua causa por meio de tais combatentes e diante de tais juízes? O contentamento do público com pouco só é estimulante para a mediania, sendo porém insultuoso e desanimador para o génio.

## KALLIAS OU SOBRE A BELEZA. CARTAS A GOTTFRIED KÖRNER (1793)

Jena, 25 de Janeiro de 1793

(1) As investigações sobre o belo, das quais quase nenhuma parte da estética pode ser separada, levam-me a um campo muito vasto onde se situam países para mim ainda inteiramente estranhos. E contudo tenho de me ter apoderado completamente do todo, se é esperado que realize algo de satisfatório. A dificuldade em estabelecer objectivamente um conceito de beleza e em legitimá-lo inteiramente *a priori* a partir da natureza da razão, de tal maneira que a experiência o confirme por completo mas ele não necessite de todo desse veredicto da experiência para possuir validade, tal dificuldade quase se perde de vista. Tentei realmente efectuar uma dedução do meu conceito de belo, mas não se pode passar sem o atestado da experiência. Resta sempre a dificuldade de que a minha explicação será aceite apenas por se achar que ela coincide com os juízos individuais do gosto e não (como porém deveria ser num conhecimento a partir de princípios objectivos) por se achar correcto o seu juízo sobre o belo individual, no plano da experiência, pelo facto de coincidir com a minha explicação. Dirás que isso é exigir muito, mas enquanto não se chegar até lá o gosto permanecerá sempre empírico, tal como Kant o considera inevitável. Mas é precisamente dessa inevitabilidade do empírico, dessa impossibilidade de um princípio objectivo para o gosto, que não posso ainda convencer-me.

(2) É interessante notar que a minha teoria é uma quarta forma possível de explicar o belo. Ele é explicado ou de modo objectivo ou subjectivo; e isto ou de modo sensível e subjectivo (como Burke, e. o.), ou subjectivo e racional (como Kant), ou racional e objectivo (como Baumgarten, Mendelssohn e todo o bando dos homens da perfeição), ou finalmente de modo sensível e objectivo: um termo que decerto não te poderá dar muito que pensar, a não ser se comparares as três outras formas entre si. Cada uma dessas teorias precedentes tem para si uma parte de experiência e contém manifestamente uma parte de verdade, parecendo a sua falha ser apenas o facto de se tomar essa parte da beleza que com ela coincide pela própria beleza. O burkiano tem inteira razão em relação ao wolfiano ao afirmar a imediatidade do belo, a sua independência em relação a conceitos; mas não tem razão em relação ao kantiano ao colocá-lo na simples afectibilidade do domínio sensível. A circunstância de a maioria das belezas da experiência que pairam na mente deles não serem, de longe, belezas completamente livres mas seres lógicos

subordinados ao conceito de um fim, como todas as obras e arte e a maioria das belezas da natureza, tal circunstância parece ter induzido em erro todos aqueles que colocam a beleza numa perfeição intuível; pois aí foi confundido o bem lógico com o belo. Kant quer cortar esse nó ao admitir uma *pulchritudo vaga et fixa*, uma beleza livre e inteligível, e afirma, o que é de certo modo estranho, que cada beleza subordinada ao conceito de um fim não é uma beleza pura: que portanto um arabesco ou algo semelhante, considerado como beleza, é mais puro do que a suprema beleza do ser humano. Acho que a sua afirmação pode ter a grande utilidade de separar o que é lógico do que é estético, mas no fundo parece-me que ela passa completamente ao lado do conceito de beleza. Pois a beleza mostra-se precisamente no seu fulgor supremo ao superar a natureza *lógica* do seu objecto, e como pode ela superar onde não há resistência? Como pode ela conferir forma à matéria completamente informe? Pelo menos estou convencido de que a beleza é apenas a forma de uma forma e de que aquilo a que se chama a sua matéria tem simplesmente de ser uma matéria formada. A perfeição é a forma de uma matéria, a beleza, pelo contrário, é a forma dessa perfeição, que portanto se comporta em relação à beleza como a matéria em relação à forma.

Jena, 8 de Fevereiro de 1793

(3) Comportamo-nos face à natureza (enquanto fenómeno) de forma ou *passiva* ou *activa*, ou passiva e activa *em simultâneo*. *Passiva*: se apenas *sentimos* os seus efeitos; *activa*, se determinamos *nós* os seus efeitos; ambas as coisas *em simultâneo*, se a *representamos* para nós.

(4) Há dois modos de representar fenómenos. Ou estamos intencionalmente orientados para o seu conhecimento: *observamo-los*; ou deixamos que as próprias coisas nos convidem para a sua representação. *Contemplamo-las* apenas.

(5) Ao *contemplar* o fenómeno, comportamo-nos *passivamente*, ao receber as suas impressões; *activamente*, ao submetermos essas impressões às nossas *formas racionais* (este postulado deriva da lógica).

(6) Os fenómenos têm nomeadamente de orientar-se, na nossa representação, de acordo com as condições formais da faculdade de representação (pois é isso mesmo que faz deles *fenómenos*), têm de receber a forma do nosso sujeito.

(7) Todas as representações são uma pluralidade ou matéria; o modo de ligação desta pluralidade é a sua forma. A pluralidade é dada pelos *sentidos*;

a ligação é dada pela razão (na mais ampla significação), pois razão significa capacidade de ligação.

(8) Se portanto é dada aos sentidos uma pluralidade, então a razão tenta conferir a sua forma à mesma, i. e., ligá-la de acordo com as suas leis.

(9) Forma da razão é o modo como ela exprime a sua faculdade de estabelecer ligações. Existem porém duas manifestações principais e distintas da faculdade de estabelecer ligações, portanto também outras tantas formas principais da razão. A razão ou liga uma representação a outra, com vista ao conhecimento (razão teórica), ou liga representações à vontade de acção (razão prática).

(10) Assim como existem duas formas distintas de razão, existem também dois tipos de matéria para cada uma dessas formas. A razão teórica aplica a sua forma a representações, podendo estas ser divididas em representações directas (intuição) e indirectas (conceitos). Aquelas são dadas pelos sentidos, estas pela própria razão (embora não sem a contribuição dos sentidos). Nas primeiras, é contingente se a intuição concorda com a forma da razão; nos conceitos é necessário, se eles não se quiserem suprimir a si próprios. Aqui a razão encontra portanto uma concordância com a sua forma; ali ela é surpreendida se a encontra.

(11) O mesmo se passa com a razão prática (actuante). Esta aplica a sua forma a acções, podendo estas ser consideradas como acções livres ou não, acções empreendidas ou não através da razão. A razão prática exige das primeiras precisamente o que a razão teórica exige dos conceitos. Concordância de acções livres com a forma da razão prática é portanto necessária; concordância de acções *não-livres* com essa forma é contingente.

(12) Expressamo-nos assim de modo mais correcto se chamarmos às representações que, não tendo sido produzidas pela razão teórica e contudo sintonizam com a sua forma, imitações de conceitos, e às acções que, não tendo sido produzidas pela razão prática e contudo sintonizam com a sua forma, imitações de acções livres; em suma, se chamarmos às duas espécies imitações (*analoga*) da razão.

(13) Um conceito não pode ser uma imitação da razão, pois é produzido pela razão e a razão não pode imitar-se a si própria; ele não pode ser meramente *análogo* à razão, tem de ser realmente conforme à razão. Uma acção da vontade não pode ser meramente análoga, tem de – ou pelo menos deve – ser realmente livre. Pelo contrário, um efeito mecânico (cada efeito provocado pela lei da natureza) nunca pode ser julgado como sendo realmente *livre*, mas sim como análogo à liberdade.

(14) Aqui quero deixar-te descansar um momento, particularmente para chamar a tua atenção para o último parágrafo, uma vez que irei provavelmente em seguida necessitar dele para responder a uma objecção que espero da tua parte em relação à minha teoria. Vou continuar.

(15) A razão teórica tende para o conhecimento. Ao submeter portanto um dado objecto à sua forma, ela verifica se é possível produzir conhecimento a partir dele, i. e., se ele pode ser associado a uma representação já existente. Ora a representação dada é ou um conceito ou uma intuição. Se for um conceito, então já estará necessariamente relacionada ao surgir, por si mesma, com a razão, e uma associação que já existe será apenas expressa. Um relógio, por exemplo, é uma representação deste tipo. Julgamo-la apenas de acordo com o conceito pelo qual surgiu. A razão precisa portanto apenas de descobrir que a representação dada é um conceito, logo ela decide precisamente por isso mesmo que ela sintoniza com a sua forma.

(16) Se porém a representação dada é uma intuição, e se se espera que a razão apesar disso descubra uma concordância da mesma com a sua forma, logo ela terá de *emprestar* a essa representação, por meio da razão teórica (de modo regulativo e não, como no primeiro caso, de modo constitutivo), e no seu próprio interesse, uma origem, a fim de julgá-la de acordo com a razão. Por isso ela deposita, pelos seus próprios meios, um fim no objecto dado e decide se ele se comporta de acordo com esse fim. Isto acontece em cada juízo *teleológico*, aquilo em cada juízo *lógico* sobre a natureza. O objecto do juízo lógico é a *conformidade à razão*, o objecto do juízo teleológico é a *analogia à razão*.

(17) Suponho que *irás arregalar os olhos* por não encontrares a beleza sob a rubrica da razão teórica e que te inquietarás a sério com isso. Mas acontece que não te posso ajudar, é certo que ela não pode ser encontrada no âmbito da razão teórica, uma vez que ela é absolutamente independente de conceitos; e visto que ela tem seguramente de ser procurada na *família da razão* e que, para além da razão teórica, não existe outra senão a razão prática, teremos pois de a procurar e também de a encontrar aqui. Mas penso também que tu deves, pelo menos na sequência disto, convencer-te de que tal parentesco não a envergonha.

(18) A razão prática abstrai de todo o conhecimento e tem apenas a ver com determinações da vontade, acções interiores. Razão prática e determinação da vontade a partir da simples razão são uma só coisa. *Forma* da razão prática é associação directa da vontade com representações da razão, portanto *exclusão de qualquer* fundamento *exterior* de determinação; pois uma vontade que não é determinada pela simples forma da razão prática é

determinada a partir de fora, de modo material, heterónimo. Assumir ou imitar a forma da razão prática significa portanto apenas: ser determinado não a partir de fora mas por si próprio, ser determinado de modo autónomo ou ter essa aparência.

(19) Ora a razão prática, do mesmo modo que a teórica, pode aplicar a sua forma tanto ao que ela é por si mesma (acções livres) como ao que ela não é por seus meios (efeitos naturais).

(20) Se é com uma acção da vontade que ela relaciona a sua forma, então ela determina apenas o que é; declara se a acção é aquilo que *quer e deve* ser. Cada acção moral pertence a esta espécie. É um produto da vontade pura, i. e., da vontade determinada pelas simples forma e portanto de modo autónomo, e logo que a razão a reconhece como tal, logo que sabe que é uma acção da pura vontade, então também já se torna com isso evidente que ela está de acordo com a forma da razão prática; pois isso é completamente idêntico.

(21) Se o objecto, ao qual a razão prática aplica a sua forma, não surge por meio de uma vontade, por meio da razão prática, ela procede com ele da mesma maneira com que a razão teórica procedia com intuições que evidenciavam uma analogia à razão. Ela empresta ao objecto (de modo regulativo e não, como no juízo moral, de modo constitutivo) uma capacidade de determinar-se a si mesmo, uma vontade, e considera-o então sob a forma dessa vontade *dele* (e não da vontade *dela*, pois de outra maneira o juízo tornar-se-ia num juízo moral). Ela declara nomeadamente, a respeito dele, *se ele é* aquilo que é através da *sua pura vontade*, i. e., por meio da sua faculdade que se determina a si mesma; pois uma pura *vontade* e a forma da razão prática são uma coisa só.

(22) De uma *acção da vontade* ou de uma acção moral, ela exige *imperativamente* que exista através da pura forma da razão; de um *efeito da natureza*, ela pode (não exigir) porém desejar que ele *exista* através de *si mesmo*, que mostre autonomia. (Mas aqui tem de ser uma vez mais assinalado que a razão prática não pode de todo exigir a tal objecto que ele exista por meio *dela*, nomeadamente da razão prática; pois aí ele não seria determinado pelos seus próprios meios, de modo autónomo, mas através de algo exterior [porque qualquer determinação pela razão se comporta em relação a ele como em relação a algo exterior, a uma heteronomia], portanto através de uma vontade estranha). *Pura autodeterminação* é a forma da razão prática. Se portanto um ser racional actua, logo ele tem de actuar a partir da *razão pura* se quiser evidenciar uma autodeterminação pura. Se um simples ser natural actua, logo ele tem de actuar a partir da *natureza pura* se quiser evidenciar

uma autodeterminação pura; pois a própria essência do ser racional é a razão, a própria essência do ser natural é a natureza. Ora se a razão prática descobre, ao contemplar um ser natural, que ele é determinado por seus próprios meios, então ela atribui ao mesmo (como a razão teórica, num caso idêntico, concedeu a uma intuição *analogia à razão*) uma *analogia à liberdade* ou, em suma, *liberdade*. Mas uma vez que essa liberdade apenas é emprestada ao objecto pela razão, *uma vez que nada pode ser livre senão o que é supra-sensível e que a própria liberdade nunca pode cair sob a alçada dos sentidos enquanto tal* – em suma – uma vez que o que importa aqui apenas é que um objecto com a forma da razão prática não é liberdade de facto mas apenas *liberdade no fenómeno, autonomia no fenómeno*.

(23) Daqui resulta uma maneira de julgar com quatro aspectos e uma correspondente classificação em quatro vertentes do fenómeno representado.

(24) O juízo acerca de conceitos, de acordo com a forma de conhecimento, é lógico; o juízo acerca de intuições, de acordo preciosamente com esta forma, é teleológico. Um juízo acerca de efeitos livres (acções morais), de acordo com a forma da pura vontade, é moral; um juízo acerca de efeitos que não são livres, de acordo com a forma da pura vontade, é estético. *Concordância* de um conceito com a forma do conhecimento é *conformidade à razão* (verdade, conformidade a fins, perfeição, são meras relações desta última), analogia de uma intuição com a forma do conhecimento é *analogia à razão* (gostaria de chamar-lhe teleofania, logofania), concordância de uma acção com a forma da pura vontade é ética. Analogia de um fenómeno com a forma da pura vontade ou da liberdade é *beleza* (na mais ampla significação).

(25) Beleza não é portanto outra coisa senão liberdade no plano do fenómeno.

Jena, 18 de Fevereiro de 1793

(26) Existe portanto uma perspectiva da natureza ou dos fenómenos, na qual nada mais exigimos deles senão liberdade, na qual apenas verificamos se eles são o que são por si mesmos. Tal maneira de julgar é apenas importante e possível através da razão prática, uma vez que o conceito de liberdade não se encontra de modo algum na razão teórica e só no âmbito da razão prática é que a autonomia se eleva acima de tudo. A razão prática, aplicada a acções livres, exige que a acção aconteça apenas em função do modo de agir (forma) e que nem a matéria nem o fim (que também é sempre matéria) tenham tido nisso qualquer influência. Ora se um objecto se mostra no mundo dos sentidos como sendo apenas determinado por si mesmo, se ele se

apresenta aos sentidos de modo a que não se note nele qualquer influência da matéria ou de um fim, então ele é julgado como um *analogon* da pura determinação da vontade (e não como produto de uma determinação da vontade). Ora uma vez que uma vontade, que se pode determinar a partir da simples forma, é chamada *livre*, logo aquela forma, que surge no mundo dos sentidos como sendo determinada apenas por si mesma, é uma *apresentação da liberdade*, pois uma ideia apresentada é aquela que é associada a uma intuição, de modo a que ambas partilhem entre si *uma* regra de conhecimento.

(27) A liberdade no plano do fenómeno nada mais é do que a autodeterminação presente numa coisa, na medida em que aquela se revela na intuição. Ela vê-se contraposta a toda a determinação que venha de fora, assim como uma maneira de agir moral se vê contraposta a toda a determinação através de fundamentos materiais. Um objecto surge porém como tendo igualmente pouca liberdade – quer tenha recebido a sua forma de um poder físico ou de um fim inteligível, assim que o fundamento da determinação da sua forma é *descoberto* sob um destes aspectos; pois aí já o mesmo não reside *nele* mas fora dele e ele é tão pouco *belo* como é pouco moral uma *acção em função de fins*.

(28) Se o juízo do gosto é completamente puro, logo há que abstrair-se em absoluto qual o valor (teórico ou prático) que o objecto belo tem para si mesmo, que matéria é formado e para que fim existe. Ele que seja o que quiser! Assim que o julgamos de modo estético, queremos apenas saber se se ele é o que é por si mesmo. Questionamos tão pouco qualquer estrutura lógica do mesmo que consideramos, pelo contrário, «a independência em relação a fins e regras como o privilégio supremo». – Não certamente como se a conformidade a fins e a regras fosse em si incompatível com a beleza; cada produto belo tem antes de submeter-se a regras: mas porque a influência de um fim e de uma regra, *que se tenha feito notar*, se anuncia como uma coacção e comporta uma heteronomia para o objecto. O produto belo pode e deve mesmo ser conforme a regras, mas tem de *surgir livre de regras*.

(29) Ora nenhum objecto existente na natureza, e muito menos na arte, é porém isento de fins e de regras, nenhum é *determinado através de si mesmo* assim que reflectimos acerca dele. Cada um deles está lá através de outro, cada um em função de outro, nenhum tem autonomia. A única coisa que existe e que se determina a si mesma e em função de si mesma tem de ser encontrada fora do plano do fenómeno, no mundo inteligível. A beleza habita contudo no campo dos fenómenos e não existe portanto qualquer esperança de ir de encontro a uma liberdade no mundo dos sentidos por meio da simples razão teórica e pela via da reflexão.

(30) Mas tudo se torna diferente quando se deixa de parte a investigação teórica e se toma os objectos apenas *como eles aparecem*. Uma regra, um fim, não pode nunca *aparecer*, pois ambos são conceitos e não intuições. O fundamento real da possibilidade de um objecto nunca recai portanto nos sentidos e é como se não existisse «enquanto o entendimento não se vir motivado para a busca do mesmo». Trata-se assim, neste caso, de abstrair totalmente em relação a um fundamento de determinação, a fim de julgar livremente um objecto no plano do fenómeno (pois o facto de não ser determinado a partir do exterior é uma representação negativa do facto de ser determinado por si mesmo, e aliás a única representação do mesmo, uma vez que se pode apenas pensar e nunca conhecer a liberdade e mesmo o filósofo moralista tem de contentar-se com esta representação negativa da liberdade). Uma forma surge assim como sendo livre na medida em que não encontramos nem nos *sentimos motivados a buscar* o seu fundamento fora dela. Pois se o entendimento se sentisse motivado a indagar o fundamento da mesma, logo ele teria *necessariamente* de encontrar esse fundamento fora da coisa; isto porque ela tem de ser determinada ou por um *conceito* ou por um acaso, mas ambos se comportam como heteronomia em relação ao objecto. Poder-se-á portanto estabelecer o seguinte princípio básico: um objecto apresenta-se como sendo livre, no plano da intuição, se a forma do mesmo não impõe ao entendimento reflexivo a busca de um fundamento. Bela é portanto a forma que se explica a si própria; explicar-se a si própria significa aqui porém explicar-se sem a ajuda de um conceito. Um triângulo explica-se a si próprio, mas apenas por meio de um conceito. Uma linha da serpente explica-se a si própria sem o *médium* de um conceito.

(31) Bela, pode assim dizer-se, é uma forma que *não exige qualquer explicação*, ou uma que se *explica sem conceito*.

\*

(32) Penso que algumas das tuas dúvidas devem principiar agora a perder-se, e pelo menos vêes que o princípio subjectivo pode apesar de tudo ser conduzido para o plano objectivo. Mas só quando chegarmos ao campo das experiências é que se acenderá uma luz inteiramente diferente acerca desta questão, e só então entenderás verdadeiramente a autonomia do sensível. Mas continuemos:

(33) Cada forma que possamos portanto encontrar sob o pressuposto de um conceito evidencia heteronomia no plano do fenómeno. Porque cada conceito é algo de exterior em relação ao objecto. Uma forma desse tipo é dada por cada conformidade rigorosa a regras (estando a matemática no topo), uma vez que ela nos *impõe* o conceito a partir do qual surgiu; uma

forma desse tipo é dada por cada conformidade rigorosa a fins (sobretudo a conformidade ao que é útil, uma vez que isso está sempre relacionado com outra coisa), uma vez que nos traz à memória a determinação e o uso do objecto, com o que necessariamente a autonomia no plano do fenómeno se vê destruída.

(34) Ora pressupondo que realizamos com um objecto uma intenção moral, a forma desse objecto ficará assim sujeita a uma heteronomia através de uma ideia de razão prática, portanto por não ser determinada por si própria. Daí advém o facto de a conformidade de uma obra de arte, ou também de uma forma de actuar, a fins morais, contribuir tão pouco para a beleza da mesma que tal conformidade deve, pelo contrário, ser muito bem escondida a fim de que a obra ou a acção tenham a aparência de brotar em total liberdade e sem qualquer coacção da natureza das coisas, se se quiser que a beleza não dê com isso por perdida. Um poeta desculpar-se-ia assim em vão com a intenção moral da sua obra se o seu poema fosse desprovido de beleza. É certo que o belo se relaciona sempre com a razão prática, uma vez que a liberdade não pode ser um conceito da razão teórica – mas apenas segundo a *forma*, não segundo a matéria. Um *fim* moral pertence porém ao âmbito da matéria ou do conteúdo e não da simples forma. Para fazer incidir sobre esta diferença – em que parece ter tropeçado – ainda mais luz, acrescento ainda o seguinte. Razão prática exige autodeterminação. Autodeterminação do que é racional é pura determinação da razão, moralidade; autodeterminação do que é sensível é pura determinação da natureza, beleza. Se a forma do que não é racional for determinada pela razão (teórica ou prática, aqui é equivalente), então a sua pura determinação natural sofre uma coacção e assim a beleza não poderá ter lugar. Será então um *produto*, não um *analogon*, um efeito, não uma imitação da razão, pois a imitação de uma coisa requer que o que imita tenha apenas em comum com o que é imitado a forma, não o conteúdo, não a matéria.

(35) Por isso um comportamento moral, se não estiver associado em simultâneo ao gosto, apresentar-se-á sempre no plano do fenómeno como heteronomia, precisamente porque é um produto da autonomia da vontade. Pois justamente pelo facto de *razão* e *sensibilidade* terem uma vontade distinta, a vontade da sensibilidade é quebrada quando a razão impõe a sua. Ora infelizmente a vontade da sensibilidade é precisamente aquela que cai no domínio dos sentidos; logo, precisamente quando a razão exerce a sua autonomia (que nunca pode ocorrer no plano do fenómeno), o nosso olhar vê-se ofendido por uma heteronomia no plano do fenómeno. Entretanto o conceito de beleza é aplicado ao plano moral, contudo também no sentido

figurado, sendo tal aplicação tudo menos vazia. Embora a beleza se prenda apenas com o fenómeno, *beleza moral* é porém um conceito ao qual corresponde alguma coisa no plano da experiência. Não posso dar-te melhor prova empírica da verdade da minha teoria da beleza do que mostrando-te que o mesmo uso figurado desta palavra só ocorre em casos nos quais a liberdade se mostra no plano do fenómeno. Quero por isso, contra o meu primeiro plano, avançar para a parte empírica da minha teoria e contar-te uma história para o teu lazer.

(36) «Um homem caiu nas mãos de salteadores, que o despiram e o deixaram nu e que o atiraram para a rua com um frio rigoroso.

(37) Um viajante passa por ele, a este ele queixa-se do seu estado e implora-lhe ajuda. ‘Sofro contigo’, exclama este comovido, ‘e dou-te de bom grado o que tenho. Só que não exijas outros préstimos, pois o teu aspecto agride-me. Vêm aí pessoas, dá-lhes esta bolsa com dinheiro, elas trar-te-ão ajuda.’ – ‘Boa intenção’, diz o ferido, ‘mas também se tem de poder *ver* o sofrimento se o dever humano o exige. O recurso à tua bolsa não vale nem metade de uma pequena violência sobre os teus sentidos moles.’»

(38) O que foi esta acção? Nem útil, nem moral, nem magnânima, nem bela. Foi apenas apaixonada, bondosa por razões afectivas.

(39) «Surge um segundo viajante, o ferido renova o seu pedido. Este segundo viajante tem amor ao seu dinheiro e contudo gostaria de cumprir o seu dever humano. ‘Perco um florim de lucro’, disse ele, ‘se perder o tempo contigo. Se me deres do teu dinheiro uma quantia igual àquela que perco, carregar-te-ei aos ombros e alojar-te-ei num mosteiro que está apenas a uma hora de distância daqui.’ – ‘Uma informação inteligente’, replica o outro. ‘Mas tem de reconhecer-se que a tua solicitude não te traz grande prestígio. Vejo vir além um cavaleiro que me prestará de graça a ajuda que para ti só vale um florim.’»

(40) Ora o que foi esta acção? Nem caridosa, nem conforme ao dever, nem magnânima, nem bela. Foi apenas útil.

(41) «O terceiro viajante pára junto ao ferido e faz com que ele repita a narrativa da sua desgraça. Fica parado a reflectir e em luta consigo mesmo, depois de o outro ter acabado de falar. ‘Ser-me-á difícil’, diz ele por fim, ‘separar-me do manto que é a única protecção para o meu corpo doente e deixar-te o meu cavalo, pois as minhas forças estão esgotadas. Mas o dever ordena-me que te sirva. Sobe pois para o meu cavalo e embrulha-te no meu manto, e conduzir-te-ei até onde alguém te possa ajudar.’ – ‘Obrigado, bom homem, pela tua honrada intenção’, responde aquele, ‘mas não deves, uma vez que tu próprio estás carenciado, sofrer incómodo algum por minha causa.

Vejo virem ali dois homens fortes que poderão prestar-me o serviço que te é amargo.»»

(42) Esta acção foi *puramente* (mas não mais do que isso) *moral*, por ter sido empreendida contra o interesse dos sentidos, por respeito pela lei.

(43) Agora aproximam-se os dois homens do ferido e principiam a interrogá-lo sobre a sua desgraça. Mal ele abre a boca, ambos exclamam com espanto: 'É ele! É o mesmo que procuramos.' Aquele reconhece-os e assusta-se. Vem a descobrir-se que ambos reconhecem nele o seu inimigo declarado e o causador da sua infelicidade, tendo partido no seu encalço para se vingarem dele de maneira sangrenta. 'Satisfazei agora o vosso ódio e a vossa sede de vingança', principia aquele, 'é a morte e não ajuda o que posso esperar de vós.' – 'Não, responde um deles, 'para que vejas quem *nós* somos e quem *tu* és, toma estas roupas e cobre-te.' – 'Magnânimo inimigo', exclama o ferido pleno de comoção, 'envergonhas-me, desarmas o meu ódio. Vem agora, abraça-me e completa a tua obra de caridade com um cordial perdão.' – 'Modera-te, amigo', responde o outro friamente. 'Não é por perdoar-te que quero ajudar-te, mas porque és miserável.' – 'Então toma a tua roupa de volta', exclama o infeliz ao atirá-la para longe de si. 'Não importa o que me suceder. Prefiro morrer na miséria a ficar a dever a minha salvação a um inimigo arrogante.'

(44) Enquanto ele se ergue e faz uma tentativa de afastar-se, aproxima-se um quinto viajante que traz às costas uma pesada carga. 'Fui iludido tantas vezes', pensa o ferido, 'e este não me parece ser alguém que me queira ajudar. Quero deixá-lo passar.' – Assim que o viajante o vê, depõe o seu fardo. 'Vejo', principia ele por sua própria iniciativa, 'que estás ferido e que as tuas forças te abandonam. A aldeia mais próxima ainda está longe e vais esvair-te em sangue antes de lá chegares. Sobe para as minhas costas e pôr-me-ei a caminho para levar-te lá.' – 'Mas o que vai ser da tua carga, que tens de deixar aqui abandonada na estrada aberta?' – 'Não sei e isso não me preocupa', diz o carregador. 'Mas sei que precisas de ajuda e que tenho o dever de ta dar.'»»

19 de Fevereiro de 1793

(45) A beleza da quinta acção tem de residir no traço que ela não tem em comum com qualquer das precedentes.

(46) Ora aconteceu que: 1. Todos os cinco querem ajudar. 2. A maioria escolheu para tal um meio conforme aos fins. 3. Alguns queriam assumir algum custo. 4. Alguns demonstraram nessa situação uma *grande* capacidade de auto-superação. Um deles agiu a partir do mais puro impulso moral. Mas

só o quinto ajudou *sem ter sido solicitado* e sem ter parado para reflectir, embora o tivesse feito à sua custa. Só o quinto se esqueceu de si próprio e «cumpriu o dever com uma leveza, como se nele tivesse apenas actuado o instinto». – Logo, uma acção moral só seria uma acção bela ao assumir uma aparência semelhante a um efeito produzido espontaneamente pela natureza. Numa palavra: uma acção livre é uma acção bela quando a autonomia do ânimo e a autonomia no plano do fenómeno coincidem.

(47) Por este motivo, a perfeição máxima de carácter é numa pessoa a beleza moral, pois ela só surge *quando o dever se tornou natureza para ela*.

(48) A violência exercida pela razão prática contra os nossos impulsos, em casos de determinação moral, tem manifestamente algo de humilhante, de penoso no plano do fenómeno. Ora acontece que não queremos ver qualquer coacção em parte alguma, nem quando é a razão que a exerce; queremos ver também respeitada a liberdade da natureza, uma vez que consideramos «cada ser, no âmbito do juízo estético, como um fim em si» e que, a nós para quem a liberdade é o valor supremo, nos repugna (indigna) que algo seja sacrificado a outra coisa e lhe sirva de meio. Daí que uma acção moral nunca possa ser bela se presenciarmos a operação pela qual ela é arrancada por intimação à sensibilidade. A nossa natureza sensível tem portanto de surgir livremente no plano moral, embora não o seja realmente, e tem de surgir como se a natureza apenas consumasse a tarefa comandada pelos nossos impulsos, ao curvar-se, precisamente contra os impulsos, sob o domínio da pura vontade.

Jena, 23 de Fevereiro de 1793

(49) O resultado das demonstrações que empreendi até agora é o seguinte: existe um modo de representação das coisas no qual abstraímos de tudo o resto e apenas atendemos à questão se elas são livres, i. e., se surgem como sendo determinadas por si próprias. Este modo de representação é necessário, pois decorre da essência da razão que, no seu uso prático, exige intransigentemente autonomia das determinações.

(50) O facto de essa particularidade das coisas, que designamos com o nome da beleza, e esta liberdade no plano do fenómeno, serem uma e a mesma coisa, ainda não foi de todo demonstrado; e isso deverá ser a minha tarefa a partir de agora. Tenho portanto de provar dois aspectos: *em primeiro lugar* que o elemento objectivo das coisas, que as torna capazes de surgir de forma livre, é precisamente aquele que lhes confere beleza quando está presente e que, quando falta, destrói a sua beleza; mesmo se elas, no primeiro caso, não possuísem mais nenhuma vantagem e, no último caso, possuísem todas as

outras vantagens. *Em segundo lugar*, tenho de demonstrar que a liberdade no plano do fenómeno comporta necessariamente tal efeito para a capacidade de sentir, efeito esse que é inteiramente igual ao que encontramos associado à representação do belo. (É certo que seria um empreendimento vão tentar demonstrar *a priori* este último aspecto, uma vez que só a experiência pode ensinar se devemos sentir algo quando existe uma representação, bem como o que devemos sentir. Pois é certo que não se pode deduzir analiticamente tal sentimento, nem a partir do conceito de liberdade nem a partir do conceito de fenómeno, e tão-pouco se trata de uma síntese *a priori*; estamos aqui portanto absolutamente limitados a demonstrações empíricas e o que puder ser conseguido por estas espero eu realizar: nomeadamente demonstrar, por indução e pela via psicológica, que a partir da conjugação dos conceitos de liberdade e de fenómeno, da sensibilidade em harmonia com a razão, tem de decorrer um sentimento de prazer que é igual ao agrado que costuma acompanhar a representação da beleza.) De resto, não é tão cedo que chegarei a esta parte da investigação, uma vez que a exposição da primeira deverá ocupar várias cartas.

#### **I. LIBERDADE NO PLANO DO FENÓMENO FAZ UMA UNIDADE COM A BELEZA**

(51) Toquei já recentemente na questão de que a nenhuma coisa do mundo dos sentidos pode ser realmente atribuída *liberdade*, que é apenas aparente. Mas nem assim ela pode *parecer* de modo positivamente livre, uma vez que isso é apenas uma ideia da razão, à qual não se adequa qualquer intuição. Se porém as coisas, ao surgirem enquanto fenómenos, não possuem nem mostram liberdade, como se poderá procurar um fundamento objectivo para tal representação nos fenómenos? Esse fundamento objectivo teria de ser uma característica dos mesmos, cuja representação nos *coage* simplesmente a produzir em nós a ideia de liberdade e a relacioná-la com o objecto. Isto é o que agora tem de ser demonstrado.

(52) Ser livre e determinado por si próprio, determinado a partir do interior, é uma coisa só. Cada determinação acontece a partir do exterior ou sem ser a partir do exterior (a partir do interior), o que portanto não surge como sendo determinado a partir do exterior e contudo surge como sendo determinado, tem de ser representado como sendo determinado a partir do interior. «Logo que portanto se pensa o ser-determinado, então o não-ser-determinado-pelo-exterior é indirectamente, em simultâneo, a representação do ser-determinado-pelo-interior ou da liberdade.»

(53) Como é que esse mesmo não-ser-determinado-pelo-exterior é de novo representado? É aqui que tudo assenta; pois se isso não for necessariamente representado num objecto, também não existe um fundamento para representar o ser-determinado-pelo-interior ou a liberdade. *Necessária* tem porém de ser a representação deste último, uma vez que o nosso juízo sobre o belo contém necessidade e *exige* o acordo de cada um. Não pode portanto ser deixado ao acaso se, na representação de um objecto, queremos ou não respeitar a sua liberdade, mas a representação do mesmo tem de trazer consigo o não-ser-determinado-pelo-exterior de modo absoluto e necessário.

(54) Ora para tal exige-se que o próprio objecto, através da sua qualidade objectiva, nos convide, ou melhor coaja, a notar nele a característica de não-ser-determinado-pelo-exterior; pois uma simples negação só pode ser notada *se for pressuposta uma carência em relação ao seu contrário positivo*.

(55) Uma carência da representação do ser-determinado-pelo interior (fundamento da determinação) só pode nascer pela representação do *ser-determinado*. É certo que tudo o que nos pode ser representado é algo determinado, mas nem tudo é representado como tal e o que não é representado é como se para nós não existisse. Tem de existir no objecto algo que o destaque da fila interminável do inexpressivo e do vazio, pois o inexpressivo é quase igual ao nada. Tem de apresentar-se como *algo determinado*, pois deve conduzir-nos ao que é *determinante*.

(56) Ora o entendimento é porém a capacidade que busca o fundamento para a consequência, por conseguinte o entendimento tem de ser posto em jogo. O entendimento tem de ser motivado para reflectir sobre a forma do objecto: sobre a *forma*, pois o entendimento tem a ver apenas com a forma.

(57) O objecto tem portanto de possuir e mostrar uma forma tal que aceite uma regra: pois o entendimento só pode gerir a sua função de acordo com regras. Não é porém necessário que o entendimento *reconheça* essa regra (pois o reconhecimento da regra destruiria toda a aparência de liberdade, como é realmente o caso em qualquer situação de rigorosa conformidade às regras), basta que o entendimento seja orientado para uma regra indeterminada. Basta que se contemple uma única folha de árvore para que se torne evidente a impossibilidade de a pluralidade da mesma se ter ordenado ao acaso e sem qualquer regra, embora se esteja a abstrair do juízo teleológico. A reflexão directa sobre a visão da mesma ensina-o sem que se tenha necessidade de entender essa regra e formar um conceito da estrutura da mesma.

(58) Uma forma que aponta para uma regra (que pode ser tratada de acordo com uma regra) é denominada como artificial ou *técnica*. Só a forma técnica de um objecto incita o entendimento a buscar o fundamento para

a sequência e o factor determinante para o que é determinado; e portanto na medida em que tal forma desperta uma carência para indagar um fundamento da determinação, aqui a negação do *ser-determinado-pelo- exterior* conduz, inteira e necessariamente, à representação do *ser-determinado-pelo- -interior* ou da liberdade.

(59) A liberdade só pode portanto ser *apresentada* com a ajuda da técnica no domínio sensível, assim como a liberdade da vontade só pode ser pensada com a ajuda da causalidade e face a determinações materiais da vontade. Por outras palavras: o conceito negativo da liberdade só é pensável através do conceito positivo do seu contrário e, assim como a representação da causalidade natural é necessária para nos conduzir à representação da liberdade da vontade, do mesmo modo é necessária uma representação da técnica para nos conduzir, no reino dos fenómenos, à liberdade.

(60) Ora daqui resulta uma segunda condição fundamental do belo, sem a qual a primeira seria apenas um conceito vazio. Embora a liberdade no plano do fenómeno seja o fundamento da beleza, a *técnica* é a condição necessária para a nossa *representação* da liberdade.

(61) Isto também poderia ser expresso assim:

(62) O fundamento da beleza é sempre liberdade no plano do fenómeno. O fundamento da nossa representação de beleza é técnica na liberdade.

(63) Se se associar ambas as condições fundamentais da beleza e da representação da beleza, disso resulta a seguinte explicação:

(64) Beleza é natureza na conformidade à arte.

(65) Mas antes que eu possa fazer um uso seguro e filosófico de tal explicação, tenho primeiro de determinar o conceito de *natureza* e assegurá-lo contra qualquer abuso. O conceito de natureza é-me por isso mais caro do que o de *liberdade*, uma vez que designa em simultâneo o campo do sensível a que se circunscreve o belo, sugerindo também em simultâneo, para além do conceito de *liberdade*, a esfera desta no mundo dos sentidos. Face à técnica, *natureza* é aquilo que existe por si próprio, e *arte* é o que existe por meio de uma regra. *Natureza na conformidade à arte*, o que se dá regras a si próprio – o que existe por meio da sua própria regra. (Liberdade na regra, regra na liberdade.)

(66) Ao dizer: *a natureza da coisa: a coisa segue a sua própria natureza, determina-se pela sua natureza*, estou a contrapor com isso a natureza a tudo aquilo que é distinto do objecto, tudo o que é meramente considerado no mesmo como contingente e que pode ser eliminado no pensamento, sem com isso suprimir a essência daquele. É por assim dizer a pessoa da coisa, através da qual esta se distingue de todas as outras coisas que não pertencem

à sua espécie. Daí que as características que um objecto possui em comum com todos os outros não sejam propriamente consideradas como pertencendo à sua natureza, embora ele não possa abdicar dessas características sem deixar de existir. Apenas é designado pela expressão *natureza* aquilo que torna a coisa determinada no que é. Todos os corpos são p. ex. pesados, mas da *natureza* de uma coisa corpórea só fazem parte os efeitos do peso que resultam da sua especial constituição. Assim que a força da gravidade actua num objecto por si mesma e independentemente da especial constituição deste último, apenas na qualidade de *força universal da natureza*, ela é encarada como um poder estranho e os seus efeitos comportam-se como heteronomia face à natureza da coisa. Um exemplo pode trazer isto à luz. Uma jarra está, considerada como corpo, submetida à força da gravidade, mas os efeitos da força da gravidade têm de ser, se não se espera que esta negue a *natureza de uma jarra*, modificados pela forma da jarra, i. e., particularmente determinados e tornados necessários por meio dessa forma especial. Qualquer efeito da força da gravidade numa jarra é porém contingente, podendo ser retirado sem prejuízo da sua forma enquanto jarra. Assim, a força da gravidade actua por assim dizer fora da economia, fora da natureza da coisa, e surge em simultâneo como um poder extrínseco. Tal acontece porque a jarra *termina* num bojo amplo e largo, porque aparentemente tirou ao comprimento o que deu à largura, em suma, como se a força da gravidade dominasse a forma e não a forma a força da gravidade.

(67) O mesmo acontece com movimentos. Um movimento pertence à *natureza* da coisa se decorre necessariamente da especial constituição ou da forma da coisa. Mas um movimento que é prescrito à coisa pela lei universal da gravidade, independentemente da forma especial daquela, reside no exterior da sua natureza e mostra heteronomia. Coloque-se um pesado cavalo de tracção junto de um ligeiro palafrém espanhol. A carga que aquele se habituou a puxar tirou a naturalidade aos seus movimentos de tal modo que ele, mesmo quando não arrasta uma carroça atrás de si, trotta do mesmo modo penoso e pesado como se tivesse uma para puxar. Os seus movimentos já não brotam da sua especial natureza mas revelam a carga puxada com a carroça. O ligeiro palafrém, ao contrário, nunca foi habituado a usar uma força maior do que aquela que ele se sente impelido a exteriorizar na sua maior liberdade. Cada um dos seus movimentos é portanto da sua natureza, entregue a si própria. Daí que ele se movimente com tanta leveza, como se carga alguma não fosse, por sobre a mesma superfície que é pisada pelo cavalo de carga com pés de chumbo. «Nada nele lembra que ele é um *corpo*, tão completo foi o modo como a especial forma equestre superou a natureza universal dos

corpos, que tem de obedecer ao peso.» Contrariamente, a pesada lentidão do movimento torna o cavalo de carga, por momentos aos nossos olhos, numa massa e a natureza *particular* do cavalo é reprimida no mesmo pela natureza corpórea *universal*.

(68) Se se lançar um olhar fugaz pelo reino animal, achar-se-á que a beleza dos animais diminui na mesma proporção em que eles se aproximam da massa e parecem servir apenas a força da gravidade. A natureza de um animal (no significado estético desta palavra) exprime-se nos seus movimentos ou nas suas formas e ambos se vêem limitados pela massa. Se a massa teve influência na forma, chamamos a esta grosseira; se a massa teve influência no movimento, este chama-se desajeitado. Na estrutura do elefante, do urso, do touro, etc., é a massa que tem uma visível participação tanto na forma como no movimento destes animais. 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.

(69) Contrariamente a isso, apercebemo-nos da 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 orgânico).

(70) A massa de um cavalo tem, como se sabe, um peso muito maior do que a massa de um pato ou de um caranguejo; apesar disso, o pato é pesado e o cavalo é leve; apenas porque as forças vivas se comportam em ambos de modo distinto em relação à massa. Ali é a matéria que domina a força; aqui, a força é senhora da matéria.

(71) Entre as espécies animais, o género das aves é o melhor exemplo do meu postulado. Uma ave a voar é a mais feliz manifestação da matéria coagida pela forma, da gravidade superada pela força. Não é uma insignificância notar que a capacidade de vencer a gravidade é frequentemente usada como símbolo da liberdade. Expressamos a liberdade da fantasia ao dar-lhe asas; fazemos com que Psique se eleve acima do elemento terreno com asas de borboleta, se pretendemos designar a sua liberdade em relação às amarras da matéria. A força da gravidade é manifestamente uma amarra para tudo o que é orgânico, e uma vitória sobre a mesma proporciona por isso um símbolo de liberdade que não deixa de ser adequado. Ora não existe manifestação mais certa da gravidade vencida do que um animal alado que se determina a partir da sua vida interna (autonomia do orgânico), directamente contra a gravidade. A força da gravidade comporta-se mais ou menos face à força viva do pássaro como – em puras determinações da vontade – a inclinação face à razão legisladora.

(72) Resisto à tentação de te dar uma ideia ainda mais clara da verdade das minhas afirmações a exemplo da beleza humana; esta matéria merece uma carta própria. Ora estás a ver, a partir do que até agora foi dito, o que é que incluo no conceito de *natureza* e o que quero que dele seja excluído.

(73) Natureza numa coisa técnica, e na medida em que a opomos ao que não é técnico, é a sua própria forma técnica, em relação à qual tudo o resto que não faz parte desta economia técnica é considerado como algo extrínseco e, se tiver exercido influência nela, como heteronomia e violência. Mas não é ainda suficiente que uma coisa surja como sendo determinada pela sua técnica – como sendo puramente técnica; pois qualquer figura rigorosamente matemática também o é, sem por isso ser bela. A própria técnica tem por sua vez de surgir como sendo determinada pela natureza da coisa, o que poderíamos designar por consenso voluntário da coisa face à sua técnica. Aqui portanto a natureza da coisa é de novo distinguida da sua técnica, uma vez que fora pouco antes declarada como sendo idêntica à mesma. Mas a contradição é apenas aparente. Em relação a determinações exteriores, a forma técnica da coisa comporta-se como natureza; mas em relação à essência interior da coisa, a forma técnica pode por seu turno comportar-se como algo exterior e estranho; p. ex., a natureza de um círculo é ele ser uma linha equidistante, em cada ponto da sua orientação, de um dado ponto. Ora se um jardineiro podar uma árvore tornando-a 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 e o nosso olhar fica ofendido se se prevarica em relação a tal. Mas o que a natureza do círculo exige contradiz 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 agrada-nos se ela destrói a técnica que lhe foi imposta com a sua liberdade interna. A técnica é portanto sempre algo de estranho quando não nasce a partir da própria coisa, quando não perfaz uma unidade com a toda a existência da mesma, quando não vem do interior para o exterior mas penetra no interior a partir do exterior, quando não é necessária e inata à coisa mas dada à mesma e portanto contingente.

(74) Um exemplo adicional permitirá que nos entendamos. Quando o artesão mecânico constrói um instrumento musical, este pode ser ainda puramente técnico, sem qualquer exigência de beleza. É puramente técnico se tudo nele for forma, se na sua totalidade for apenas o conceito e em parte alguma a matéria, ou a carência do artista, a determinar a sua forma. Pode também dizer-se acerca deste instrumento que ele tem autonomia;

nomeadamente, assim que se transfere o autov para o pensamento, que exercia aqui uma função legisladora completa e pura, dominando a matéria. Mas se se transferir o autov do instrumento para o que nele é natureza, e através do qual ele existe, o juízo transforma-se. A sua forma técnica será reconhecida como algo de diferente, independente da sua *existência* e contingente, vendo-se considerada como um poder extrínseco. Descobrir-se-á que essa forma técnica é algo exterior, que ela lhe foi violentamente imposta pelo entendimento do artista. Embora portanto a forma técnica do instrumento, como supusemos, *contenha* e *expresse* uma autonomia pura, ela própria é porém uma forma de heteronomia em relação à coisa na qual se encontra. Embora ela própria não *sofra* qualquer coacção, nem por parte da matéria nem do artista, ela *exerce-a* porém em relação à natureza própria da coisa – assim que encaramos esta como uma coisa natural, que se vê obrigada a servir uma *coisa lógica* (um conceito).

(75) O que seria portanto natureza nesta significação? O princípio interior da existência numa coisa, considerado simultaneamente como o fundamento da sua forma; *a necessidade interna da forma*. A forma tem de ser, no sentido mais próprio, simultaneamente autodeterminante e autodeterminada; tem de existir não apenas autonomia mas *heautonomia*. Mas, irás aqui objectar, se a forma tem de perfazer uma unidade juntamente com a existência da coisa, a fim de produzir beleza, onde ficam as belezas da arte que nunca poderão ter essa *heautonomia*? Quero responder-te, mas só quando tivermos chegado ao belo na arte, pois isso requer todo um capítulo próprio. Só posso dizer-te antecipadamente que essa exigência da arte não pode ser rejeitada e também que as formas de arte têm de perfazer *uma unidade* com a existência da substância formada, se quiserem reclamar um estatuto de beleza suprema; e uma vez que não podem fazê-lo na realidade, visto que a forma humana permanece sempre como algo contingente num pedaço de mármore, elas têm pelo menos de ter essa aparência.

(76) O que é portanto natureza na conformidade à arte? Autonomia na técnica? É a concordância pura da essência interior com a forma, *uma regra que é seguida e dada em simultâneo pela própria coisa*. (Por este motivo, no mundo dos sentidos só o belo é um símbolo do que em si é completo ou do que é perfeito, uma vez que, ao contrário do que é conforme a fins, ele não precisa de ser relacionado com algo que lhe seja exterior, comandando-se e obedecendo-se a si mesmo em simultâneo e executando a sua própria lei.)

(77) Espero pois ter-te posto em condições de seguir-me sem impedimentos ao falar-te de natureza, de autodeterminação, de autonomia e *heautonomia*, de liberdade e de conformidade à arte. Também concordarás comigo

acerca do facto de essa natureza e essa *heautonomia* serem características objectivas das coisas, por mim atribuídas a estas, pois elas permanecem-lhes inerentes, mesmo que o pensamento afaste o sujeito que elabora a representação. Resta a diferença entre dois seres naturais, dos quais um é inteiramente forma e evidencia um perfeito domínio da força viva sobre a massa, tendo o outro sido subjugado pela sua massa, e isso mesmo depois de o sujeito judicativo ter sido inteiramente afastado pelo pensamento. Do mesmo modo, a diferença entre uma técnica que actua através da natureza (como em tudo o que é orgânico) é inteiramente independente da existência do sujeito racional. Ela é portanto objectiva, sendo-o também portanto o conceito de uma natureza na técnica, que aí se fundamenta.

(78) É certo que a razão é necessária, precisamente para usar essa característica objectiva das coisas, como é o caso com o belo. Mas esse uso subjectivo não suprime a objectividade do fundamento, pois as mesmas circunstâncias mantêm-se para o que é perfeito, para o que é bom e para o que é útil, sem que com isso a objectividade destes predicados seja menos fundamentada. «É certo que o conceito da própria verdade, ou o *aspecto positivo*, só é introduzido no objecto pela razão na medida em que esta considera o mesmo sob a forma de vontade; porém, o *aspecto negativo* desse conceito não é dado ao objecto pela razão mas encontrado já no mesmo por ela. O fundamento da liberdade atribuída ao objecto reside portanto *nele* próprio, embora a *liberdade* só resida na razão.»

(79) Na sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, pág. 177, Kant estabelece um postulado que é enormemente produtivo e que, como penso, só pode ter uma explicação a partir da minha teoria. A natureza, diz ele, é bela quando tem uma aparência igual à da arte; a arte é bela quando tem uma aparência igual à da natureza. Este postulado torna portanto a técnica num requisito essencial do belo natural e a liberdade na condição essencial do belo artístico. Como porém o belo artístico já inclui em si mesmo a ideia de técnica, e o belo natural a ideia de liberdade, logo o próprio Kant admite o facto de a beleza não ser outra coisa senão natureza na técnica, liberdade na conformidade à arte.

(80) Temos *em primeiro lugar* de saber que a coisa bela é uma coisa natural, i. e., que o é por si própria; *em segundo lugar*, tem de parecer-nos que existe por meio de uma regra, pois ele diz aliás que ela tem de ter uma aparência igual à da arte. Ambas as representações: *existe por ela própria* e *existe por meio de uma regra*, só podem ser associadas de uma maneira, nomeadamente quando se diz: *existe por meio de uma regra que ela se deu a si própria*. Autonomia na técnica, liberdade na conformidade à arte.

(81) Do que foi dito até aqui poderia parecer que a *liberdade* e a *conformidade à arte* reivindicariam com inteira igualdade o agrado que a beleza nos incute, que a técnica estaria ao mesmo nível que a liberdade, e aí eu estaria decerto a ser muito injusto na minha explicação do belo (autonomia do fenómeno) ao ter apenas em consideração a liberdade sem mencionar de todo a técnica. Mas a minha definição foi ponderada muito rigorosamente. A técnica e a liberdade não têm a mesma relação com o belo. Só a *liberdade* é o fundamento do belo, a técnica é apenas o fundamento da nossa representação da liberdade, sendo aquela portanto o fundamento directo e esta apenas a condição indirecta da beleza. A técnica, nomeadamente, só contribui para a beleza na medida em que serve para suscitar a representação da liberdade.

(82) Talvez eu possa explicar ainda este postulado – que de resto já é bastante claro a partir do que foi anteriormente dito – pela seguinte via.

(83) No que diz respeito ao belo natural, vemos com os nossos olhos que ele existe por si mesmo; o facto de ele existir por meio de uma regra não nos é dito pelos sentidos, mas pelo entendimento. Ora a regra está para a natureza como a coacção para a liberdade. Uma vez que apenas *pensamos* a regra mas *vemos* a natureza, pensamos coacção e vemos liberdade. O entendimento espera e exige uma regra, os sentidos ensinam que a coisa existe por si mesma e não através de qualquer regra. Se a técnica fosse importante para nós, teríamos então de ficar frustrados com o fracasso da expectativa que porém nos dá, pelo contrário, prazer. Logo, é a liberdade e não a técnica que tem de ser importante para nós. Teríamos razão para concluir, a partir da forma da coisa, uma origem lógica, portanto uma forma de heteronomia, e vamos encontrar autonomia contrariamente à expectativa. Uma vez que nos alegamos com esta descoberta e nos sentimos de certo modo aliviados de uma preocupação (que se encontra sediada na nossa capacidade prática), isso demonstra que não ganhamos tanto com a conformidade às regras como com a liberdade. É apenas uma necessidade da nossa razão teórica pensarmos a forma da coisa como dependendo de uma regra; mas é um facto para os nossos sentidos que ela não existe por meio de uma regra, mas por si própria. Mas como poderíamos dar um valor estético à técnica e constatar porém com agrado que o seu oposto é real? Logo, a representação da técnica serve apenas para evocar, perante o nosso ânimo, a não dependência do produto em relação à mesma e para evidenciar tanto mais a sua liberdade.

(84) Ora isso leva-me à distinção entre o belo e o perfeito. Tudo o que é perfeito, exceptuando o que o é de modo absoluto, o que é moral, está contido no conceito de técnica, visto que consiste na concordância do plural com o uno. Ora uma vez que a técnica só contribui indirectamente para a

beleza na medida em que torna evidente a liberdade, mas que o que é perfeito está contido no conceito de técnica, logo vê-se de imediato que é apenas a *liberdade na técnica* que distingue o que é belo do que é perfeito. O que é perfeito pode ter autonomia, na medida em que a sua forma for puramente determinada pelo seu conceito; mas só o belo pode ter *heautonomia*, uma vez que a forma é determinada neste pela essência interior.

(85) O que é perfeito, apresentado com liberdade, ver-se-á simultaneamente transformado no que é belo. Será porém apresentado com liberdade se a natureza da coisa surgir em concordância com a sua técnica, se esta aparentar haver decorrido voluntariamente da própria coisa. Pode também expressar-se o que até agora foi dito de modo sumário: perfeito é um objecto se tudo o que nele é variedade estiver em concordância para perfazer a unidade do seu conceito; belo é se a sua perfeição surgir como natureza. A beleza cresce se a perfeição adquirir um aspecto mais composto e a natureza nada sofrer com isso; pois a missão da liberdade torna-se mais difícil com a crescente quantidade do que for associado, sendo a sua feliz solução por isso mesmo mais surpreendente.

(86) Conformidade a fins, ordem, proporção, perfeição – características nas quais se acreditou tanto tempo ter encontrado a beleza – não têm a ver absolutamente nada com a mesma. Em situações em que porém a ordem, a proporção, etc., pertencem à *natureza* da coisa, como em tudo o que é orgânico, elas são também *eo ipso* invioláveis, contudo não por elas próprias mas por serem inseparáveis da natureza da coisa. Lesar rudemente a proporção é feio, mas não porque a observância da proporção seja beleza. De modo nenhum, mas sim porque isso é lesar a natureza e aponta para heteronomia. Faço notar em geral que daqui advém todo o equívoco dos que buscavam a beleza na proporção ou na perfeição; achavam que lesar as mesmas tornava feio o objecto e daí concluíam, contra toda a lógica, que a beleza estaria contida na rigorosa observância dessas características. Mas todas essas características perfazem apenas a *matéria* do belo, que pode variar em cada objecto; podem pertencer à verdade, que é apenas a matéria da beleza. A forma do belo é apenas uma livre exposição da verdade, da conformidade a fins, da perfeição.

(87) Chamamos perfeito a um edifício quando todas as partes do mesmo estão dispostas de acordo com o conceito e o objectivo do todo e se a sua *forma* tiver sido puramente determinada pela sua ideia. Belo chamamos-lhe porém se não tivermos de recorrer a essa ideia para entender a forma, se ela parecer brotar de si mesma, voluntariamente e sem intenção, e se todas as partes parecerem limitar-se por si próprias. Um edifício nunca poderá por

isso (diga-se de passagem) ser uma obra de arte inteiramente livre e atingir um ideal de beleza, visto que é absolutamente impossível num edifício, que necessita de escadas, portas, lareiras, janelas e fogões, prescindir da ajuda de um conceito e portanto esconder a heteronomia. Inteiramente pura só pode pois ser a beleza artística, cujo original se encontra na própria natureza.

(88) Belo é um recipiente quando, sem contradizer o seu conceito, ele iguala um livre jogo da natureza. O manuseio de um recipiente existe apenas por causa do seu uso, portanto por meio de um conceito; mas se se pretender que um recipiente seja belo, então tal manuseio tem de surgir de um modo tão desembaraçado e voluntário que uma pessoa se esquece da sua determinação. Se ela porém terminasse num ângulo recto, se o bojo amplo se estreitasse de repente num gargalo estreito ou algo semelhante, então tal abrupta mudança de orientação destruiria toda a aparência de espontaneidade e a autonomia do fenómeno desapareceria.

(89) Quando é que se diz que uma pessoa está vestida com beleza? Quando nem a liberdade do fato sofre devido ao corpo, nem a liberdade do corpo devido ao fato; quando este aparenta nada ter a ver com o corpo e contudo cumpre o seu objectivo com a maior perfeição. A beleza, ou antes o gosto, encara todas as coisas como *fins em si* e não tolera em absoluto que cada um sirva de meio à outra ou suporte o jugo. No mundo estético, cada ser natural é um cidadão livre, que tem os mesmos direitos face ao ser mais nobre, e *nem sequer em função do todo* pode ser *coagido*, tendo sim de *consentir* simplesmente face a tudo. Neste mundo estético, que é um mundo inteiramente distinto da mais perfeita república platónica, também o casaco que trago no corpo exige de mim respeito pela sua liberdade e deseja de mim, como um criado envergonhado, que eu não deixo que ninguém note que ele me *serve*. Em troca porém, e reciprocamente, ele promete-me também usar a sua liberdade de modo tão humilde que a minha nada sofra com isso; e se ambos cumprimos a nossa palavra, todo o mundo dirá que estou belamente vestido. Mas se o casaco pelo contrário *aperta*, então perdemos ambos, o casaco e eu, algo da nossa liberdade. Por isso é que todos os tipos de roupa *muito apertados e muito largos* são igualmente pouco belos, pois mesmo sem ter em conta o facto de ambos limitarem a liberdade de movimentos; no caso da roupa apertada o corpo só mostra a figura em detrimento do fato e, no caso da roupa larga, o casaco oculta a figura do corpo ao expandir-se a si mesmo com a sua e ao reduzir o dono ao papel de mero portador.

(90) Uma bétula, um abeto, um choupo, são belos ao erguerem-se numa configuração delgada, um carvalho é-o ao curvar-se; a causa é o facto de, uma vez entregues a si próprios, este amar a orientação curva e aqueles, pelo

contrário, a orientação recta. Se portanto o carvalho se mostra de forma delgada e a bétula de forma curva, então ambos não serão belos, uma vez que as suas orientações denunciam uma influência estranha, heteronomia. Se pelo contrário o choupo se vir dobrado pelo vento, acharemos isso novamente belo, uma vez que ele expressa a sua liberdade por meio do seu movimento oscilante.

(91) Qual a árvore que o pintor buscará de preferência, para utilizá-la em paisagens? Decerto aquela que faz uso da liberdade, que se mostra à vontade mau grado toda a técnica da sua estrutura – a que não se orienta como escrava pela sua vizinha mas que, mesmo com alguma audácia, toma alguma liberdade, sai da sua ordem e se vira para um ou outro lado com voluntarismo, ainda que tenha de deixar aqui uma lacuna ou de causar confusão acolá pela sua intempestiva intromissão. Contrariamente, ele passará com indiferença por aquela que teima sempre em manter uma única orientação ainda que a sua espécie lhe conceda uma liberdade mais ampla, aquela cujos ramos permanecem receosamente alinhados como se tivessem sido seguros por um fio.

(92) Em cada composição de grandes dimensões, é necessário que cada elemento individual se limite para deixar que o todo alcance um efeito. Se tal restrição do elemento individual for em simultâneo um efeito da sua liberdade, i. e., se ele estabelecer a si próprio esse limite, então a composição será bela. Beleza é a força domesticada por si própria; limitação por energia.

(93) Uma paisagem é uma composição bela quando as partes individuais que a constituem se conjugam de modo a permitir àquela estabelecer os seus próprios limites, sendo o todo portanto o resultado da liberdade de cada elemento individual. Tudo numa paisagem deve estar relacionado com o conjunto e todo o elemento individual deve parecer porém que se subordina apenas à sua própria regra, que segue a sua própria vontade. É contudo impossível que a concordância que perfaz um conjunto não custe qualquer sacrifício ao elemento individual, uma vez que a colisão da liberdade é inevitável. A montanha lançará portanto a sua sombra sobre algumas das coisas que pretendemos iluminar, edifícios limitarão a liberdade da natureza, impedindo a vista panorâmica, os ramos serão vizinhos incómodos, pessoas, animais, nuvens pretenderão movimentar-se, pois a liberdade do que é vivo só se exprime na acção. O rio não aceitará, na sua orientação, qualquer lei proveniente das margens, mas quererá seguir a sua própria lei; em suma: cada elemento individual quer ter a sua vontade. Ora onde ficaria a harmonia do todo se cada um só tratasse de si? Ela resulta precisamente do facto de cada elemento prescrever a si mesmo, a partir da sua liberdade interior, a limitação de que o outro elemento justamente precisa para exprimir a sua

liberdade. Uma árvore em primeiro plano poderia cobrir uma parte bela num plano recuado; *coagi-la* para que não o faça seria uma intromissão na sua liberdade e denunciaria uma atitude desastrada. O que faz então o artista que usa o entendimento? Faz com que o ramo da árvore, que ameaça encobrir o plano recuado, baixe *a partir do seu próprio peso*, dando com isso voluntariamente lugar à perspectiva no fundo; e assim, a árvore consuma a vontade do artista ao seguir apenas a sua.

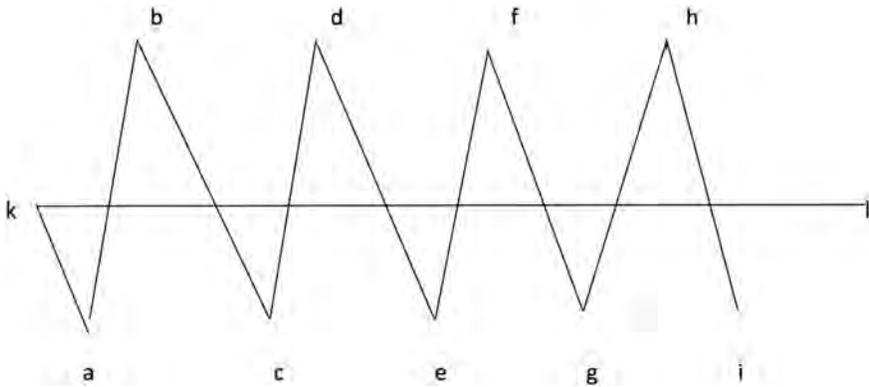
(94) Uma versificação é bela quando cada verso individual concede a si mesmo a sua dimensão comprida ou curta, o seu movimento e a sua pausa, quando cada rima se proporciona a partir de uma necessidade interior e surge como se viesse a propósito – em suma, quando nenhuma palavra, nenhum verso parece notar que existem as outras palavras e os outros versos, mas sim que estão ali por si próprios e porém tudo surge como se tivesse sido combinado.

(95) Por que é belo o que é ingénuo? Porque aí a natureza afirma os seus direitos sobre o artifício e a transfiguração. Quando Virgílio quer fazer-nos lançar um olhar para dentro do coração de Dido e mostrar-nos até que ponto chegou o seu amor, ele teria podido dizê-lo, enquanto narrador, em seu próprio nome; mas então essa exposição também não teria sido bela. Mas quando ele nos deixa fazer essa descoberta através da própria Dido, sem que ela tenha a intenção de se mostrar sincera em relação a nós (veja-se a conversa entre Ana e Dido, no início do quarto livro), então designamos tal cena como verdadeiramente bela; pois é a própria natureza que divulga o segredo.

(96) Bom é um modo de ensino no qual se avança a partir do conhecido para o desconhecido; ele é belo quando é socrático, i. e., quando interroga as mesmas verdades a partir a partir da cabeça e do coração do ouvinte. No primeiro caso, as convicções são exigidas *formalmente* ao entendimento, no segundo caso elas são-lhe *sacadas*.

(97) Por que é que a linha da serpente é considerada como sendo a mais bela? Verifiquei com este problema estético, o mais simples de todos, a minha teoria na especialidade, e considero tal verificação como sendo decisiva porque neste simples problema não pode ocorrer qualquer ilusão através de causas secundárias.

(98) Uma linha da serpente, pode dizer o baumgartiano, é a mais bela porque é sensivelmente perfeita. É uma linha que muda sempre a sua direcção (pluralidade) e volta sempre à mesma direcção (unidade). Mas se não existisse qualquer razão mais válida para que fosse bela, então a seguinte linha também teria de sê-lo:



linha essa que decerto não é bela. Também aqui existe uma mudança de direcção; uma pluralidade, nomeadamente a, b, c, d, e, f, g, h, i; e existe também uma unidade na direcção, que o entendimento introduz conceptualmente e que é representada pela linha k l. Esta linha não é bela, embora seja sensivelmente perfeita.

(99) A seguinte linha é porém uma bela linha, ou poderia contudo sê-lo se a minha pena fosse melhor:



(100) Ora toda a diferença entre esta segunda linha e aquela reside apenas no facto de aquela mudar de direcção *ex abrupto* e esta fazê-lo porém de modo imperceptível; a diferença entre os efeitos que ambas exercem sobre o estético tem portanto de estar fundamentado nesta única e perceptível diferença das suas características. Mas o que é uma direcção subitamente mudada senão uma direcção violentamente mudada? A natureza não gosta de saltos. Se a vemos fazer um, isso mostra que lhe aconteceu ser violentada. Como voluntário, inversamente, surge apenas esse movimento em que não pode ser indicado qualquer ponto determinado em que ela tenha mudado de direcção. E este é o caso com a linha da serpente, que se distingue da linha reproduzida mais acima apenas pela sua *liberdade*.

(101) Poderia ainda acumular exemplos suficientes para mostrar que tudo aquilo a que chamamos belo adquire esse predicado apenas através da liberdade na sua técnica. Mas por agora as provas mencionadas podem ser suficientes. Uma vez portanto que a *beleza* não se apega à matéria mas consiste apenas no tratamento; que porém tudo o que se apresenta aos sentidos pode surgir de forma técnica ou não técnica, livre ou não livre, logo daí resulta que o domínio do belo tem uma extensão muito ampla, uma vez que a razão, no que diz respeito a tudo o que a sensibilidade e o entendimento lhe apresentam directamente, pode e deve questionar acerca da liberdade. Por isso é que o reino do gosto é um reino de liberdade – o belo mundo dos sentidos o feliz símbolo de como deve ser o mundo moral, e cada belo ser natural para além de mim um feliz cidadão que me exclama: Sê livre como eu.

(102) Por isso é que nos incomodam qualquer traço invasivo da despótica mão humana numa região livre da natureza, qualquer coacção no andar e nas posturas por parte de um mestre de dança, qualquer artifício nos costumes e nas maneiras, tudo o que é anguloso no trato, qualquer ofensa à liberdade da natureza em constituições, costumes e leis.

(103) É flagrante como se pode desenvolver o bom-tom (beleza no trato) a partir do meu conceito de beleza. A primeira lei do bom-tom é: *Respeita a liberdade alheia*. A segunda: *Mostra tu mesmo liberdade*. O cumprimento pontual de ambas é um problema infinitamente difícil, mas o bom-tom exige-o implacavelmente e só ele perfaz o perfeito cosmopolita. Não conheço, para o ideal do belo trato, imagem mais adequada do que uma dança inglesa bem dançada e composta por muitas e complicadas voltas. Um espectador na galeria vê inúmeros movimentos que se cruzam com a maior variedade e mudam a sua direcção de forma viva e travessa, porém *nunca chocam entre si*. Tudo está ordenado de modo a que um já tenha deixado o lugar quando chega o outro, tudo se ajusta de modo tão hábil e contudo com tão pouco artifício que cada um parece seguir apenas a sua cabeça sem porém se intrometer no caminho do outro. É o mais justo símbolo da própria liberdade afirmada e da liberdade alheia respeitada.

(104) Tudo o que habitualmente é denominado de *rigidez* nada mais é do que o contrário do que é *livre*. Essa rigidez é o que tira frequentemente à grandeza do entendimento, muitas vezes até à grandeza moral, o seu valor *estético*. O bom-tom não perdoa essa brutalidade nem ao mais brilhante dos méritos e a própria virtude só se torna amorável através da beleza. Não são porém belos um carácter ou uma acção que mostrem a sensibilidade da pessoa, a quem são atribuídos, sob a coacção da lei, ou que exerçam coacção sobre a sensibilidade do espectador. Neste caso só incutirão *respeito*, mas não

*boa vontade*, nem inclinação; o mero respeito humilha aquele que o sente. Por isso é que César nos agrada mais do que Catão, Címon mais do que Fócio. Thomas Jones mais do que Grandison. Daí advém o facto de acções meramente *afectivas* nos agradarem mais do que acções puramente morais, visto que mostram uma livre vontade, visto que são consumadas pela natureza (o afecto), não pela razão imperativa contra o interesse da natureza – daí pode advir que as brandas virtudes nos agradem mais do que as heróicas, o elemento feminino tantas vezes mais do que o masculino; pois o carácter feminino, mesmo o mais perfeito, não pode agir de outro modo senão por inclinação.

Jena, 28 de Fevereiro de 1793

O belo da arte

(105) É de duas espécies: a) Belo de opção ou matéria – imitação do belo da natureza. b) Belo de apresentação ou forma – imitação da natureza. Sem o último não existe qualquer artista. A associação de ambos perfaz o grande artista.

(106) O belo da forma ou da apresentação é *próprio* só da arte. “O belo da natureza”, diz Kant muito correctamente, “é uma coisa bela; o belo da arte é uma bela representação de uma coisa.” O belo ideal, poder-se-ia acrescentar, é uma bela representação de uma coisa bela.

(107) No que diz respeito ao belo de opção, olha-se para *o que* o artista expressa. No que diz respeito ao belo da forma (a beleza artística *stricte sic dicta*), olha-se apenas para *o modo como* ele expressa. O primeiro, pode dizer-se, é uma livre expressão da beleza, o segundo uma livre expressão da verdade.

(108) Uma vez que o primeiro se limita mais às condições do belo da natureza, mas o último é um atributo próprio da arte, principiarei por tratar este último; pois primeiro tem de ser mostrado o que perfaz em geral o artista antes que se fale do grande artista.

(109) Belo é um produto da natureza, quando surge livremente na sua conformidade à arte.

(110) Belo é um produto da arte, quando apresenta livremente um produto da natureza.

(111) Liberdade de apresentação é portanto o conceito com o qual temos aqui a tratar.

(112) *Descreve-se* um objecto ao transformar em conceitos e associar numa unidade de conhecimento as características que o tornam reconhecível.

(113) *Apresenta-se* o mesmo ao expor directamente na intuição as características associadas.

(114) A capacidade das intuições é a faculdade da imaginação. Um objecto considera-se portanto expresso quando a representação do mesmo é trazida directamente à faculdade da imaginação.

(115) Livre é uma coisa que é determinada por si mesma ou tem essa aparência.

(116) Livrementemente apresentado é pois um objecto quando é posto diante da faculdade da imaginação como tendo sido determinado por si próprio.

(117) Mas como pode ele ser posto diante dela como sendo determinado por si próprio, uma vez que ele nem sequer lá está mas é apenas imitado noutra, uma vez que se representa não pessoalmente mas por meio de um representante?

(118) O belo artístico, nomeadamente, não é a própria natureza mas apenas a imitação da mesma num *médium*, que é totalmente distinto do objecto imitado no plano material. *Imitação* é a analogia formal do que é materialmente diferente.

(119) NB. Arquitectura, mecânica do belo, arte de jardinar, arte da dança e outras do género não podem servir para levantar objecções. Pois o facto de também estas artes se subordinarem ao mesmo princípio, embora não imitem qualquer produto natural ou não necessitem para tal de qualquer *médium*, tornar-se-á bastante evidente no que se vai seguir.

(120) A própria natureza do objecto vê-se portanto representada na arte não na sua personalidade e individualidade, mas através de um *médium*, que por sua vez

a) tem a sua própria individualidade e natureza;

b) depende do artista, que deve igualmente ser considerado como uma natureza própria.

(121) O objecto é portanto apresentado à faculdade da imaginação através de uma *terceira* mão; e uma vez que tanto a matéria, na qual ele é imitado, como o artista que trabalha essa matéria, possuem a sua própria natureza e actuam de acordo com ela – como é possível que a natureza do objecto possa contudo ser representada de maneira pura e determinada por si mesma?

(122) O objecto a apresentar abdica do seu estatuto vivo e não está presente por si próprio, sendo a sua causa comportada por uma substância que em nada a ele se assemelha e do qual depende até que ponto aquele deve preservar a sua individualidade ou renunciar a ela.

(123) Ora a natureza da matéria surge portanto *como interferência*, e não apenas esta mas também a natureza estranha do artista, que tem de dar a

sua forma a essa matéria. Todas as coisas actuam porém necessariamente de acordo com a sua natureza.

(124) Encontram-se pois aqui três naturezas que pugnam entre si. A natureza do objecto a apresentar, a natureza da matéria que serve de meio de apresentação e a natureza do artista, que deve levar ambos a uma concordância.

(125) É apenas a natureza do objecto imitado que esperamos encontrar num produto artístico e é isso que quer no fundo dizer a expressão de que ele será representado, face à faculdade da imaginação, como sendo determinado por si próprio. Assim que, porém, a *matéria* ou o *artista* interferem com as suas naturezas, o objecto apresentado já não surge como sendo determinado por si próprio, havendo aí heteronomia. A natureza do elemento representado sofre um tratamento violento por parte do elemento representante, assim que este faz valer a sua natureza. Um objecto só pode portanto ser denominado como sendo *livremente apresentado* se a natureza do elemento apresentado nada sofreu por parte da natureza do elemento que apresenta.

(126) A natureza do *médium*, ou da matéria, tem portanto de surgir como estando completamente vencida pela natureza do objecto imitado. Ora é apenas a *forma* do objecto imitado que pode ser transferida para o elemento imitador; logo, é a forma que deve, na apresentação artística, ter já vencido a matéria.

(127) Numa obra de arte, a *matéria* (a natureza do elemento imitador) tem portanto de perder-se na *forma* (do objecto imitado), bem como o *corpo* na *ideia*, a *realidade* no *fenómeno*.

(128) *O corpo na ideia*: porque a natureza do objecto imitado não é nada de corpóreo na matéria que imita; ela existe na mesma meramente como ideia e tudo o que nela é corpóreo só pertence a essa matéria e não ao objecto imitado.

(129) *A realidade no fenómeno*: realidade quer aqui dizer o *elemento real*, que numa obra de arte é sempre e apenas a *matéria* e que tem de ser contra-posto ao *elemento formal* ou à *ideia* que o artista executa nessa matéria. A forma numa obra de arte é mero fenómeno, i. e., o mármore *aparenta ser* uma pessoa mas permanece, na realidade, mármore.

(130) Livre seria portanto a apresentação em que a natureza do *médium* surgisse inteiramente consumida pela natureza do objecto imitado, em que o *objecto imitado* afirmasse a sua pura personalidade também no elemento que o representa, em que o representante parecesse, através de uma completa renúncia à, ou melhor, de uma *negação* da sua natureza, haver-se permutado

com o representante – em suma – em que nada existisse por meio da matéria mas tudo através da forma.

(131) Se existir numa estátua um único traço que denuncie a pedra, que esteja portanto fundamentado não na ideia mas na natureza da matéria, então a beleza sofrerá com isso; pois aí existe heteronomia. A natureza do mármore, que é dura e rugosa, tem de estar inteiramente submersa na natureza da carne, que é flexível e suave, e nem o sentimento nem o olhar podem ser lembrados disso.

(132) Se existir num desenho um único traço que torne reconhecíveis a pena ou o buril, o papel ou a chapa de cobre, o pincel ou a mão que o conduziu, então ele será *rígido* ou *pesado*; se nele for visível o *gosto particular* do artista, a natureza deste, então ele será *amaneirado*. Se nomeadamente a mobilidade de um músculo (numa gravura de cobre) for afectada pela rigidez do metal ou pela pesada mão do artista, a apresentação será feia, uma vez que não terá sido determinada pela ideia mas pelo *médium*. Se a particularidade do objecto a apresentar for afectada pela particularidade espiritual do artista, então dizemos que a apresentação é amaneirada.

(133) O contrário do *maneirismo* é o *estilo*, que nada mais é do que a suprema independência da apresentação face a todas as determinações subjectivas e objectivamente contingentes.

(134) *Pura objectividade* da apresentação é a essência do bom estilo: o princípio supremo das artes.

(135) “O estilo está para o maneirismo como o modo de agir a partir de princípios formais está para um modo de agir a partir de máximas empíricas (princípios subjectivos). O estilo é uma completa elevação face ao contingente em direcção ao universal e necessário”. (Mas nesta explicação do estilo já se encontra também compreendido o *belo de opção*, de que é suposto não se falar ainda.)

(136) O grande artista, poder-se-ia portanto dizer, mostra-nos o objecto (a sua apresentação tem uma pura objectividade), o medíocre mostra-se a si próprio (a sua apresentação tem subjectividade), o mau a sua matéria (a apresentação é determinada pela natureza do *médium* e pelos limites do artista).

(137) Todos estes três casos tornam-se bastante evidentes a exemplo de um actor.

(138) 1. Quando Ekhof ou Schröder desempenhavam o papel de Hamlet, as suas *pessoas* estavam para o seu *papel* como a matéria para a forma, como o corpo para a ideia, como a realidade para o fenómeno. Ekhof era de certo modo o mármore a partir do qual o seu génio formava um Hamlet e, uma vez que a sua pessoa (do actor) se subsumia totalmente na pessoa artificial

de Hamlet, uma vez que apenas se notava a *forma* (o carácter de Hamlet) e nunca a *matéria* (nunca a pessoa real do actor) – uma vez que tudo nele era forma (apenas Hamlet), diz-se que ele representava de modo belo. A sua apresentação era em grande estilo, visto que, *em primeiro lugar*, era totalmente objectiva e nada de subjectivo ali se imiscuía; *em segundo lugar*, porque era objectivamente necessária, não contingente (a explicação será dada noutra ocasião).

(139) 2. Quando Madame Albrecht desempenhava o papel de Ofélia, é certo que não se discernia a natureza da matéria (a pessoa da actriz), mas também não se notava a pura natureza do que devia ser apresentado (a pessoa de Ofélia), mas sim – uma ideia arbitrária da actriz. Ela tinha construído para si um princípio subjectivo – uma máxima – nomeadamente de representar a dor, a loucura, o nobre decoro, precisamente sem se preocupar se tal representação se revestia de objectividade ou não. Ela mostrava portanto apenas *maneirismo*, não *estilo*.

(140) 3. Quando o senhor Brückl representa o papel de um rei, vê-se então a natureza do *médium* dominar a forma (o papel do rei), pois de cada movimento transparece o actor (a matéria). Vê-se em simultâneo o baixo efeito da *carência*, uma vez que falta ao artista (aqui ao entendimento do actor) compreensão para formar a matéria (o corpo do actor) em conformidade com uma ideia. A apresentação é portanto miserável, uma vez que revela em simultâneo a natureza da matéria e os limites subjectivos do artista.

(141) No que diz respeito a artistas plásticos, salta facilmente à vista como a natureza daquele que expõe sofre quando a natureza do *médium* não está totalmente dominada. Deveria porém ser mais difícil aplicar tal princípio igualmente à apresentação *poética*, que tem simplesmente de ser daí deduzida. Vou tentar dar-te uma ideia disso.

(142) Também aqui, compreende-se, não se trata em caso algum do *belo da opção*, mas apenas do *belo da apresentação*. Pressupõe-se portanto que o poeta tenha entendido toda a objectividade do seu assunto, com a sua imaginação, de modo *verdadeiro, puro e completo* – que o objecto já se encontre *idealizado* (i. e., transformado em forma pura) diante da sua alma, e se trate apenas de *apresentá-lo para fora de si*. Ora para tal exige-se que esse objecto do seu ânimo não sofra qualquer heteronomia por parte da natureza do *médium*, no qual ele se vê expresso.

(143) O *médium* do poeta são *palavras*; portanto signos abstractos para espécies e géneros, nunca para indivíduos; e cujas relações são determinadas por *regras*, cujo sistema está contido na *gramática*. O facto de entre as coisas e as palavras não existir qualquer analogia (identidade) *material* não provoca

qualquer dificuldade; pois esta também não se encontra entre a *estátua* e o *ser humano* de que ela é a expressão. Mas também a semelhança meramente *formal* (imitação) não é assim tão fácil entre palavras e coisas. A coisa e a sua expressão verbal são meramente contingentes e arbitrárias (exceptuando poucos casos), estando ligadas entre si apenas por concordância. Entretanto, também isso não teria grande significado, uma vez que não importa o que a palavra é em si, mas sim qual é a representação que ela desperta. Se existissem portanto apenas palavras ou frases que nos representassem o carácter mais individual das coisas, as suas relações mais individuais e, em suma, toda a particularidade objectiva do elemento individual, então não seria relevante se tal acontecesse por *conveniência* ou por necessidade interna.

(144) Mas é precisamente isso que falta. Tanto as palavras como as suas leis de flexão e de associação são coisas inteiramente universais, que servem de signo não a *um* indivíduo mas a um número infinito de indivíduos. O fracasso é ainda bastante maior no que diz respeito à designação das *relações*, que é organizada de acordo com regras aplicáveis em simultâneo a inúmeros casos totalmente heterogêneos e adaptadas a uma representação individual apenas por meio de uma operação particular do entendimento. O objecto a apresentar tem portanto, antes de ser apresentado à faculdade da imaginação e transformado em intuição, de *enveredar por um desvio bastante longínquo* através do domínio abstracto dos conceitos, desvio esse no qual ele perde muito da sua vivacidade (força sensível). O poeta não tem, em parte alguma, outro meio para expressar o particular senão proceder artificialmente à *montagem do universal*. “O lustre que precisamente agora está diante de mim cai” é um desses casos individuais, expresso por meio da associação de meros signos universais.

(145) A *natureza do médium*, de que o poeta se serve, consiste portanto “numa tendência para o *universal*”, estando por isso em conflito com a designação do individual (que é tarefa que lhe cumpre). A linguagem coloca tudo perante o *entendimento*, devendo o poeta trazer (apresentar) tudo à presença da *faculdade da imaginação*; a arte poética quer *intuições*, a linguagem apenas fornece *conceitos*.

(146) A linguagem subtrai pois o objecto, cuja expressão lhe é confiada, à sua sensibilidade e individualidade, apondo-lhe uma característica própria dela (universalidade) e que é estranha àquele. Ela introduz – para servir-me da minha terminologia – na natureza do que deve ser apresentado, que é sensível, a natureza do meio de apresentação, que é abstracta, trazendo portanto heteronomia à apresentação do mesmo. O objecto é representado aos olhos da imaginação não como sendo determinado por si mesmo, portanto como

não sendo livre, mas modelado pelo gênio da linguagem, ou então é apenas trazido à presença do entendimento; e assim ele não é apresentado livremente ou não é de todo apresentado, mas apenas descrito.

(147) Se portanto se pretende que a apresentação poética seja livre, então o poeta tem de “*superar a tendência da linguagem para o universal por meio da grandeza da sua arte e vencer a matéria* (palavras e suas leis de flexão e construção) *por meio da forma* (nomeadamente a aplicação da mesma). A natureza da linguagem (é precisamente essa a sua tendência para o universal) tem de ver-se inteiramente subsumida na forma que lhe é dada, o corpo tem de perder-se na ideia, o signo no significado, a realidade no fenómeno. O que existe para apresentar tem de surgir livre e vitorioso a partir do meio da apresentação, enfrentando a faculdade da imaginação, apesar de todas as amarras da linguagem, em toda a sua verdade, vivacidade e personalidade. Numa palavra: a beleza da apresentação poética é “*acção própria e livre da natureza nas amarras da linguagem*”.

#### SOBRE GRACIOSIDADE E DIGNIDADE (1793)

(1) A fábula grega atribui à deusa da beleza um cinto que possui a faculdade de conceder *graciosidade* e obter o amor para quem o usar. Precisamente essa divindade é acompanhada pelas deusas do culto, ou Graças.

(2) Os gregos *distinguiam* ainda, portanto, a graciosidade e as Graças face à 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.

(3) De acordo precisamente com esta alegoria, a deusa da beleza é a única a conceder o cinto do encanto. Juno, a magnífica rainha do céu, tem primeiro de *pedir emprestado* aquele cinto se quiser enfeitiçar Júpiter no monte de Ida. A majestade, portanto, mesmo vendo-se adornada por um certo grau de beleza (que de modo algum é negado à esposa de Júpiter) não está segura de agradar sem graciosidade, pois não é dos próprios encantos mas do cinto de Vénus que a egrégia rainha dos deuses espera triunfar sobre o coração de Júpiter.

(4) A deusa da beleza pode contudo alienar o seu cinto e *transferir* o poder deste para o que é menos belo. Graciosidade não é portanto uma prerrogativa *exclusiva* do belo, mas pode também, embora sempre pela mão do belo, transitar para algo menos belo e mesmo para o que não é belo.

(5) Os mesmos gregos aconselhavam àquele a quem faltasse a graciosidade, a capacidade de agradar, muito embora possuindo todos os outros dons de excelência do espírito, que oferecesse um sacrifício às Graças. Estas deusas, embora sendo por eles representadas como acompanhantes do belo sexo, são-no porém na medida em que podem ser favoráveis também ao homem e até indispensáveis se ele quiser agradar.

(6) O que é contudo a graciosidade se ela se associa de modo preferencial, mas não exclusivo, ao belo? se ela advém certamente do belo, mas revela também os efeitos do mesmo no que não é belo? Se a beleza pode, é certo, existir *sem ela*, mas *só através dela* é capaz de incutir uma atitude favorável?

(7) O delicado sentimento dos gregos cedo já distinguiu o que a razão ainda não era capaz de *clarificar* e, tentando encontrar uma expressão, tomou imagens de empréstimo à faculdade da 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.

(8) Se se despir a representação dos gregos da sua capa alegórica, ela não parece encerrar outro sentido senão o seguinte:

(9) Graciosidade é uma beleza *móvel*; nomeadamente uma beleza que pode nascer de modo contingente no seu sujeito e acabar da mesma maneira. Com isso ela distingue-se da beleza *fixa*, que é necessariamente dada com o próprio sujeito. Vénus pode tirar o seu cinto e cedê-lo momentaneamente a Juno; só com a sua pessoa é que ela poderia ceder a sua beleza. Sem o seu cinto ela já não é a encantadora Vénus, sem beleza ele já não é Vénus.

(10) Este cinto, enquanto símbolo da beleza móvel, tem porém algo de inteiramente particular, o facto de atribuir à pessoa que com ele se adorna a propriedade objectiva da graciosidade; e com isso se distingue de qualquer outro ornamento que modifica não a própria pessoa mas apenas a impressão da mesma no plano subjectivo, na representação de um outro. É sentido expresso do mito grego que a graciosidade se transforme numa propriedade da pessoa e que a portadora do cinto *seja* amorável e não apenas que *pareça*.

(11) Um cinto, que nada mais é do que um ornamento contingente e exterior, não parece ser uma imagem totalmente adequada para designar a qualidade *pessoal* da graciosidade; mas uma qualidade pessoal que é simultaneamente pensada como sendo separável do sujeito não podia ser transposta para o domínio sensível senão por meio de um adorno acidental, passível de ser separado da pessoa sem lhe causar dano.

(12) O cinto do encanto não produz portanto um efeito *natural*, porque neste caso nada poderia mudar na própria pessoa, mas um efeito *mágico*, ou seja, o seu poder vê-se ampliado para além de todas as condições naturais. Com esta explicação (que decerto nada mais é do que um recurso) pretendia-se 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.

(13) Ora se o cinto do encanto expressa uma propriedade objectiva, passível de ser separada do seu sujeito sem por isso mudar qualquer coisa na natureza do mesmo, logo esse cinto nada mais pode significar senão beleza do movimento; pois movimento é a única mudança que pode ocorrer com um objecto sem suprimir a sua identidade.

(14) Beleza do movimento é um conceito que satisfaz ambas as exigências contidas no referido mito. Ela é, em primeiro lugar, algo de contingente em relação ao mesmo e o objecto permanece como aquilo que resta, ainda que o pensemos sem essa propriedade.

(15) O cinto do encanto também não perde a sua força mágica em relação ao que é menos belo e mesmo ao que não é belo; ou seja, também o que é menos belo e o que não é belo pode *mover-se com beleza*.

(16) A graciosidade, diz o mito, é algo *contingente* no seu sujeito; por isso, só movimentos contingentes podem ter esta propriedade. Num ideal de beleza, todos os movimentos *necessários têm de ser belos* uma vez que, enquanto necessários, pertencem à sua natureza; a beleza *destes* movimentos encontra-se portanto já *dada* com o conceito de Vénus, sendo a beleza dos movimentos contingentes, em contrapartida, uma *amplificação* deste conceito. Existe uma graciosidade da voz, mas não uma graciosidade do respirar.

(17) Será porém toda a beleza dos movimentos contingentes graciosidade?

(18) O facto de o mito grego circunscrever a graciosidade e as Graças apenas à humanidade mal precisa de ser lembrado: ele até vai mais longe e inclui a própria beleza da figura nos limites da espécie humana sob a qual o grego, como é sabido, também concebe os seus deuses. Mas se a graciosidade é apenas um privilégio da formação humana, logo nenhum dos movimentos que o ser humano tem também em comum com o que é mera natureza pode fazer valer qualquer exigência em relação àquela. 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. Mas a deusa

de Cnido representa apenas a espécie humana e, aí onde o ser humano nada mais é do que uma coisa natural e um ser sensível, ela cessa para ele de ter significado.

(19) Só a movimentos voluntários é que a graciosidade pode ser atribuída, mas também entre eles apenas àqueles que são uma expressão de sentimentos *morais*. Movimentos que não tenham outra fonte senão a sensibilidade pertencem, embora sendo voluntários, apenas à natureza que nunca se eleva por si só ao plano da graciosidade. Se os apetites se pudessem exprimir com graciosidade e o instinto com graça, nem a graciosidade nem a graça seriam capazes e dignas de servir de expressão à humanidade.

(20) E contudo só na *humanidade* é que o grego inclui toda a beleza e perfeição. Nunca pode a sensibilidade mostrar-se diante dele sem alma, e para o seu sentimento *humano* é igualmente impossível *isolar* a rude animalidade e a inteligência. Assim como ele configura logo um corpo para cada ideia e tende a corporizar mesmo o que é mais espiritual, do mesmo modo ele exige em simultâneo, da cada acção do instinto no ser humano, uma expressão da sua determinação ética. Para o grego, a natureza nunca é *apenas* natureza, por isso ele também não precisa de ruborizar-se ao honrá-la; para ele, a razão nunca é *apenas* razão, por isso ele tão-pouco precisa de tremer ao submeter-se ao seu critério. Natureza e ética, matéria e espírito, terra e céu confluem de modo maravilhosamente belo nos seus textos poéticos. Ele introduziu a liberdade, que só no Olimpo habita, também nos assuntos que dizem respeito à sensibilidade e por isso tolerar-se-á o facto de ele ter transferido a sensibilidade para o Olimpo.

(21) Ora esse terno sentido dos gregos, que só tolera o material se vier acompanhado do espiritual, não conhece qualquer movimento voluntário no ser humano que pertencesse apenas ao domínio da sensibilidade sem ser em simultâneo uma expressão do espírito que sente de maneira moral. Por isso também a graciosidade não é para ele outra coisa senão uma dessas belas expressões da alma nos movimentos voluntários. Onde portanto a graciosidade tem lugar, aí a alma é o princípio motor e é *nela* que o fundamento da beleza do movimento está contido. E assim se dissolve aquela representação mítica no seguinte pensamento: “Graciosidade é uma beleza que não é dada pela natureza mas que é produzida pelo próprio sujeito”.

(22) Até aqui limitei-me a desenvolver o conceito de graciosidade a partir da fábula grega e, como espero, sem exercer violência sobre ela. Seja-me agora permitido tentar obter o que for possível a esse respeito pela via da investigação filosófica e verificar se também aqui, como em tantos outros casos, é verdade que a razão filosofante pode vangloriar-se de ter feito poucas

descobertas que os sentidos não tivessem já obscuramente *intuído* e a poesia não tivesse *revelado*.

(23) Vénus, sem o seu cinto e sem as Graças, representa para nós o ideal de beleza tal como esta última pode sair das mãos da *simples natureza* e que, *sem a intervenção de um espírito que sente*, é produzido pelas forças plásticas. É com justiça que a fábula estabelece para essa beleza uma figura divina própria como representante, pois já o sentimento natural a distingue, com o máximo rigor, daquela que deve a sua origem à influência de um espírito que sente.

(24) Seja-me permitido chamar a essa beleza, formada pela simples natureza de acordo com a lei da necessidade, em distinção face àquela que se rege por condições de liberdade, beleza da estrutura (*beleza arquitectónica*). Com este nome pretendo portanto designar essa parte da beleza humana que, não tendo apenas sido *executada* por forças naturais (o que é válido para qualquer fenómeno), é também *tão-somente determinada por forças naturais*.

(25) Uma feliz proporção de membros, contornos fluidos, uma tez delicada, uma pele fina, uma estatura esbelta e livre, uma voz harmoniosa, etc., são vantagens devidas apenas à natureza e à fortuna; à *natureza* que proporcionou a disposição para tal, tendo-a desenvolvido ela própria; à fortuna – que protegeu a tarefa formadora da natureza de qualquer influência de forças hostis.

(26) Esta Vénus já emerge de forma *inteiramente perfeita* da espuma do mar; perfeita porque é uma obra da necessidade, intencional e rigorosamente ponderada e, como tal, incapaz de qualquer variedade, de qualquer alargamento. Ora uma vez que ela nada mais é do que uma bela exposição dos fins inerentes à intenção da natureza para com o ser humano, sendo por isso cada uma das suas propriedades totalmente determinada pelo conceito a esta subjacente, logo ela pode – de acordo com a sua disposição – ser julgada como estando inteiramente dada, embora esta disposição só chegue a desenvolver-se sob as condições ditadas pelo tempo.

(27) A beleza arquitectónica da formação humana tem de ser cabalmente diferenciada da perfeição técnica da mesma. Pela última deve ser entendido *o próprio sistema dos fins*, tal como eles se associam entre si para um fim último e supremo; pela primeira, ao contrário, apenas uma *propriedade de apresentação* desses fins, tal como eles se revelam à capacidade intuitiva no fenómeno. Se portanto se fala de beleza, não se toma aí em consideração nem o valor material dos mesmos fins nem a artificialidade formal da sua associação. A capacidade intuitiva atém-se unicamente à maneira como o seu objecto surge, sem ter minimamente em conta a constituição lógica do mesmo. Logo,

embora a beleza arquitectónica da estrutura humana seja condicionada pelo conceito a esta subjacente e pelos fins que a natureza tem em vista em relação a esta, porém o juízo estético *isola*-a completamente desses fins e nada, a não ser o que pertence imediata e propriamente ao fenómeno, é incorporado na representação da beleza.

(28) Não se pode por isso tão-pouco dizer que a dignidade da humanidade *eleva* a beleza da estrutura humana. No nosso juízo sobre a última pode infiltrar-se, é certo, a ideia da primeira, mas então ele deixa imediatamente de ser um puro juízo estético. A técnica da figura humana é decerto uma expressão da sua determinação, e como tal ela pode e deve encher-nos de respeito. Porém, esta técnica é representada não perante os *sentidos* mas perante o entendimento; ela pode apenas *ser pensada*, não *aparecer*. A beleza arquitectónica, pelo contrário, nunca pode ser uma expressão da sua determinação, uma vez que se dirige a uma capacidade totalmente diferente daquela que tem de decidir sobre aquela determinação.

(29) Se portanto se atribui beleza ao ser humano de modo privilegiado, em relação a todas as formações técnicas da natureza, isso é apenas verdade na medida em que ele evidencia tal privilégio no *simples plano do fenómeno*, sem que precisemos de lembrar-nos da sua humanidade. Pois uma vez que esta última situação não poderia ocorrer senão por meio de um conceito, logo o juiz da beleza seria não os sentidos mas o entendimento, o que implica uma contradição. O ser humano não pode assim ter em conta a dignidade da sua determinação ética, nem fazer valer a sua vantagem enquanto inteligência se quiser afirmar o prémio da beleza; aqui ele nada mais é do que uma coisa no espaço, nada mais do que um fenómeno entre fenómenos. A sua posição no mundo das ideias não é considerada no mundo dos sentidos e, se quiser afirmar neste o primeiro lugar, ele só pode devê-lo àquilo que nele é *natureza*.

(30) Mas precisamente esta sua natureza foi, como sabemos, determinada pela ideia da sua humanidade e o mesmo acontece também indirectamente com a sua beleza arquitectónica. Logo, se ele se distingue de todos os seres sensíveis à sua volta através de uma beleza superior, ele deve-o incontestavelmente à sua determinação humana, que contém o fundamento pelo qual ele se distingue em geral dos restantes seres sensíveis. Mas a constituição humana é bela não por ser uma expressão dessa determinação superior, porque, se assim fosse, a mesma constituição deixaria de ser bela logo que expressasse uma determinação inferior, do mesmo modo que o contrário dessa constituição seria belo no momento em que se pudesse apenas formular a hipótese de que ele expressaria aquela determinação superior.

Admitindo porém que se pudesse, perante uma bela figura humana, esquecer totalmente o que ela expressa, que fosse possível atribuir-lhe, sem a alterar como fenómeno, o rude instinto de um tigre, o juízo do olhar permaneceria exactamente o mesmo e o sentido proclamaria o tigre como sendo a mais bela obra do Criador.

(31) A determinação do ser humano, enquanto inteligência, participa portanto na beleza da sua estrutura apenas na medida em que a sua apresentação, i. e., a sua expressão enquanto fenómeno, *coincide* simultaneamente com as condições sob as quais o belo se produz no mundo dos sentidos. A própria beleza tem nomeadamente de permanecer sempre um efeito livre da natureza e a ideia de razão, que determinou a técnica da estrutura humana, nunca pode *conceder*, mas apenas *permitir* beleza a essa estrutura.

(32) Pode certamente ser-me contraposto que em geral tudo o que se apresenta enquanto fenómeno é executado por faculdades naturais e que tal coisa não pode portanto ser uma característica exclusiva do belo. É verdade que todas as formações técnicas são produzidas pela natureza, mas não é pela natureza que elas são técnicas; pelo menos não são assim julgadas. São técnicas apenas por meio do entendimento, e a sua perfeição técnica já tem portanto uma existência no entendimento, antes de passar para o mundo dos sentidos e de se tornar fenómeno. A beleza, em contrapartida, tem a particularidade de não ser apenas expressa no mundo dos sentidos, mas de ter nele a sua origem; de a natureza não apenas a exprimir, mas também a criar. Ela é em absoluto uma qualidade do domínio sensível, e também o artista que se propõe realizá-la só pode alcançá-la na medida em que mantiver a ilusão de que terá sido a natureza a configurá-la.

(33) Para avaliar a técnica da estrutura humana, é preciso recorrer à representação dos fins aos quais ela é conforme; tal não é de todo necessário para avaliar a beleza dessa estrutura. Só os sentidos são aqui juizes inteiramente competentes, e não poderiam sê-lo se o mundo sensível (que é o seu único objecto) não contivesse todas as condições da beleza e portanto não bastasse plenamente para a produção da mesma. É certo que a beleza do ser humano se funda *de forma mediada* no conceito da sua humanidade, uma vez que toda a sua natureza sensível está fundamentada neste conceito; mas os sentidos, como se sabe, apenas se atêm ao que é *imediate* e para eles tudo existe precisamente como se a beleza fosse um efeito natural totalmente independente.

(34) De acordo com o que foi dito até agora, poderia então parecer que a beleza não teria qualquer interesse para a razão, uma vez que brota apenas no mundo dos sentidos e se dirige também somente à capacidade

sensível de conhecimento. Porque depois de termos separado o conceito da mesma, como sendo algo de estranho, aquilo que a *ideia de perfeição* mal pode impedir-se de misturar no nosso juízo sobre a beleza, a esta nada mais parece restar do que a possibilidade de ser o objecto de um agrado racional. Não obstante, é tão certo que o belo *agrada à razão* como está decidido que ele não assenta em nenhuma propriedade do objecto que fosse detectável apenas por meio da razão.

(35) Para solucionar esta aparente contradição, temos de recordar-nos que existem duas maneiras pelas quais os fenómenos podem tornar-se em objectos da razão e expressar ideias. Nem sempre é necessário que a razão *extraia* estas ideias a partir dos fenómenos, podendo ela também *depositá-las* nos mesmos. Em ambos os casos, o fenómeno será adequado a um conceito de razão, apenas com a seguinte diferença: no primeiro caso, a razão já lá o encontra objectivamente, como se apenas o recebesse a partir do objecto, uma vez que o conceito tem de ser estabelecido a fim de esclarecer a constituição do objecto e, frequentemente, até a possibilidade do mesmo; em contrapartida, no segundo caso ela *converte*, em actividade autónoma, o que independentemente do conceito é dado pelo fenómeno, tratando portanto algo meramente sensível de modo supra-sensível. Ali portanto a ideia está ligada ao objecto de modo objectivamente necessário; aqui, em contrapartida, está-o quando muito de modo subjectivamente necessário. Não preciso de dizer que entendo aquele como sendo da perfeição, este como sendo da beleza.

(36) Portanto, uma vez que no segundo caso, tendo em conta o objecto sensível, o facto de existir ou não uma razão que associe uma das suas ideias à representação do mesmo é totalmente acidental, tendo por conseguinte a constituição objectiva do objecto desta ideia de ser considerada como totalmente independente, logo é inteiramente correcto limitar o belo, *objectivamente*, a meras condições naturais, explicando-o como sendo um simples efeito do mundo dos sentidos. Mas uma vez que – por outro lado – a razão faz desse efeito do mero mundo dos sentidos um uso transcendente, imprimindo-lhe de certo modo a sua marca ao emprestar-lhe um significado superior, é igualmente correcto transferir o belo, *subjectivamente*, para o mundo inteligível. A beleza tem por isso de ser encarada como cidadã de dois mundos, pertencendo a um por *nascimento* e ao outro por *adoção*; ela recebe a sua existência na natureza sensível e *conquista* no mundo da razão o direito de cidadania. A partir daqui também se explica como o gosto, enquanto capacidade de juízo do belo, se vem situar no meio entre espírito e sensibilidade, associando ambas as naturezas, que se depreciam mutuamente, numa feliz

união – como ele conquista para o *elemento material* o respeito da razão, do mesmo modo que angaria para o *elemento racional* a inclinação dos sentidos – como ele nobilita as intuições, convertendo-as em ideias, e transforma o próprio mundo dos sentidos de certa maneira num reino de liberdade.

(37) Embora seja accidental – no que diz respeito ao próprio objecto – a questão se a razão associa à representação do mesmo uma das suas ideias, porém é necessário – para o sujeito que elabora a representação – combinar tal ideia com tal representação. Esta ideia, e a correspondente característica sensível no *objecto*, têm de encontrar-se numa relação recíproca tal que a razão se veja obrigada a empreender tal acção por meio das suas próprias leis imutáveis. Na própria razão tem assim de residir o fundamento pelo qual ela articula exclusivamente com um *certo* tipo de fenómeno uma determinada ideia, e no objecto tem por sua vez de residir o fundamento pelo qual ele evoca exclusivamente *esta* ideia e nenhuma outra. Qual será a ideia que introduz a razão na beleza e qual será a propriedade objectiva pela qual o objecto belo é capaz de servir de símbolo a essa ideia – eis uma questão demasiado importante para ser respondida aqui apenas de passagem e cuja explicitação reservo portanto para uma analítica do belo.

(38) A beleza arquitectónica do ser humano é pois, do modo como acabo de mencionar, *a expressão sensível de um conceito racional*; mas ela não o é noutro sentido, nem de maior direito, do que qualquer bela formação da natureza em geral. *Segundo o grau*, ela supera certamente todas as outras belezas, mas *segundo a espécie* ela enfileira com as mesmas, uma vez que também *ela* nada revela do seu sujeito senão o que é sensível, só recebendo um significado supra-sensível no plano da representação.<sup>2</sup> O facto de a apresentação dos fins se ter configurado com maior beleza no ser humano do que noutras formações orgânicas, tal facto deve ser encarado como um *favor* manifestado pela razão, enquanto legisladora da estrutura humana, à natureza enquanto executora das suas leis. É certo que a razão segue os seus fins com rigorosa necessidade no que diz respeito à técnica do ser humano, mas felizmente as suas exigências *coincidem* com a necessidade da natureza,

---

2 Porque – para repeti-lo uma vez mais – na *simples intuição* é dado tudo o que na beleza é *objectivo*. Mas uma vez que o que privilegia o ser humano, em relação a todos os restantes seres sensíveis, *não* se encontra na simples intuição, logo uma propriedade que já se revela na simples intuição não pode tornar visível tal privilégio. A sua determinação superior, único fundamento deste privilégio, não é portanto expressa através da sua beleza, e a representação daquela nunca pode por isso constituir um ingrediente desta nem ser admitido no juízo estético. Não é a própria ideia, cuja expressão é a formação humana, mas apenas os efeitos da mesma no fenómeno que se revelam aos sentidos. Os *simples sentidos* elevam-se tão-pouco ao fundamento supra-sensível de tais efeitos como (se me for permitido dar este exemplo) o ser humano simplesmente sensível ascende à ideia da causa suprema do mundo ao satisfazer os seus impulsos.

de tal modo que a última consuma a missão de que a primeira a encarregou ao actuar simplesmente segundo a sua própria inclinação.

(39) Mas isto só pode ser válido no que diz respeito à beleza *arquitectónica* do ser humano, na qual a necessidade natural é apoiada pela necessidade do fundamento teleológico que a determina. Só aqui foi possível *calcular* a beleza em oposição à técnica da estrutura, o que porém já não acontece quando a necessidade é apenas unilateral e a causa supra-sensível, que determina o fenómeno, se altera acidentalmente. *Só* a natureza providencia portanto a beleza arquitectónica do ser humano, uma vez que aqui lhe foi *confiada* pelo entendimento criador, uma vez por todas, a consumação de tudo aquilo de que o ser humano *carece* para o cumprimento dos seus fins; assim, ela não tem, nessa sua tarefa *orgânica*, de reear qualquer inovação.

(40) Mas o ser humano é simultaneamente uma *pessoa*, logo um ser que pode *ele próprio* ser causa, nomeadamente causa absoluta e última, dos seus estados, podendo transformar-se segundo fundamentos que extrai de si próprio. O modo de manifestar-se depende do seu modo de sentir e querer, portanto de estados que ele próprio determina na sua liberdade e não a natureza segundo a necessidade dela.

(41) Se o ser humano fosse apenas um ser sensível, a natureza outorgaria as *leis* e determinaria simultaneamente os *casos* da aplicação; agora ela partilha a regência com a liberdade e, embora as suas leis se mantenham, é porém o espírito que decide sobre os casos.

(42) O domínio do espírito estende-se *até onde alcança a natureza viva*, não terminando antes de a vida orgânica se perder na massa informe e as forças animais cessarem. É sabido que todas as faculdades motoras no ser humano são interdependentes e deste modo entende-se como o espírito – ainda que considerado apenas como princípio do movimento voluntário – pode reproduzir os seus efeitos por todo o sistema das mesmas. Não apenas os instrumentos da vontade, mas também aqueles que a vontade não domina directamente, experimentam pelo menos de modo indirecto a sua influência. O espírito determina-os não apenas intencionalmente ao agir, mas também sem intenção ao sentir.

(43) A natureza por si só pode apenas, como se torna claro a partir do que foi dito, providenciar a beleza daqueles fenómenos que ela própria tem de determinar sem limites, de acordo com a lei da necessidade. Mas com a *arbitrariedade*, o *acaso* penetra na sua criação e, embora as metamorfoses que ela sofre sob a regência da liberdade não decorram *de acordo com* outras leis que não as suas próprias, porém elas já não decorrem *a partir dessas* leis. Uma vez que tudo depende agora do espírito e do uso que ele pretende fazer

dos seus instrumentos, logo a natureza já não tem de comandar nem de se responsabilizar por nada que diga respeito à parte da beleza que depende desse uso.

(44) E assim o ser humano estaria em perigo de *afundar-se* enquanto fenómeno, precisamente aí onde se eleva ao plano das inteligências puras pelo uso da sua liberdade, perdendo no juízo do gosto o que ganha perante a cátedra da razão. A determinação *cumprida* através da sua acção custar-lhe-ia um privilégio que se vira favorecido pela determinação simplesmente *anunciada* na sua estrutura; e embora tal privilégio seja apenas sensível, achámos porém que a razão lhe concede uma significação superior. Tão rude contradição não é culpa da natureza, que ama a concordância, e o que é harmonioso no reino da razão não se revelará no mundo dos sentidos por um tom falso.

(45) Ao assumir assim a tarefa de determinar o jogo dos fenómenos e de retirar à natureza, pela sua ingerência, o poder de proteger a beleza da sua obra, a pessoa, ou o livre princípio do ser humano, coloca-se ela própria no lugar da natureza e toma a seu cargo (se tal expressão me é permitida), juntamente com os direitos da mesma, uma parte dos seus deveres. Ao envolver no seu destino a sensibilidade que lhe está subordinada, fazendo-a depender dos seus estados, o espírito torna-se ele próprio de certo modo em fenómeno e reconhece-se como súbdito da lei que atinge todos os fenómenos. Em prol de si próprio, ele compromete-se a deixar que a natureza, dele dependente, permaneça como natureza ainda que ao *seu* serviço e a nunca a tratar *em oposição* ao seu dever anterior. Chamo à beleza um *dever* dos fenómenos, uma vez que a carência que lhe corresponde no sujeito se encontra fundamentada na sua própria razão, sendo por isso universal e necessária. Chamo-lhe um *dever anterior*, uma vez que os sentidos já terão julgado, antes que o entendimento inicie a sua tarefa.

(46) A liberdade rege portanto agora a beleza. A natureza deu a beleza da estrutura, a alma dá a beleza do jogo. E agora também ficamos a saber o que devemos entender por graciosidade e graça. Graciosidade é a beleza da figura sob a influência da liberdade; a beleza daqueles fenómenos que a pessoa determina. A beleza arquitectónica honra o criador da natureza, graciosidade e graça honram o seu portador. Aquela é um *talento*, estas são um *mérito pessoal*.

(47) Graciosidade só pode associar-se ao *movimento*, pois uma mudança no ânimo só pode revelar-se enquanto movimento no mundo dos sentidos. Mas isso não impede que mesmo traços firmes e em repouso possam manifestar graciosidade. Esses traços firmes nada mais eram na sua origem do que

movimentos que, ao serem repetidamente renovados, se tornaram habituais e imprimem marcas perenes.<sup>3</sup>

(48) Mas nem todos os movimentos humanos são capazes de manifestar graça. Graça é sempre e unicamente a beleza da *figura movida pela liberdade*, e movimentos que *apenas pertencem à natureza* nunca podem merecer este nome. É certo que neste caso um espírito vivaz acaba por apoderar-se de quase todos os movimentos do seu corpo mas, quando a cadeia se torna muito longa e com isso um belo traço se vem associar a sentimentos morais, tal traço torna-se numa qualidade estrutural e já mal pode ser considerado como graça. Finalmente, até o espírito *forma* o seu corpo e a própria *estrutura* tem de seguir o *jogo*, de tal modo que a graciosidade acaba não raramente por transformar-se em beleza arquitectónica.

(49) Assim como um espírito hostil e em dissonância consigo próprio destrói até a mais sublime beleza estrutural, de tal maneira que a soberba obra-prima da natureza já não pode ser reconhecida nas mãos indignas da liberdade, do mesmo modo vemos também ocasionalmente o ânimo sereno, em harmonia consigo próprio, vir em auxílio da técnica presa por obstáculos, libertando a natureza e *ampliando* com divina glória a figura ainda enredada e reprimida. A natureza plástica do ser humano tem em si mesma uma infinidade de meios auxiliares para recuperar a sua omissão e corrigir os seus defeitos, assim que o espírito ético a queira apoiar na sua obra formadora ou, também ocasionalmente, apenas a não queira inquietar.

(50) Uma vez que os *movimentos mais consolidados* (gestos que passaram a ser traços) tão-pouco estão excluídos da graciosidade, poderia parecer que também a beleza dos *movimentos aparentes* ou *imitados* (as linhas flamejantes ou serpenteantes) deveria ser igualmente considerada, como Mendelssohn

---

3 Daí que Home considere o conceito de graciosidade num sentido demasiado *restrito*, ao dizer (em Princípios da Crítica II, 39, edição mais recente) “que quando a pessoa mais graciosa está em *repouso* e não se move nem fala, nós perdemos de vista a qualidade da graciosidade, como acontece com a cor na escuridão.” Não, não a perdemos de vista ao apreendermos na pessoa que dorme os traços formados por um espírito benevolente e suave; resta precisamente a parte mais estimável da graça, nomeadamente aquela que, a partir de *gestos*, se sedimentou em *traços*, trazendo assim à luz em belas sensações a *aptidão* do ânimo. Mas quando o senhor corrector da obra de Home crê dar uma lição ao autor ao fazer notar (veja-se o mesmo volume, página 459): “que a graciosidade não se limita apenas a movimentos voluntários, que uma pessoa a dormir não deixa de ser encantadora” – e porquê? “porque durante este estado os movimentos involuntariamente suaves e, precisamente por isso mesmo, tanto mais graciosos, se tornam só então verdadeiramente visíveis”, com isso ele suprime inteiramente o conceito de graça, que Home apenas limitara demasiado. Movimentos involuntários no sono, quando não são repetições mecânicas de movimentos voluntários, nunca podem ser graciosos, estando muito distantes de o serem de modo privilegiado e, se uma pessoa que dorme é encantadora, ela não o é de forma alguma pelos movimentos que faz mas pelos seus traços, que testemunham movimentos precedentes.

também afirma na realidade.<sup>4</sup> Mas com isso o conceito de graciosidade seria em si ampliado ao conceito de beleza; pois *toda* a beleza é, em última instância, apenas uma qualidade do movimento verdadeiro ou aparente (objectivo ou subjectivo), como espero demonstrar numa decomposição do belo. A graciosidade, porém, só pode ser manifestada pelos movimentos que correspondem simultaneamente a uma sensação.

(51) A pessoa – sabe-se o que com isto quero significar – prescreve ao corpo os movimentos, ou pela sua vontade sempre que queira realizar no mundo dos sentidos um efeito imaginado, e neste caso os movimentos chamam-se *voluntários* ou intencionais; ou então eles ocorrem sem a vontade da pessoa, segundo uma lei da necessidade – mas provocados por uma sensação; a estes dou o nome de movimentos *simpatéticos*. Embora os últimos sejam involuntários e fundamentados numa sensação, porém eles não podem ser confundidos com os que são determinados pela capacidade sensível do sentimento e pelo impulso natural; pois o impulso natural não é um princípio livre e o que ele executa não é uma acção própria da pessoa. Por movimentos simpatéticos, esses de que aqui se fala, entendo portanto apenas aqueles que acompanham a sensação moral ou a mentalidade moral.

(52) Surge então a pergunta: qual destas duas espécies de movimentos, fundamentadas na pessoa, é capaz de evidenciar graciosidade?

(53) O que tem necessariamente de ser separado ao filosofar nem sempre se encontra também separado na realidade. Assim, raramente se encontram movimentos intencionais não acompanhados por movimentos simpatéticos, uma vez que a vontade, enquanto causa *daqueles*, se determina de acordo com sensações morais, das quais *estes* brotam. Enquanto uma pessoa fala, vemos ao mesmo tempo como os seus olhares, os seus traços fisionómicos, as suas mãos, e muitas vezes o corpo inteiro *conversam também*, e não é raro que a parte *mímica* da conversa seja considerada como a mais eloquente. Mas mesmo um movimento pode ser simultaneamente encarado como simpatético, e tal acontece quando algo involuntário se imiscui no que é voluntário.

(54) O modo, nomeadamente, como é consumado um movimento voluntário não é determinado pelo seu objectivo tão exactamente que não torne possível a execução em várias modalidades. Ora aquilo que a vontade ou o objectivo deixam por determinar pode ser determinado de maneira simpatética pelo estado sensível em que a pessoa se encontra, servindo portanto de expressão ao mesmo. Ao estender o meu braço para receber um objecto executado um fim e o movimento que faço é prescrito pela intenção que com

---

4 Escritos Filosóficos I, 90.

isso quero alcançar. Mas para decidir acerca do caminho que eu quero que o meu braço tome em direcção ao objecto e até que ponto quero que o meu corpo o siga – com que rapidez ou lentidão quero executar o movimento, com maior ou menor dispêndio de energia, *nesse* momento não acedo em proceder a um cálculo tão rigoroso e portanto algo é aqui confiado à natureza dentro de mim. De qualquer maneira, o que não é determinado pelo simples fim tem porém de ser resolvido e aqui o meu modo de sentir pode portanto ter um papel decisivo e determinar a modalidade do movimento por meio do *tom* que dá. Ora a parte que o estado sensível da pessoa tem num movimento voluntário é o elemento involuntário do mesmo, sendo também aqui que a graça deve ser procurada.

(55) Um movimento *voluntário* que não se associe em simultâneo a um movimento simpatético ou, o que quer dizer a mesma coisa, que não se misture com algo *involuntário* que tem o seu fundamento no estado de sentir moral da pessoa, *nunca* pode evidenciar *graça*, para o que é sempre exigido um estado no ânimo enquanto causa. O movimento voluntário *sucede* a uma acção do ânimo, que terá portanto ocorrido quando acontece o movimento.

(56) O movimento simpatético *acompanha*, pelo contrário, a acção do ânimo e o estado sensível do mesmo, através do qual ele tem acesso a tal acção, e tem por isso de ser considerado como *decorrendo em simultâneo* com ambos.

(57) A partir daqui já se torna claro que o primeiro, que não emana directamente da mentalidade da pessoa, também não pode constituir uma manifestação da mesma. Porque entre a mentalidade e o próprio movimento surge a *decisão* que, considerada para si própria, é algo totalmente indiferente; o movimento é efeito da decisão e do fim, mas não da pessoa nem da mentalidade.

(58) O movimento voluntário está associado de modo contingente à mentalidade que o precede; o movimento que o acompanha, em contrapartida, de modo necessário. Aquele comporta-se em relação ao ânimo como o signo linguístico convencional em relação ao pensamento por ele expresso; o movimento simpatético ou acompanhante, em contrapartida, como o som apaixonado em relação à paixão. Aquele é por isso uma manifestação do espírito de acordo não com a sua *natureza*, mas com o seu *uso*. Não se pode portanto dizer propriamente que o *espírito* se revela num movimento voluntário, uma vez que este apenas expressa a *matéria da vontade* (o fim), mas não a

*forma da vontade* (a mentalidade). Sobre a última só o movimento que acompanha nos pode ensinar algo.<sup>5</sup>

(59) Por isso se poderá decerto, a partir das falas de uma pessoa, depreender aquilo *por que ele quer ser tomado*, mas o *que ele é realmente*, isso temos de tentar adivinhar a partir da exposição mímica das suas palavras e a partir dos seus gestos, portanto de movimentos *que ele não quer*. Se porém soubermos que uma pessoa pode também provocar *voluntariamente* os seus traços fisiológicos, já não confiaremos no seu rosto a partir de tal descoberta, deixando de conferir validade àqueles enquanto expressão da sua mentalidade.

(60) 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*.

(61) Daqui se depreende também incidentalmente como deve ser considerada a graciosidade *imitada* ou *aprendida* (que eu gostaria de designar como graça teatral e a própria de um mestre de dança). Ela é uma digna contrapartida dessa *beleza* que, no toucador, é obtida a partir de carmim e alvaiade, caracóis falsos, *fauusses gorges* e barbas de baleia, e que está para a verdadeira graciosidade como a *beleza de toilette* para a *arquitectónica*.<sup>6</sup> Ambas podem

---

5 Se ocorre uma situação perante um grupo numeroso, pode acontecer que cada um dos presentes tenha a sua própria opinião acerca da mentalidade das pessoas actuantes; tão contingente é o modo como os movimentos voluntários estão ligados à sua causa moral. Se, em contrapartida, alguém desse grupo deparasse inesperadamente com um amigo muito querido ou um inimigo muito odiado, a expressão inequívoca do seu rosto evidenciaria, de modo rápido e determinado, os sentimentos do seu coração; e o juízo de todo o grupo acerca do presente estado sensível dessa pessoa teria provavelmente uma total unanimidade: porque a expressão encontra-se aqui associada à sua causa no ânimo por necessidade natural.

6 Com esta enumeração, estou longe de negar tanto o mérito do mestre de dança em prol da verdadeira graça como a exigência do actor face à mesma. O mestre de dança vem incontestavelmente em ajuda da verdadeira graciosidade ao proporcionar à vontade o domínio sobre os seus instrumentos e ao arredar os obstáculos que a *massa* e a *força da gravidade* opõem ao jogo das forças vivas. Ele não pode executar isso de outro modo a não ser de acordo com *regras* que mantêm o corpo numa saudável disciplina e que podem, enquanto a inércia se opuser, ser *rígidas*, i. e., *coercivas* e ter também essa aparência. Quando porém ele manda embora da sua escola o aprendiz, então já a regra deve ter prestado a este o seu serviço, de modo a não *necessitar de acompanhá-lo* quando ele sai para o mundo; em suma, a obra da regra tem de passar a ser natureza.

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, mesmo no pressuposto de que a sua imitação seja conseguida. As exigências que fazemos ao actor são: 1. *Verdade* da apresentação e 2. *Beleza* da apresentação. Ora eu afirmo que o actor, *no que diz respeito à verdade da apresentação*, tem de produzir tudo por meio da arte e nada por meio da natureza, uma vez que de outro modo ele não será de todo um artista; e admirá-lo-ei se ouvir ou vir que ele, tendo representado um Guelfo enraivecido, é uma pessoa de carácter suave; por

produzir, num sentido não exercitado, exactamente o mesmo efeito do que o original que imitam e, sendo grande a arte, também ele poderá enganar ocasionalmente o conhecedor. Mas a coacção e a intenção acabam contudo por emergir de um traço qualquer, sendo então indiferença, quando não desprezo e asco, a inevitável consequência. Logo que notamos que a beleza arquitectónica é *fabricada*, vemos que desapareceu precisamente a mesma porção de humanidade (enquanto fenómeno) do que terá sido acrescentado a partir de um domínio da natureza que é estranho – e como poderíamos nós, que nem sequer perdoamos a rejeição de um privilégio accidental, encarar com prazer, ou apenas com indiferença, uma permuta na qual uma parte da humanidade tivesse sido rejeitada em troca de uma vulgar natureza? Como poderíamos nós, ainda que fôssemos capazes de perdoar o efeito, deixar de desprezar a fraude? – Assim que notamos que a *graciosidade* é conseguida por artifício, o nosso coração fecha-se subitamente e a alma, que palpitava ao seu encontro, bate em retirada. Vemos subitamente como o espírito se tornou matéria e uma imagem de nuvem a partir de uma celeste Juno.

(62) Mas embora a *graciosidade* tenha de ser ou parecer algo involuntário, porém só a buscamos em movimentos que dependem mais ou menos da vontade. É certo que também é atribuída graça a uma certa linguagem gestual e que se fala de um sorrir gracioso e de um corar encantador, sendo ambos movimentos simpatéticos sobre os quais não é a vontade que decide, mas sim a sensação. Sem contar com o facto de aquela, contudo, se encontrar sob o nosso controlo e de podermos ainda duvidar se estes pertencem propriamente à *graciosidade*, a ampla maioria dos casos nos quais se revela a graça provém do domínio dos movimentos voluntários. Exige-se *graciosidade* da fala e do canto, do jogo voluntário dos olhos e da boca, dos movimentos das mãos e dos braços sempre que os mesmos são usados livremente, do andar, da atitude do corpo e da postura, de todo o testemunho de uma pessoa sempre que isso se encontra sob o seu controlo. Daqueles movimentos no ser humano, que o impulso natural ou um afecto predominante executam *por sua mão própria*, sendo portanto sensíveis de acordo com a sua origem, nós

---

outro lado afirmo em contrapartida que ele, no que *diz respeito à graciosidade na apresentação*, nada tem a dever à arte e que tudo nele deve ser aqui uma obra voluntária da natureza. Se face à verdade do seu desempenho me recordo de que tal carácter não é natural nele, apenas passarei a considerá-lo de modo tanto mais elevado; se face à beleza do seu desempenho me dou conta de que esses movimentos *graciosos* não são naturais nele, não poderei deixar de *sentir cólera* acerca da *pessoa* que foi aqui buscar apoio ao *artista*. A causa é porque a essência da graça desaparece com a sua naturalidade e porque a graça é contudo uma exigência que nós cremos ter de fazer ao simples ser humano. Que responderei eu porém ao artista mímico que gostaria de saber como atingir a graça, uma vez que não pode *aprender-la*? Ele deve, na minha opinião, começar por providenciar que a humanidade se revele nele próprio, devendo depois dirigir-se ao palco (se essa for a sua profissão) para representá-la.

exigimos algo totalmente diferente da graciosidade, como se descobrirá mais tarde. Tais movimentos pertencem à *natureza* e não à *pessoa*, da qual, e só dela, tem porém de brotar a graça.

(63) Se portanto a graciosidade é uma propriedade que exigimos de movimentos voluntários e se, por outro lado, tudo o que é voluntário tem de ser banido da graciosidade propriamente dita, teremos de buscá-la naquilo que em movimentos intencionais não é intencional mas simultaneamente corresponde a uma causa moral no ânimo.

(64) Com isso se designa, aliás, apenas a espécie de movimentos na qual a graça tem de ser procurada; mas um movimento pode ter todas essas propriedades sem por isso ser gracioso. Ele é com isso meramente *discursivo* (mímico).

(65) Discursivo (no sentido mais amplo) chamo todo o fenómeno que no corpo acompanha e expressa um estado de ânimo. Neste sentido, todos os movimentos simpatéticos são discursivos, mesmo aqueles que acompanham meras afecções da sensibilidade.

(66) Há também configurações animais que falam, na medida em que o seu exterior revela o interior. Mas aqui fala apenas a *natureza*, nunca a *liberdade*. Na figura permanente e nos firmes traços arquitectónicos do animal, a natureza anuncia o seu *fim*, nos traços mímicos a *carência* desperta ou saciada. O anel da necessidade atravessa tanto o animal como a planta, sem ser interrompido por uma *pessoa*. A individualidade da sua existência é apenas a representação particular de um conceito universal de natureza; a propriedade do seu presente estado apenas exemplo de uma execução do fim da natureza sob determinadas condições naturais.

(67) Discursiva no sentido *mais estreito* é apenas a formação humana, e também esta somente nos fenómenos que acompanham o seu estado de sensibilidade moral e servem de expressão ao mesmo.

(68) Apenas *nesses* fenómenos: pois em todos os outros, o ser humano encontra-se ao mesmo nível com todos os restantes seres sensíveis. Na sua configuração permanente e nos seus traços arquitectónicos é simplesmente a *natureza*, como acontece no animal e em todos os outros seres orgânicos, que expõe a sua intenção. A intenção da natureza em relação a ele pode decerto ir muito mais longe do que em relação a estes, e a associação dos meios para atingir a mesma pode ser mais artificiosa e complexa; tudo isso fica simplesmente por conta da *natureza* e não pode conferir a ele próprio qualquer privilégio.

(69) No animal e na planta, a natureza não se limita a indicar a determinação, mas também é só ela que a executa. Mas ao ser humano ela apenas dá

a determinação e entrega a *ele próprio* a consumação da mesma. Só isso faz com que ele seja humano.

(70) Só o ser humano tem, enquanto pessoa entre todos os seres conhecidos, o privilégio de intervir, com a sua vontade, no círculo da necessidade, que para meros seres naturais é impossível de rasgar, e de iniciar em si próprio uma série inteiramente fresca de fenómenos. O acto através do qual ele provoca tal efeito tem o nome privilegiado de *actuação* e as suas execuções, que decorrem de tal actuação, são exclusivamente os seus *feitos*. Logo, ele só pode provar que é uma pessoa através dos seus feitos.

(71) A configuração do animal expressa não apenas o conceito da sua determinação, mas também a relação do seu estado presente com essa determinação. Uma vez que só no animal é que a natureza indica e consome em simultâneo a determinação, logo a configuração do animal nunca pode expressar algo diferente da obra da natureza.

(72) Uma vez que a natureza *dá* ao ser humano a determinação, porém *situando na vontade dele* a consumação da mesma, logo a presente relação entre o seu estado e a sua determinação não pode ser obra da natureza, mas tem de ser a própria obra dele. A expressão dessa relação na sua configuração não pertence portanto à natureza mas a ele próprio, sendo uma expressão pessoal. Se a parte arquitectónica da sua configuração nos revela assim o que a *natureza* pretendeu fazer com ele, a parte mímica da mesma revela-nos *o que ele próprio fez* para consumir essa intenção.

(73) Na figura do ser humano, não nos contentamos portanto com o facto de ela colocar diante dos nossos olhos apenas o conceito universal de humanidade, ou o efeito da *natureza* nesse indivíduo para a consumação da mesma, pois isso teria ele em comum com qualquer configuração técnica. Esperamos ainda da sua figura que nos revele simultaneamente até que ponto ele, na sua liberdade, foi ao encontro do fim da natureza, i. e., que ela mostre carácter. No primeiro caso vê-se perfeitamente que a natureza *depôs* nele *os fundamentos* de um ser humano, mas só a partir do segundo caso se pode verificar se ele se tornou *realmente* tal coisa.

(74) A configuração de um ser humano é portanto só a *sua* configuração na medida em que for mímica; mas também *na medida em que for mímica*, será sua. Pois ainda que esses traços mímicos, na maioria ou na totalidade, fossem uma simples expressão da sensibilidade, podendo portanto ser-lhe já atribuídos enquanto simples animal, ele terá tido determinação e capacidade de limitar a sensibilidade por meio da sua liberdade. A presença de tais traços comprova assim que ele não usou tal capacidade nem consumou aquela

determinação; logo é certamente tão discursiva, no plano moral, como a omissão de uma actuação, decretada pelo dever, é ainda uma actuação.

(75) Deve distinguir-se entre os traços discursivos, que são sempre uma expressão da alma, e os traços mudos, desenhados apenas na configuração humana pela natureza plástica, na medida em que esta actua de modo independente face a qualquer influência da alma. Chamo *mudos* a esses traços porque guardam silêncio acerca do carácter, enquanto cifras incompreensíveis da natureza. Eles apenas mostram a particularidade da natureza na exposição da espécie, sendo já muitas vezes suficientes para distinguir o *indivíduo*, embora nunca possam revelar alguma coisa da *pessoa*. Para o fisionomista, esses traços mudos não são de todo vazios de sentido, uma vez que o fisionomista não quer apenas saber o que o ser humano fez de si próprio, mas também o que a natureza fez por ele e contra ele.

(76) Não é assim tão fácil indicar os limites onde terminam os traços mudos e principiam os discursivos. A força formativa, de efeito homogéneo, e o afecto sem lei lutam incessantemente pelo seu domínio; e o que a *natureza* construiu, numa actividade incansável e tranquila, é frequentemente revolido pela *liberdade*, que transborda das suas margens como uma torrente enchente. Um espírito vivo consegue influenciar *todos* os movimentos do corpo, acabando indirectamente por alterar mesmo as formas firmes da natureza, que são inatingíveis para a vontade, pelo poder do jogo simpatético. Numa pessoa deste tipo tudo acaba por se tornar em traço de carácter, como encontramos em muitas cabeças totalmente *trabalhadas* por uma longa vida, por destinos fora do comum e por um espírito activo. Em tais formas, só o que é *genérico* pertence à natureza plástica, mas toda a *individualidade* da execução pertence à pessoa; daí que se diga muito correctamente que numa figura dessas tudo é alma.

(77) Em contrapartida, aqueles empertigados discípulos da *regra* (que pode, é certo, acalmar a sensibilidade, mas não despertar a humanidade) nada mais mostram, na sua configuração chã e inexpressiva, do que o dedo da natureza. A alma ociosa é um modesto hóspede no seu corpo e um vizinho pacífico e tranquilo da força formadora entregue a si própria. Nenhuma ideia penosa, nenhuma paixão intervém no compasso calmo da vida física; nunca a *estrutura* é posta em risco pelo *jogo*, nunca a vegetação inquietada pela liberdade. Uma vez que a profunda calma do espírito não causa qualquer consumo relevante das energias, logo a despesa nunca ultrapassará a receita, antes a economia animal sempre terá um excedente. Pelo magro soldo de felicidade que *ela* lhe arremessa, o espírito exerce pontualmente o papel de governante da natureza e toda a sua glória consiste em manter em dia o *livro*

desta. Será portanto feito o que a organização sempre pode fazer, e florescerá o negócio da alimentação e procriação. Uma concordância tão feliz entre a necessidade natural e a liberdade não pode senão ser favorável à beleza arquitectónica e é aqui também que ela pode ser observada em toda a sua pureza. Mas as forças universais travam, como se sabe, uma eterna guerra com as particulares ou orgânicas, e a mais artificiosa técnica será por fim subjugada pela *coesão e força da gravidade*. Daí que a beleza da estrutura, *enquanto mero produto da natureza*, também tenha os seus determinados períodos de florescimento, maturidade e decadência, períodos esses que o jogo poderá decerto acelerar, mas nunca retardar; e o seu fim habitual será que a *massa* se torne gradualmente senhora da *forma* e que o impulso vivo de formação prepare a sua própria sepultura na matéria *armazenada*.<sup>7</sup>

(78) Embora nem um *único* traço mudo seja uma expressão do espírito, tal formação muda é porém característica *no seu todo*; e isso precisamente

7 Daí que também sejam encontradas múltiplas situações em que tais belezas estruturais adquirem uma obesidade grosseira já na sua meia-idade, em que, em lugar daquelas delicadas linhas apenas sugeridas à superfície da pele, se cavem fossos apresentando rugas com forma de salsichas, que o *peso* adquira imperceptivelmente influência sobre a forma e que o jogo encantador e múltiplo de belas linhas à superfície se perca num chumaço de gordura dilatando-se de modo homogêneo. A natureza volta a tirar o que deu.

Faço notar de passagem que algo semelhante acontece por vezes com o *génio*, que em geral tem muito em comum com a beleza arquitectónica, tanto na sua origem como nos seus efeitos. Como esta, aquele também é um mero *produto da natureza* e, segundo o modo distorcido de pensar das pessoas, que as leva sobretudo a apreciar precisamente o que não se pode imitar de acordo com qualquer parâmetro nem obter por meio de qualquer mérito, a beleza é mais admirada do que o encanto, o génio mais do que a força do espírito que se adquiriu. Ambos os *favoritos da natureza* são encarados, apesar de todos os seus vícios (pelos quais não raras vezes são objecto de merecido desprezo), como sendo uma certa nobreza de nascimento, uma casta superior, uma vez que as suas vantagens dependem de condições naturais e por isso se encontram para além de qualquer opção.

Mas assim como acontece à beleza arquitectónica, se não cuida a tempo de recorrer à *graça* como apoio e substituta, o mesmo acontece ao génio se se descuidar em reforçar-se através de princípios, gosto e ciência. Uma vez que todo o seu equipamento é uma imaginação viva e florescente (e a natureza não pode conceder outras vantagens senão as sensíveis), ele deve pensar a tempo em assegurar a si próprio essa dádiva ambivalente pelo único uso com que os dons da natureza se possam tornar em propriedades do espírito; conferindo, quero dizer, forma à matéria; pois o espírito nada pode chamar seu a não ser o que é forma. Se não for dominada por qualquer força da razão que lhe seja proporcional, a *força da natureza*, na sua exuberância selvagem e vertiginosa, crescerá para além da liberdade do entendimento e sufocará esta da mesma maneira que, no caso da beleza arquitectónica, a massa oprimirá finalmente a forma.

A experiência, penso, fornece aqui numerosos exemplos, em particular com aqueles poetas que se tornam célebres antes de serem maiores e onde, como em tanta beleza, todo o talento é muitas vezes a *juventude*. Quando porém tiver passado a curta primavera e se pergunta pelos frutos que ele fez esperar, então eles são rebentos esponjosos e frequentemente deformados, produzidos por um impulso de formação cego e mal orientado. Precisamente aí onde se pode esperar que a matéria se nobilite tornando-se forma e que o espírito formador deposite ideias na intuição, eles terão cedido à matéria como todo o produto da natureza, e os meteoros tão promissores surgem como luzes inteiramente comuns – quando não como algo ainda menos que isso. Porque a faculdade poética de imaginação também volta por vezes a baixar inteiramente ao plano da matéria, da qual se havia desprendido, e não desdenha servir a natureza noutra obra de formação *mais sólida*, se a criação poética já não der resultado.

pela mesma razão pela qual o é uma formação sensível e discursiva. O espírito deve nomeadamente ser activo e sentir de modo moral; logo é um testemunho da sua culpa se a sua formação não evidencia vestígios disso. Portanto, se bem que a expressão pura e bela da sua determinação nos encha, na arquitectura da sua configuração, de agrado e veneração face à suprema razão como sendo a sua causa, ambas as sensações só permanecerão sem mistura na medida em que tal expressão é para nós um mero produto da natureza. Se porém o pensarmos como pessoa moral, então temos o direito de esperar que se manifeste uma expressão da mesma na sua configuração e, no caso de tal expectativa fracassar, sucederá inevitavelmente o desprezo. Seres meramente orgânicos são para nós honoráveis enquanto *criaturas*; mas o ser humano só pode ser para nós um *criador* (i. e., autor do seu próprio estado). Ele deve não apenas, como os restantes seres 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.

(79) Uma formação discursiva é portanto exigida ao ser humano, assim que toma consciência da sua determinação ética; mas tem simultaneamente de ser uma formação que fale em seu favor, i. e., que expresse um modo de sentir adequado à sua determinação, uma firmeza moral. Tal é a exigência que faz a razão à formação humana.

(80) O ser humano é porém enquanto fenómeno, em simultâneo, objecto dos sentidos. Onde o sentimento *moral* encontra satisfação, o *estético* não quer ser encurtado e a sintonia com uma ideia não pode ocorrer à custa de um sacrifício no plano do fenómeno. Por mais rigorosa que seja a exigência com que a razão requer uma expressão ética, é igualmente inflexível a exigência de beleza pelo olhar. Uma vez que ambas as exigências são dirigidas ao mesmo objecto, embora provenientes de instâncias distintas de avaliação, deve providenciar-se a satisfação de ambas por meio de uma só causa. A disposição do ânimo em que o ser humano atinge a máxima capacidade de preencher a sua determinação, enquanto pessoa moral, tem de permitir uma tal expressão que lhe seja o mais favorável possível enquanto mero fenómeno. Por outras palavras: a sua aptidão ética tem de revelar-se através da graça.

(81) Ora é aqui que surge a grande dificuldade. Do conceito de movimentos moralmente discursivos resulta já que eles têm de ter uma causa moral, que transcende o mundo dos sentidos; do mesmo modo, do conceito de beleza resulta o facto de ela não ter outra causa senão sensível, tendo de ser um efeito totalmente livre da natureza, ou pelo menos surgir como tal. Se porém o último fundamento de movimentos moralmente discursivos reside

necessariamente *fora* do mundo dos sentidos, e o último fundamento da beleza *dentro* do mesmo com igual necessidade, logo a *graça*, que deve unir ambos, parece conter uma evidente contradição.

(82) Para suprimi-la, teremos portanto de admitir «que a causa moral no ânimo, que é o fundamento da graça, produz de modo necessário, na sensibilidade que dela depende, precisamente esse estado que contém em si as *condições naturais* do belo». O belo pressupõe nomeadamente, como se entende acerca de tudo o que é sensível, certas condições e, na medida em que é belo, igualmente condições meramente sensíveis. Ora o facto de o espírito (segundo uma lei cujo fundamento não podemos averiguar), por meio do estado em que ele próprio se encontra, prescrever à natureza que o acompanha o estado desta, e o facto de o estado de aptidão moral nele ser precisamente aquele por meio do qual as condições sensíveis do belo se vêm preenchidas, por isso mesmo ele torna o belo *possível*, sendo essa unicamente a *sua* acção. Mas o facto de daí *realmente* resultar a beleza é uma consequência daquelas condições sensíveis, logo um livre *efeito da natureza*. Mas porque a natureza, no que diz respeito a movimentos *voluntários* nos quais ela é tratada como meio a fim de executar um objectivo, não pode ser realmente considerada livre, logo a liberdade, com a qual ela apesar disso se expressa na sua dependência da vontade, é uma *autorização* do espírito. Pode portanto dizer-se que a graça é um *favor* concedido pelo elemento ético ao elemento sensível, do mesmo modo que a beleza arquitectónica pode ser considerada como o *consentimento* da natureza em relação à sua forma técnica.

(83) Seja-me permitido elucidar isto através de uma representação imagética. Se um Estado monárquico é administrado de tal modo que, embora tudo marche de acordo com a vontade de um único indivíduo, cada cidadão possa porém convencer-se de que vive a seu próprio contento e obedece meramente à sua inclinação, chamamos a isso um governo liberal. Mas ter-se-ia grandes reservas em dar-lhe tal nome *ou* se o regente impusesse a sua vontade contra a inclinação do cidadão, *ou* o cidadão a sua inclinação contra a vontade do regente; porque no primeiro caso o governo não seria *liberal*, no segundo não seria *governo*.

(84) Não é difícil fazer a aplicação do que foi dito à formação humana sob a regência do espírito. Se o espírito se manifesta, na natureza sensível que dele depende, de tal modo que ela executa a sua vontade com a maior fidelidade e expressa as suas sensações com a maior discursividade, sem porém colidir contra as exigências que lhe são feitas pelos sentidos enquanto domínio dos fenómenos, então surgirá aquilo a que se chama *graciosidade*. Estar-se-ia porém igualmente longe de chamar *graciosidade* a situações em que o

espírito se revelasse na sensibilidade por meios coercivos ou se faltasse ao livre efeito da sensibilidade a expressão do espírito. Porque no primeiro caso não existiria beleza alguma, no segundo não seria a beleza do jogo.

(85) É portanto sempre e apenas o fundamento supra-sensível no ânimo que torna a graça discursiva e sempre e apenas um mero fundamento na natureza que a torna bela. Pode tão-pouco dizer-se que o espírito *produz* beleza como se pode dizer, no caso do soberano acima mencionado, que ele *gera* liberdade; pois liberdade pode ser *permitida*, mas não *dada*.

(86) Mas da mesma maneira que o fundamento, pelo qual um povo se sente livre sob a coacção de uma vontade estranha, reside em grande parte na mentalidade do soberano e que um modo de pensar oposto, por parte do último, não seria muito favorável àquela liberdade, do mesmo modo temos de buscar a beleza dos livres movimentos na constituição ética do espírito que os dita. Ora aqui surge a pergunta: qual poderá ser a *constituição pessoal* que permite maior liberdade aos instrumentos sensíveis da vontade e quais serão as sensações morais mais compatíveis com a beleza na expressão?

(87) Parece claro que nem a vontade, no que diz respeito ao movimento intencional, nem o afecto, no que diz respeito ao movimento simpatético, poderá comportar-se como um *poder violento* contra a natureza dele dependente, isto no pressuposto de que deverá obedecer-lhe em beleza. Já o sentimento universal das pessoas faz da *leveza* a principal característica da graça e o que é feito com esforço nunca pode mostrar leveza. Parece igualmente claro que, por outro lado, a natureza não poderá comportar-se como poder violento em relação ao espírito, no pressuposto de que deva ter lugar uma bela expressão moral; porque aí onde *domina* a simples natureza tem de desaparecer a humanidade.

(88) Pode pensar-se, no todo, em três tipos de relação do ser humano consigo próprio, i. e., entre a sua parte sensível e a sua parte racional. Dentro deles, temos de buscar aquele que melhor o vista no plano do fenómeno e cuja apresentação seja beleza.

(89) O ser humano ou reprime as exigências da sua natureza sensível, a fim de comportar-se de acordo com as exigências mais elevadas da sua natureza racional; ou opta pelo inverso e subordina a parte racional de seu ser à parte sensível, seguindo portanto apenas o ímpeto com o qual a necessidade natural o arrasta como igualmente aos outros fenómenos; ou os impulsos da última se põem em harmonia com as leis da primeira e o ser humano está em concordância consigo mesmo.

(90) Quando o ser humano se torna consciente da sua pura autonomia, rejeita tudo o que é sensível e só através desta abstracção em relação

à matéria é que ele atinge o sentimento da sua liberdade racional. Para isso exige-se porém da sua parte, uma vez que a sensibilidade resiste com obstinação e força, uma violência digna de nota e um grande esforço, sem os quais lhe seria impossível manter afastados os apetites e silenciar o instinto que se manifesta com ênfase. Um espírito assim sintonizado faz saber à natureza dele dependente que é ele o seu senhor, tanto nas situações em que ela actua ao serviço da sua vontade, como naquelas em que ela pretende antecipar-se à sua vontade. Sob a sua rigorosa disciplina, a sensibilidade surgirá portanto oprimida e a resistência interior será revelada no exterior por coacção. Tal disposição do ânimo não pode assim ser favorável à beleza, que a natureza não produz de outro modo senão na sua liberdade, nunca podendo também por isso ser graça o modo como a liberdade moral, em luta com a matéria, se dá a conhecer.

(91) Se pelo contrário o ser humano, subjugado pela carência, deixa que o impulso natural o domine sem peias, desaparece então também, juntamente com a sua autonomia interior, qualquer vestígio da mesma na sua figura. Só a animalidade falará a partir do olhar flutuante, moribundo, da boca aberta em luxúria, da voz sufocada e trémula, da respiração curta e rápida, do estremecer dos membros, de toda a estrutura flácida. Tendo abrandado toda a resistência por parte da força moral, a natureza foi nele posta em plena liberdade. Mas precisamente esse abrandamento total da actividade própria, ocorrendo no instante do desejo sensorial e, mais ainda, na fruição, liberta também momentaneamente a matéria bruta que até então havia sido controlada pelo equilíbrio das forças activas e passivas. As forças mortas da natureza principiam a dominar as forças vivas da organização e a forma principia a ser oprimida pela massa, bem como a humanidade pela natureza vulgar. O olhar que reflecte a alma torna-se baço ou incha numa aparência *vítrea e rígida* no seu globo ocular, a fina carnação das faces engrossa formando um verniz tosco e homogêneo, a boca torna-se numa mera abertura, pois a sua forma já não é um efeito das forças actuantes mas daquelas que se encontram em processo de abrandamento, a voz e a respiração ofegante nada mais são do que sopros, através dos quais o peito fatigado pretende aliviar-se e que deixam apenas entrever uma carência mecânica, nenhuma alma. Numa palavra: *essa* liberdade que a sensibilidade *toma para si própria* não pode ser pensada sob qualquer forma de beleza. A liberdade das formas, que a vontade ética tinha simplesmente *limitado*, é *avassalada* pela matéria rude que ganha sempre a mesma porção de terreno que é arrebatada à vontade.

(92) Uma pessoa neste estado causa não apenas indignação ao sentido *moral*, que exige inexoravelmente a expressão da humanidade; também

o sentido *estético*, que não se satisfaz com a simples matéria mas busca na forma um livre prazer, afastar-se-á com repugnância de tal cenário, no qual só os *apetites* podem ter a sua conta.

(93) A primeira destas relações entre ambas as naturezas no ser humano lembra uma *monarquia*, onde a rigorosa vigilância do soberano refreia qualquer manifestação de liberdade; a segunda uma *oclocracia* selvagem, onde nem o cidadão é livre, devido à renúncia à obediência ao governante legítimo, nem a formação humana é bela, devido à repressão da actividade moral própria, caindo pelo contrário sob a alçada de um brutal despotismo das classes mais baixas, como aqui a forma cai sob a alçada da massa. Assim como a *liberdade* reside no meio entre a pressão da lei e a anarquia, do mesmo modo vamos encontrar também a *beleza* como meio termo entre a *dignidade*, enquanto expressão do espírito dominante, e a *volúpia*, enquanto expressão do impulso dominante.

(94) Se, nomeadamente, nem a *razão que domina sobre a sensibilidade* nem a *sensibilidade que domina sobre a razão* são compatíveis com a beleza da expressão, logo (pois não existe uma quarta hipótese) esse estado do ânimo, no qual *razão e sensibilidade* – dever e inclinação – *sintonizam uma com a outra*, será a condição sob a qual a beleza do jogo sucede.

(95) Para poder tornar-se objecto da inclinação, a obediência à razão tem de proporcionar um motivo de deleite, pois o impulso só se movimenta através de prazer e dor. Na experiência habitual passa-se o contrário, sendo o prazer o fundamento pelo qual uma pessoa age racionalmente. O facto de a própria moral ter finalmente deixado de falar esta linguagem é devido ao imortal autor da Crítica a quem se deve a fama de haver restabelecido a saudável razão a partir da razão filosofante.

(96) Mas tal como os princípios deste sábio universal costumam ser apresentados por ele próprio e também por outros, do mesmo modo a inclinação é uma companheira muito ambivalente do sentimento ético, sendo o prazer um duvidoso suplemento das determinações morais. Mesmo que o impulso de felicidade não imponha ao ser humano um domínio cego, ele desejará *ter uma palavra a dizer* no que se refere à opção ética, prejudicando assim a pureza da vontade, que sempre deve seguir apenas a *lei* e nunca o *impulso*. Para se estar portanto completamente seguro de que a inclinação não teve voto na matéria, é preferível vê-la em guerra do que em concordância com a lei da razão, uma vez que tal intercessão pode garantir demasiado facilmente o seu poder sobre a vontade. Pois uma vez que, no que diz respeito à actuação ética, não se trata de alcançar uma *conformidade a leis* por parte das acções, mas apenas uma *conformidade ao dever* por parte das mentalidades, é com

razão que não se dá valor à perspectiva segundo a qual seria habitualmente mais vantajoso para a primeira se a inclinação se encontrar do lado do dever. Parece portanto certo que o aplauso por parte da sensibilidade, ainda que não torne suspeita a conformidade ao dever por parte da vontade, não está porém em condições de a *afiançar*. A expressão sensível desse aplauso, através da graça, nunca será portanto para a moralidade da acção, na qual ele seja encontrado, um testemunho suficiente e válido e nunca se terá a experiência, a partir da bela manifestação de uma mentalidade ou de uma acção, do seu valor moral.

(97) Até aqui creio estar em perfeita sintonia com os rigoristas da moral, mas espero não tornar-me ainda latitudiano ao tentar defender as exigências da sensibilidade que são *totalmente* rejeitadas no campo da razão pura e no que diz respeito à legislação moral, no campo do fenómeno e que diz respeito à execução real do dever ético.

(98) Do mesmo modo que estou de facto convencido – e precisamente porque o estou – que a participação da inclinação numa acção livre nada prova quanto à mera conformidade ao dever da mesma acção, creio poder deduzir, *precisamente a partir disso*, que a perfeição ética do ser humano só pode resultar dessa participação da sua inclinação na sua acção moral. O ser humano, diga-se, não está determinado para desempenhar acções éticas isoladas, mas para ser um ente ético. Não são *virtudes*, mas a *virtude* que é a sua directriz e a virtude não é outra coisa senão “uma inclinação para o dever”. Por mais que as acções executadas por inclinação e as que são cumpridas por dever estejam em oposição no sentido objectivo, tal não acontece no sentido subjectivo e o ser humano não só *pode* mas *deve* ligar prazer e dever; deve obedecer com alegria à sua razão. Não para que seja deitada fora como uma carga, ou rejeitada como um invólucro tosco, não, mas combinada da forma mais íntima com o seu próprio ser supremo, é que foi associada uma natureza sensível à sua pura natureza espiritual. Já pelo facto de ter feito dele um ser racional e sensível, i. e., um ser humano, a natureza anunciou-lhe a obrigação de não separar o que ela associou, como também de não deixar para trás a parte sensível, mesmo nas mais puras manifestações da sua parte divina, e de não fundamentar o triunfo de uma na opressão da outra. Só quando ela, *a partir da sua humanidade completa*, emerge como efeito associado de ambos os princípios, *quando se lhe tornou natureza*, é que o seu modo ético de pensar se encontra protegido, pois enquanto o espírito ético ainda usar *violência*, o impulso natural tem ainda de ter *poder* para lhe opor. O inimigo que foi meramente *derrubado* pode erguer-se de novo, mas o inimigo *reconciliado* está verdadeiramente superado.

(99) Na filosofia moral kantiana, a ideia do *dever* é apresentada com uma dureza que assusta todas as Graças e pode facilmente induzir um fraco entendimento a procurar a perfeição moral pela via de um ascetismo sinistro e monástico. Por mais que o grande sábio universal tenha tentado acautelar-se contra essa interpretação errônea, que para o seu espírito sereno e livre tem precisamente de ser a mais revoltante, foi porém ele próprio, parece-me, através da contraposição severa e nítida de ambos os princípios que actuam sobre a vontade do ser humano, que terá dado a isso uma forte (embora, tendo em conta a sua intenção, talvez dificilmente evitável) ocasião. Sobre a coisa em si já não pode haver discussão entre cabeças pensantes *que querem convencer-se*, de acordo com as provas por ele apresentadas e eu mal saberia como obter, sem que se preferisse renunciar à sua inteira condição humana, outro resultado senão aquele por parte da razão. Mas por mais puro que fosse o modo como ele procedeu na *investigação* da verdade, e por muito que tudo *aqui* se explique a partir de fundamentos meramente objectivos, porém na *apresentação* da verdade encontrada ele parece ter sido conduzido por uma máxima mais subjectiva que, como creio, não é difícil explicar a partir das circunstâncias da época.

(100) O estado em que ele foi encontrar, diga-se, a moral do seu tempo, no que diz respeito ao sistema e à prática, teve de o fazer revoltar-se, por um lado, com um materialismo rude nos princípios morais, materialismo esse que a atitude indignamente obsequiosa dos filósofos havia tornado numa almofada colocada sob a cabeça do indolente carácter da época. Por outro lado, um *princípio de perfeição* não menos problemático e que, a fim de realizar uma ideia abstracta de perfeição geral à escala universal não estava muito embaraçado na escolha dos meios, teve necessariamente de despertar a sua atenção. Ele orientou portanto a mais poderosa força dos seus fundamentos para onde o perigo era mais declarado e a reforma mais urgente, fazendo lei em perseguir sem tréguas a sensibilidade, tanto em situações em que ela escarnece atrevidamente do sentimento ético como no manto imponente de fins moralmente louváveis, nos quais um certo e entusiástico espírito de confraria sabe particularmente como escondê-la. Ele não tinha de ensinar a *ignorância*, mas de corrigir a *perversão*. A cura exigia um choque, não insinuação ou persuasão; e quanto mais duro fosse o golpe feito pelo princípio da verdade às máximas dominantes, mais podia ele esperar suscitar uma reflexão acerca disso. Ele foi o Drácon da sua época, uma vez que ela não lhe parecia ainda digna de um Sólon nem receptiva ao mesmo. Do santuário da razão ele trouxe a lei moral, estranha e porém tão conhecida, expondo-a em toda a sua

sacralidade perante o degradado século e não indagando se haveria olhares que não suportariam o seu fulgor.

(101) Mas que culpa tinham os *filhos da casa* do facto de ele só cuidar dos *servos*? Pelo facto de inclinações muito impuras usurparem frequentemente o nome de virtude, teria também por isso de ser também tornado suspeito o afecto altruísta no mais nobre peito? Pelo facto de o indivíduo moralmente volúvel pretender juntar uma *lassidão* à lei da razão, fazendo dela um juguete da sua conveniência, deveria por isso ser acrescentada a essa lei uma *rigidez* que apenas transforma a mais vigorosa expressão de liberdade moral numa espécie mais honrosa de servidão? Será pois que a pessoa verdadeiramente ética possui uma opção mais livre entre respeito e desprezo por si próprio do que o escravo dos sentidos entre prazer e dor? Existirá ali menos coacção para a vontade pura do que aqui para a corrupta? Teria já a humanidade, através da forma *imperativa* da lei moral, de ser acusada e humilhada, sendo o mais sublime documento da sua grandeza ao mesmo tempo o certificado da sua fragilidade? Poderia muito bem ser evitado nessa forma imperativa que uma directriz, que o ser humano concede a si próprio enquanto ser racional, sendo só por isso para ele vinculativa e só por isso compatível com o seu sentimento de liberdade, não adquirisse a aparência de uma lei estranha e positiva – uma aparência que, pelo seu pendor *radical* para actuar contra o mesmo (logo que se lhe atribui uma culpa) dificilmente poderia ser reduzida.<sup>8</sup>

(102) Para verdades morais, não é certamente vantajoso que o ser humano tenha *contra* si próprio sentimentos que não pode admitir para si sem corar. Como deverão porém os sentimentos de beleza e liberdade ser compatíveis com o espírito austero de uma lei que o guia mais por *receio* do que por *confiança*, que tende a *isolá-lo*, a ele que a natureza porém *unificou*, só assegurando o domínio de uma parte do seu ser ao causar desconfiança em relação à outra? A natureza humana é na realidade um todo mais unido do que é permitido ao filósofo, que só consegue alguma coisa pelo acto de separar, fazer com que ela pareça. A razão nunca pode rejeitar, como sendo indignos dela, afectos que o coração reconhece com alegria, não podendo o ser humano subir no respeito por si próprio em situações em que se afunda moralmente. Se a natureza sensível sempre fosse apenas a parte oprimida do elemento ético e nunca a parte *colaborante*, como poderia ela conceder o fogo dos seus sentimentos a um triunfo celebrado à sua custa? Como poderia ser uma tão viva participante na consciência própria do espírito puro se

8 Veja-se a profissão de fé do autor da crítica da natureza humana na sua obra mais recente: A revelação nos limites da razão. Primeira parte.

nunca pudesse por fim associar-se a ele de maneira tão íntima que nem o entendimento analítico seja capaz de separá-la dele sem exercer violência?

(103) A vontade tem, além disso, uma relação directa tanto com a capacidade de sentir como com a de conhecer e grave seria, em muitos casos, se ela tivesse de principiar por orientar-se pela razão pura. Não desperta em mim um juízo prévio favorável a pessoa que confie tão pouco na voz do impulso natural, que se veja obrigada a escutá-la só em confronto com o princípio moral; inversamente, tal pessoa é altamente considerada se confiar no mesmo com uma certa segurança, sem o perigo de ser por ele transviado. Pois isso demonstra que ambos os princípios já encontravam nele essa sintonia que é o selo da perfeita humanidade e o que se entende por uma *bela alma*.

(104) Uma bela alma é chamada aquela em que o sentimento ético de todas as sensações do ser humano acabou finalmente por assegurar o grau que permite àquele confiar sem reservas ao afecto a condução da vontade, nunca correndo o risco de estar em contradição com as decisões do mesmo. Por isso, as acções isoladas de uma bela alma não são propriamente éticas, mas sim o inteiro carácter. Tão-pouco se pode contar uma só dessas acções como sendo mérito seu, uma vez que a satisfação do impulso natural nunca pode ser considerada como meritória. A bela alma não tem mais nenhum mérito para além de existir. Com uma leveza como se apenas nela agisse o instinto, ela executa os deveres mais penosos para a humanidade, e o sacrifício mais heróico, que ela conquista ao impulso natural, surge aos nossos olhos como um efeito voluntário precisamente desse impulso. Por isso é que ela própria também nunca se apercebe da beleza da sua actuação e não se lhe ocorre que alguém pudesse agir e sentir de outra maneira; em contrapartida, um discípulo escolar da regra moral, assim que a palavra do mestre o exija, estará pronto em qualquer momento para prestar as mais rigorosas contas acerca da relação entre as suas acções e a lei. A vida deste último será igual a um desenho em que a regra se vê sugerida por traços rígidos e a partir do qual só um aprendiz poderia quando muito iniciar-se nos princípios da arte. Mas numa vida bela, como num quadro de Tiziano, já terão desaparecido todas aquelas linhas divisórias cortantes e contudo toda a figura sobressai de modo tanto mais verdadeiro, vivo, harmonioso.

(105) É portanto numa bela alma que sensibilidade e razão, dever e inclinação harmonizam e a graça é a sua expressão no plano do fenómeno. Só ao serviço de uma bela alma é que a natureza pode em simultâneo possuir liberdade e conservar a sua forma, uma vez que perde a primeira sob o domínio de um ânimo rigoroso e a última sob a anarquia da sensibilidade. Uma

bela alma verte também uma graça irresistível numa configuração a que falta beleza arquitectónica e vemo-la muitas vezes triunfar mesmo sobre deficiências da natureza. Todos os movimentos que dela emanam tornam-se leves, suaves e contudo animados. Sereno e livre brilhará o olhar e o sentimento terá no mesmo um fulgor. Da suavidade do coração, a boca receberá uma graça que nenhuma simulação poderá alterar. Nenhuma tensão será notada nas expressões do rosto, nem qualquer coacção dos movimentos voluntários, pois a alma nada disso conhece. Música será a voz e movimentará o coração com a pura corrente das suas modulações. A beleza arquitectónica pode suscitar agrado, admiração ou espanto, mas só a graciosidade irá arrebatá-lo. A beleza tem *veneradores*, *amantes* só a graça tem; pois prestamos homenagem ao criador e amamos o ser humano.

(106) Encontrar-se-á, no seu todo, a graciosidade mais no sexo *feminino* (a beleza talvez mais no masculino), não sendo preciso ir longe para encontrar a causa. Para a graciosidade têm de contribuir tanto a estatura corporal como o carácter; aquela através da sua flexibilidade ao apreender impressões e entrar em jogo, este através da harmonia ética dos sentimentos. Em ambos a natureza foi mais favorável à mulher do que ao homem.

(107) A estrutura feminina, mais frágil, recebe cada impressão mais depressa e faz com que ela mais depressa volte a desaparecer. As constituições firmes só entram em movimento sob a acção de uma tempestade e os músculos fortes não podem mostrar, quando se contraem, a leveza que é exigida à graça. O que num rosto feminino ainda é uma bela sensibilidade, expressaria já sofrimento num rosto masculino. A delicada fibra da mulher inclina-se, como uma fina cana, ao mais leve sopro do afecto. A alma desliza em ondas leves e serenas sobre o rosto que fala e que em breve ficará de novo liso como um espelho tranquilo.

(108) Também a colaboração que a alma tem de dar à graça pode ser mais facilmente realizada na mulher do que no homem. O carácter feminino raramente se elevará à suprema ideia de pureza ética e raramente irá além de acções *afeiçoadas*. Resistirá frequentemente à sensibilidade com força heróica, mas apenas *através* da sensibilidade. Uma vez que a ética da mulher se encontra habitualmente do lado da inclinação, poderá do mesmo modo parecer que a inclinação está do lado da ética. Graciosidade será portanto a expressão da virtude feminina, expressão que deverá muitas vezes faltar à masculina.

## Dignidade

(109) Assim como a graciosidade é a expressão de uma bela alma, a *dignidade* é a expressão de uma sublime mentalidade.

(110) É certo que foi dada ao ser humano a missão de fundar uma íntima sintonia entre ambas as suas naturezas, de ser sempre um todo harmonioso e de agir com a sua inteira humanidade de plena voz. Mas essa beleza de carácter, o mais maduro fruto da sua humanidade, é apenas uma ideia para a qual que ele poderá, em constante vigilância, desejar tender, mas que nunca poderá atingir inteiramente por maior que seja o esforço.

(111) A razão pela qual ele não o consegue é a inalterável organização da sua natureza; são as condições físicas da sua própria existência que o impedem.

(112) Para assegurar nomeadamente a sua existência no mundo dos sentidos, que depende de condições naturais, o ser humano, tendo ele próprio de providenciar o seu sustento enquanto ente que se pode transformar por livre arbítrio, foi levado a praticar acções no sentido de preencher essas condições físicas da sua existência, condições essas que, uma vez suprimidas, podem ser restabelecidas. Mas embora a natureza tivesse de lhe entregar a ele próprio esse cuidado que ela assume inteiramente só no que diz respeito às suas criações vegetais, porém a satisfação de tão urgente carência não podia, estando em causa a sua existência e da sua espécie, ser confiada à sua incerta compreensão. Ela transferiu portanto essa questão, que pertence ao seu domínio *no plano substancial*, também *no plano formal* para o mesmo, ao atribuir um carácter de necessidade às determinações do livre arbítrio. Assim nasceu o impulso da natureza, que nada mais é do que uma necessidade natural mediatizada pela sensação.

(113) O impulso da natureza investe contra a capacidade sensitiva pelo duplo poder de dor e prazer; pela dor ao exigir satisfação, pelo prazer ao encontrá-la.

(114) Uma vez que a necessidade natural em nada faz concessões, também o ser humano tem de sentir, independentemente da sua liberdade, o que a natureza quer que ele sinta e, de acordo com o grau de dor ou de prazer da sua sensação, deverá suceder-se nele repulsa ou apetite, de modo igualmente inalterável. Neste ponto, ele é perfeitamente igual ao animal e o estóico com a maior força de vontade sente a fome de modo tão sensível como o verme a seus pés, repudiando-a com igual vivacidade.

(115) Aqui porém principia a grande diferença. Aos apetites e à repulsa sucede-se no animal a acção, de modo tão necessário como os apetites à

sensação e a sensação à impressão exterior. Existe aqui uma cadeia que se prolonga constantemente, na qual cada anel engrena necessariamente no outro. No ser humano existe mais uma instância, nomeadamente a *vontade* que, enquanto capacidade supra-sensível não está subjugada nem à lei da natureza nem à razão de modo a que não lhe reste uma opção completamente livre para se orientar ou por esta ou por aquela. O animal *tem de* ambicionar libertar-se da dor, o ser humano pode decidir-se a ficar com ela.

(116) A vontade do ser humano é um conceito sublime, mesmo quando não se atende ao seu uso moral. Já a *simples* vontade eleva o ser humano acima da animalidade; a vontade *moral* eleva-o ao plano da divindade. Mas ele tem de ter primeiro abandonado aquela antes de poder aproximar-se desta; daí que seja um passo não pequeno, em direcção à liberdade moral da vontade, exercitar a *simples* vontade ao romper a necessidade natural em si, mesmo em coisas indiferentes.

(117) A legislação da natureza tem estabilidade até chegar à vontade, onde ela termina e principia a racional. A vontade situa-se aqui entre ambas as capacidades de julgar e dela depende inteiramente decidir de qual delas quer receber a lei; mas ela não se encontra numa relação igual com as duas. Enquanto força da natureza, ela é tão livre face a uma como face a outra; isto quer dizer que ela não *tem de* pôr-se ao lado nem desta nem daquela. Mas ela não é livre enquanto força moral, o que quer dizer que ela *deve* pôr-se ao lado da racional. Não está *ligada* a nenhuma, mas encontra-se *vinculada* à lei da razão. Ela usa assim realmente a sua liberdade ao agir em contradição com a razão, mas usa-a *indignamente* porque, independentemente da sua liberdade, ela permanece porém apenas *dentro do domínio da natureza* e não acrescenta qualquer realidade à operação do mero impulso; pois *querer* por *apetite* significa apenas cobiçar de maneira mais circunstanciada.<sup>9</sup>

(118) A legislação da natureza pelo impulso pode entrar em litígio com a legislação da razão, a partir de princípios, no momento em que o impulso exige, para a sua satisfação, um acto que contraria o princípio moral. Neste caso, é um inalterável dever para a vontade subordinar a exigência da natureza ao veredicto da razão, uma vez que as leis da natureza vinculam de maneira condicionada, enquanto as leis da razão o fazem de maneira absoluta e incondicionada.

(119) Mas a natureza afirma os seus direitos com veemência e, uma vez que nunca reivindica de modo arbitrário, ela tão-pouco retira qualquer reivindicação se não estiver satisfeita. Uma vez que desde a primeira causa,

---

9 Leia-se sobre esta matéria a teoria da vontade na segunda parte das Cartas de Reinhold, que é digna de toda a atenção.

através da qual é posta em movimento, até à vontade, onde termina a sua legislação, tudo nela é rigorosamente necessário, logo ela não pode ceder *regressivamente* mas tem de pressionar *progressivamente* a vontade, na qual reside a satisfação da sua carência. É certo que por vezes ela parece encurtar o seu caminho como se, sem ter primeiro apresentado a sua petição à vontade, tivesse uma causalidade directa para a acção através da qual a sua carência é satisfeita. Nesse caso, em que o ser humano não *desse* apenas livre curso ao impulso mas em que o impulso *tomasse* ele próprio tal curso, o ser humano seria também *apenas* um animal; mas é de duvidar muito que tal possa ser alguma vez o caso e, se fosse realidade, que tal poder cego do seu impulso não seja um crime da sua vontade.

(120) A capacidade de apetição tende portanto para a satisfação e a vontade é exortada a procurar-lha. Mas a vontade deve receber da razão os seus fundamentos de determinação e só deve tomar a sua decisão consoante o que aquela permitir ou prescrever. Ora se a vontade se dirige realmente à razão antes de aprovar o desejo do impulso, age de maneira ética; se porém decide de modo imediato, age de maneira sensível.<sup>10</sup>

(121) Portanto, sempre que a natureza faz uma exigência e quer surpreender a vontade pela violência cega do afecto, compete a esta impor àquela uma paragem até que a razão tenha falado. Se o veredicto da razão vai ser pronunciado *a favor* ou *contra* o interesse da sensibilidade, é o que a vontade ainda não pode saber nesse momento; precisamente por isso mesmo é que ela tem de observar este processo no que diz respeito a cada afecto sem distinção, recusando à natureza uma causalidade imediata em cada caso em que ela seja a parte *iniciadora*. Somente ao romper com a violência dos apetites, que correm a antecipar-se para a sua satisfação e que prefeririam contornar inteiramente a instância da vontade, é que o ser humano mostra a sua autonomia e demonstra ser um ente moral, nunca tendo de desejar ou repudiar simplesmente, mas de *querer* sempre o seu repúdio ou os seus apetites.

(122) Mas já a mera interpelação, feita à razão, vai prejudicar a natureza, que é juíza competente no que diz respeito à sua própria causa e não quer ver os seus veredictos submetidos a qualquer instância nova e exterior. Cada acto voluntário, que apresente a causa da capacidade de apetição perante o foro ético, é portanto verdadeiramente *adverso à natureza*, uma vez que volta a tornar contingente o que é necessário e entrega às leis da razão a decisão

---

<sup>10</sup> Não se pode porém confundir *esta* interpelação da vontade à razão com aquela em que se trata de reconhecer os *meios* para a satisfação de um apetite. Aqui não está em causa o modo como se *obtem* satisfação, mas se ela deve ser *permitida*. Só o último caso pertence ao domínio da moralidade; o primeiro ao da inteligência.

acerca de uma causa na qual só as leis da natureza podem falar e realmente falaram. Porque nem a razão pura toma em consideração, na sua legislação moral, o modo como os sentidos tencionam acolher as suas decisões, nem tão-pouco a natureza atende, na sua legislação, ao modo como gostaria de agir correctamente face a uma razão pura. Em cada uma delas vigora uma necessidade distinta, que porém não o seria se fosse permitido a qualquer delas realizar na outra transformações arbitrárias. Daí que mesmo o espírito mais corajoso, mau grado toda a resistência exercida contra a sensibilidade, não possa reprimir a própria sensação, os próprios apetites, limitando-se apenas a recusar-lhe influência sobre as determinações da sua vontade; poderá *desarmar* o impulso através de meios morais, mas só por meios naturais poderá *acalmá-lo*. Embora pela sua força autónoma ele possa impedir que as leis da natureza se tornem coercivas para a sua vontade, porém em relação a essas próprias leis ele não poderá alterar absolutamente nada.

(123) Em afectos, portanto, «nos quais a natureza moral (o impulso) age *primeiro* e pretende ou *contornar* inteiramente a vontade ou arrebatá-la *violentamente* para o seu lado, a dimensão ética do carácter não pode revelar-se de outra maneira senão por meio de *resistência* só através de uma limitação do impulso impedir que este limite a liberdade da vontade. A sintonia com a lei da razão não é portanto possível senão através de uma contradição com as exigências da natureza. E uma vez que a natureza nunca retira as suas reivindicações por motivos éticos, permanecendo por conseguinte tudo igual do seu lado, independentemente do modo como a vontade possa comportar-se na sua presença, logo não é aqui possível obter qualquer sintonia entre inclinação e dever, entre razão e sensibilidade, não podendo portanto aqui o ser humano agir com toda a sua natureza harmonizadora, mas apenas e exclusivamente com a sua natureza racional. Ele não age portanto, nestes casos, *com beleza moral*, uma vez que na beleza da acção tem também necessariamente de tomar parte a inclinação, que aqui pelo contrário se opõe. Ele age porém *com grandeza moral*, uma vez que tudo o que é grande, e só isso, dá testemunho de uma superioridade da capacidade mais elevada sobre a capacidade sensível.

(124) *A bela* alma tem portanto de transformar-se, em situação de afecto, numa alma *sublime*, sendo este o critério inequívoco pelo qual ela pode ser distinguida do *bom coração* ou da *virtude temperamental*. Se numa pessoa a inclinação se encontra do lado da justiça apenas pelo feliz facto de a justiça se encontrar do lado da inclinação, então o impulso natural exercerá, em situação de afecto, uma violência completamente coerciva sobre a vontade e, aí onde é necessário um sacrifício, será a ética e não a sensibilidade a realizá-lo.

Se, inversamente, foi a própria razão que, como é o caso num belo carácter, *chamou ao dever* a inclinação e *apenas confiou* o leme à sensibilidade, ela retirá-lo-á então no mesmo momento em que o impulso queira abusar do seu poder por procuração. A virtude temperamental desce portanto, em situação de afecto, ao nível de um mero produto da natureza; a bela alma passa para o foro heróico e eleva-se ao plano da pura inteligência.

(125) Domínio dos impulsos pela força moral é liberdade de espírito e chama-se *dignidade* à sua expressão no plano do fenómeno.

(126) Em rigor, a força moral não é capaz de qualquer apresentação no ser humano, uma vez que o que é supra-sensível não se pode tornar sensível. Mas ela pode ser indirectamente representada junto do entendimento por meio de signos sensíveis, como é realmente o caso da dignidade da formação humana.

(127) O impulso natural excitado far-se-á acompanhar de movimentos corporais, assim como o coração nas suas comoções morais, movimentos esses que se antecipam em parte à vontade e em parte não se encontram de modo algum subordinados ao seu domínio, enquanto movimentos meramente simpatéticos. Pois uma vez que nem a sensação nem os apetites nem o repúdio se encontram sob o arbítrio do ser humano, logo este não pode comandar os movimentos directamente relacionados com tais coisas. Mas o impulso não se detém na mera apetição; de maneira arrebatada e urgente, ele ambiciona realizar o seu objecto, *antecipando* até, se por parte do espírito autónomo não lhe for expressamente oferecida resistência, esses actos sobre os quais só a vontade deve ter uma palavra a dizer. Pois o impulso de conservação luta sem tréguas pelo poder legislativo no domínio da vontade, sendo a sua ambição dispor de um modo tão livre sobre o ser humano como sobre o animal.

(128) São portanto encontrados movimentos de duas espécies e origens em cada afecto que o impulso de conservação acende no ser humano; em primeiro lugar, aqueles que partem directamente da sensação e são por isso inteiramente involuntários; em segundo lugar, aqueles que deveriam e poderiam ser voluntários por natureza, mas que o cego impulso natural subtrai à liberdade. Os primeiros dizem respeito ao próprio afecto, estando por isso necessariamente associados ao mesmo; os segundos correspondem mais à causa e ao objecto do afecto, sendo por isso contingentes e mutáveis e não podendo ser tomados por sinais inequívocos do mesmo. Mas uma vez que ambos, assim que esteja determinado o objecto, são igualmente necessários

ao impulso natural, logo ambos pertencem ao processo que torna a expressão do afecto num todo completo e sintonizante.<sup>11</sup>

(129) Ora se a vontade possui autonomia suficiente para pôr limites ao impulso natural que se antecipa e impor as suas prerrogativas contra o poder tempestuoso do mesmo, é certo que continuarão a vigorar todos os fenómenos provocados pelo impulso natural em estado de excitação no seu próprio domínio, mas faltarão todos os que ele tinha querido, numa jurisdição que lhe é estranha e por sua própria iniciativa, arrebatado para si. Os fenómenos já não se encontram portanto em sintonia, mas é precisamente na sua contradição que reside a expressão da força moral.

(130) Suponha-se que enxergamos num ser humano sinais do mais tormentoso afecto, da classe daqueles primeiros movimentos inteiramente involuntários. Mas ao mesmo tempo que as suas veias se dilatam, os seus músculos entram em tensão convulsiva, a sua voz é sufocada, o seu peito sofre uma elevação e o seu baixo ventre é pressionado para dentro, os seus movimentos voluntários são suaves, os traços do seu rosto estão livres e existe serenidade no olhar e na frente. Se o ser humano fosse apenas um ente sensível, todos os seus traços estariam em sintonia uma vez que têm a mesma origem comum, tendo assim todos, no presente caso, de exprimir sofrimento sem distinção. Mas uma vez que estão misturados traços que expressam tranquilidade com traços de dor, que uma causa só não pode ter efeitos contrários, logo tal contradição dos traços comprova a existência e a influência de uma força independente do sofrimento e superior às impressões às quais vemos sucumbir o elemento sensível. Ora é desse modo que a *tranquilidade no sofrimento*, sendo nisso que consiste propriamente a dignidade, embora apenas de modo indirecto por uma resolução da razão, em manifestação da inteligência no ser humano e em expressão da sua liberdade moral.<sup>12</sup>

(131) Mas não é apenas ao sofrer no sentido restrito, em que esta palavra apenas significa emoções dolorosas, mas em geral no que diz respeito a qualquer interesse forte por parte da capacidade de apetição, que o espírito tem de demonstrar a sua liberdade, devendo a dignidade ser portanto a expressão. O afecto apazível não a exige menos do que o penoso, uma vez que a natureza gostaria em ambos os casos de representar o papel de mestra,

---

11 Se são encontrados apenas os movimentos da segunda espécie sem os da primeira, isso evidencia que a pessoa quer o afecto e que a natureza o recusa. Se são encontrados os movimentos da primeira espécie sem os da segunda, isso comprova que a natureza foi realmente transferida para o afecto, mas que a pessoa o proíbe. O primeiro caso é visto todos os dias em pessoas afectadas e maus comediantes; o segundo caso tanto mais raramente e só em ânimos fortes.

12 Num estudo sobre manifestações patéticas, tal questão foi tratada na terceira parte da *Thalia* de modo mais circunstanciado.

devido ser refreada pela vontade. A dignidade refere-se à *forma* e não ao *conteúdo* do afecto, podendo por isso acontecer com frequência que afectos de conteúdo louvável, no momento em que o ser humano se entrega a eles cegamente, venham a cair no domínio do comum e do baixo por falta de dignidade; e que, pelo contrário, afectos não raramente condenáveis se aproximem mesmo do sublime assim que mostrem, apenas na sua forma, o domínio do espírito sobre as suas sensações.

(132) Na dignidade, portanto, o espírito comporta-se no corpo como *soberano*, pois aqui ele tem de impor a sua autonomia contra o imperioso impulso que passa sem ele à acção e que gostaria de subtrair-se ao seu jugo. Na graciosidade, inversamente, ele governa com *liberalidade*, uma vez que aqui é *ele* que põe a natureza em acção e não encontra qualquer resistência a vencer. Mas só a obediência merece indulgência e só a *oposição* pode justificar severidade.

(133) Graciosidade reside assim na *liberdade dos movimentos voluntários*; dignidade no *domínio dos involuntários*. A graciosidade deixa à natureza, aí onde executa as ordens provenientes do espírito, uma aparência de espontaneidade; a dignidade, inversamente, subordina-a ao espírito, aí onde ela pretende dominar. Por toda a parte onde o impulso principia a agir e se atreve a intervir na circunscrição da vontade, esta não pode mostrar *indulgência* mas tem de provar a sua autonomia, por meio da mais acentuada resistência. Aí onde, inversamente, a vontade *principia a agir* e a sensibilidade a *segue*, ela não pode mostrar severidade, mas tem de evidenciar indulgência. Esta é, em poucas palavras, a lei da relação de ambas as naturezas no ser humano, assim como se manifesta no plano do fenómeno.

(134) Dignidade é por isso mais exigida e mostrada no *sofrimento* (*pathos*), graciosidade mais na *conduta* (*ethos*); pois só no sofrimento se pode revelar a liberdade do ânimo e só na acção a liberdade do corpo.

(135) Uma vez que a dignidade é uma expressão da resistência que o espírito autónomo empreende contra o impulso da natureza, tendo este portanto de ser considerado como um poder violento que torna uma resistência necessária, logo ela é, onde não existe tal poder para combater, ridícula e, onde já não *deveria* existir o mesmo poder, desprezível. As pessoas riem a respeito do comediante (por mais respeitado e honorável que seja) que afecta uma certa dignidade mesmo no desempenho de funções inócuas. As pessoas desprezam a pequena alma que, para executar um dever comum que consiste muitas vezes na omissão de uma baixeza, tenta valer-se da dignidade.

(136) Em princípio, não é propriamente dignidade mas graciosidade que se exige à virtude. A dignidade proporciona-se por si própria na virtude,

já que pressupõe, de acordo com o seu conteúdo, o domínio do ser humano sobre os seus impulsos. Muito mais provável é que a sensibilidade se encontre, na execução de deveres éticos, num estado de coacção e de repressão, sobretudo quando faz um sacrifício doloroso. Porém, uma vez que o ideal de humanidade perfeita exige não combate mas sintonia entre o elemento ético e o elemento sensível, logo ele não é muito compatível com a dignidade que, enquanto expressão daquele combate entre ambos, torna visíveis os limites particulares do ser humano ou os limites gerais da humanidade.

(137) No primeiro caso, e se residir apenas na incapacidade do sujeito o facto de inclinação e dever não sintonizarem numa acção, logo a mesma acção perderá tanto em valorização ética quanto se imiscuir luta na sua execução, portanto dignidade na sua manifestação. Pois o nosso juízo moral afere cada indivíduo à medida da espécie, não perdoando ao ser humano quaisquer limites senão os da humanidade.

(138) No segundo caso, e se uma acção do dever não puder ser posta em harmonia com as exigências da natureza sem suprimir o conceito de natureza humana, logo é necessária a resistência por parte da inclinação, e só o espectáculo da luta pode convencer-nos da possibilidade da vitória. Esperamos portanto aqui uma expressão de combate no plano do fenómeno e nunca nos deixaremos persuadir a ponto de acreditar numa virtude onde nem sequer vemos humanidade. Onde portanto o dever ético impõe uma acção que faz necessariamente sofrer o elemento sensível, existe seriedade e não jogo, e a leveza na execução causaria em nós muito mais indignação do que satisfação; aí a expressão não pode ser graciosidade mas dignidade. Em princípio, é aqui válida a lei segundo a qual o ser humano tem de fazer com graciosidade tudo o que puder executar no âmbito da sua humanidade e com dignidade tudo aquilo para cuja execução ele tem de transcender a sua humanidade.

(139) Assim como exigimos graciosidade à virtude, assim exigimos dignidade à inclinação. Para a inclinação, a graciosidade é tão natural como para a virtude a dignidade, uma vez que ela já é, pelo seu conteúdo sensível, favorável à liberdade da natureza e hostil a toda a tensão. Mesmo à pessoa rude não falta um certo grau de graciosidade, se ela for animada pelo amor ou por um afecto semelhante, e onde vamos encontrar mais graciosidade do que nas crianças, que estão inteiramente sob uma direcção sensível? Há muito mais risco de que a inclinação acabe por fazer com que o estado de sofrimento passivo domine, sufocando a autonomia do espírito e provocando uma letargia geral. Para atrair o respeito de um sentimento nobre, o que só pode ser possibilitado por uma origem *ética*, tem a inclinação de associar-se sempre à dignidade. Daí que o amante exija dignidade ao objecto da sua paixão. Só

a dignidade é para ele a fiança de não ter sido *a carência a coagi-lo* mas *a liberdade a escolhê-lo* – que ele não é *desejado como coisa* mas *respeitado como pessoa*.

(140) Exige-se graciosidade a quem obriga e dignidade a quem é obrigado. O primeiro deve, a fim de renunciar a uma humilhante vantagem sobre o outro, minimizar a acção, derivada da sua decisão desinteressada, para o nível de uma acção *tocada pelo affecto*, pela participação que permite à inclinação, e dar com isso a aparência de parte vencedora. O outro deve, a fim de não desonrar na sua pessoa a humanidade (cujo paládio mais sagrado é a liberdade) pela dependência em que entra, elevar a mera *precipitação* do impulso para o nível de uma acção da sua vontade e deste modo, ao receber um favor, evidenciar um.

(141) Tem de se repreender uma falta com graciosidade e reconhecê-la com dignidade. Se as atitudes forem invertidas, tem-se com isso a aparência de que uma parte terá sentido de mais a sua vantagem, a outra de menos a sua desvantagem.

(142) Se a pessoa forte quer ser amada, poderá amenizar a sua superioridade pela graça. Se a pessoa fraca quiser ser respeitada, poderá pedir para a sua impotência uma ajuda à dignidade. Em geral, é-se da opinião de que a dignidade pertence ao trono, e é sabido que os que nele se sentam, amam nos seus conselheiros, confessores e parlamentos – a graciosidade. Mas o que no reino da política poderá ser bom e louvável, nem sempre o é no reino do gosto. Neste reino entra também o rei – logo que desce do trono (pois os tronos têm os seus privilégios) e mesmo o servil cortesão coloca-se sob a égide da sua liberdade sagrada logo que se ergue à dimensão de um ser humano. Mas logo aí seria de aconselhar ao primeiro que substitua a sua carência com o excesso do outro e lhe ceda tanto em dignidade quanto necessita em graça.

(143) Uma vez que dignidade e graciosidade têm os seus domínios distintos, nos quais se manifestam, logo elas não se excluem mutuamente na mesma pessoa nem na mesma situação; pelo contrário, é só a graciosidade da qual a dignidade recebe a sua legitimação e é só a dignidade da qual a graciosidade recebe o seu valor.

(144) Só a dignidade comprova certamente, por toda a parte onde a encontramos, uma determinada limitação dos apetites e das inclinações. Mas se duvidarmos se aquilo que tomamos por capacidade de controlo não se tratará antes de uma obtusidade da capacidade de sentir (dureza), e se será realmente autonomia moral e não antes a preponderância de outro affecto, portanto uma tensão intencional que mantém a irrupção do presente affecto dentro de limites, isso só pode ser posto fora de dúvida pela graciosidade

a ele associada. A graciosidade testemunha nomeadamente um ânimo tranquilo, em si harmonioso, e um coração sensível.

(145) Do mesmo modo, a graciosidade evidencia já por si só uma receptividade da capacidade de sentir e uma sintonia das sensações. Mas o facto de não ser uma lassidão de espírito que dá tanta liberdade aos sentidos e abre o coração a cada impressão, e de ser o elemento ético que levou as sensações a tal sintonia, isso por sua vez só pode ser garantido pela dignidade a que surge associada. Na dignidade, nomeadamente, o sujeito legitima-se enquanto força autónoma e, ao *domar a permissão* dos movimentos involuntários, a vontade demonstra que apenas *tolera a liberdade* dos voluntários.

(146) Se graciosidade e dignidade, aquela apoiada pela beleza arquitectónica, esta pela energia, se encontram *reunidas* na mesma pessoa, logo a expressão da humanidade está nela completo e ela ali está, legitimada no mundo dos espíritos e liberta no plano do fenómeno. Ambas as legislações tocam-se aqui tão perto que as suas fronteiras confluem. Com fulgor suavizado, a *liberdade da razão* ascende no sorriso da boca, no olhar de viva suavidade, na fronte serena, sendo a *necessidade da natureza* submersa pela nobre majestade da visão numa sublime despedida. A partir deste ideal de beleza humana é que os Antigos se formaram, e isso é reconhecido na divina figura de uma Niobe, no Apolo de Belvedere, no génio alado da Villa Borghese e na musa do palácio de Barberini.<sup>13</sup>

---

13 Com o sentido de finura e grandeza que lhe é próprio, Winckelmann concebeu e descreveu essa elevada beleza, que resulta da associação da graça com a dignidade (em *Geschichte der Kunst [História da Arte]*, Primeira Parte p. 480s, edição de Viena). Mas o que ele encontrou reunido foi por ele entendido e apresentado como uma coisa só e ele deteve-se no que os meros sentidos lhe ensinaram, sem inquirir se não seria talvez diferenciável. Ele complica o conceito de graça, uma vez que inclui nele traços que manifestamente só pertencem à dignidade. Graça e dignidade são porém essencialmente distintas, não sendo justo tornar numa *particularidade* da graça o que é antes uma *limitação* da mesma. Aquilo a que Winckelmann chama a alta graça celeste nada mais é do que beleza e graça com uma preponderância de dignidade. «A graça celeste», diz ele, «parece bastar-se inteiramente a si própria e não se oferece, mas pretende ser procurada: ela é demasiado sublime para se tornar muito sensível. Fecha-se nos movimentos da alma e aproxima-se da calma beatífica da natureza divina,» - «Através dela», diz ele noutro sítio, «o artista que criou a Niobe ousou penetrar no reino das ideias imateriais e atingiu o segredo de como *associar o medo da morte à mais elevada beleza*» (seria difícil encontrar aqui um sentido se não fosse evidente que aqui se trata apenas da dignidade); «ele tornou-se num criador de espíritos puros que não despertam qualquer apetite dos sentidos, pois não parecem ser formados para a paixão mas apenas ter admitido a mesma». - Noutro sítio consta: «A alma manifesta-se apenas sob a tranquila superfície da água, nunca surgindo com tempestuosidade. Na representação do sofrimento, a maior tortura mantém-se reservada e a alegria paira como um ar ameno, que mal toca nas folhas, no rosto de uma Leucótea.»

Todos estes traços são atribuíveis à dignidade e não à graciosidade, pois a graça não se mostra reservada mas vai ao nosso encontro, a graça torna-se sensível e também não é sublime, mas bela. Mas é a dignidade que mantém a natureza à distância nas suas manifestações, impondo calma aos traços, mesmo no medo da morte e nos mais amargos sofrimentos de um Locoonte.

Home cai no mesmo erro, o que é menos de admirar neste escritor. Também ele inclui na graça traços de dignidade, embora distinga expressamente entre graciosidade e dignidade. As suas observações são habitualmente correctas, sendo verdadeiras as regras *mais próximas* que ele forma a partir daí; mas

(147) Onde graça e dignidade se associam, somos alternadamente atraídos e repelidos; atraídos enquanto espíritos, repelidos enquanto naturezas sensíveis.

(148) Na dignidade, nomeadamente, é-nos apresentado um exemplo de subordinação do elemento sensível ao elemento ético, sendo imitá-lo para nós lei, porém simultaneamente superior à nossa capacidade física. O conflito entre a carência da natureza e a exigência da lei, cuja validade porém reconhecemos, coloca a sensibilidade num estado de tensão e desperta o sentimento que é designado como *respeito* e inseparável da dignidade.

(149) Na graciosidade, pelo contrário, como na beleza em princípio, a razão vê a sua exigência preenchida na sensibilidade, e surpreendentemente uma das suas ideias vai ao seu encontro no plano do fenómeno. Esta inesperada sintonia do que é contingente na natureza com o que é necessário na razão desperta um sentimento de alegre aplauso (*agrado*), que é dissolvente para os sentidos mas vivificante e activante para o espírito, tendo de suceder-se uma atracção do objecto sensível. Chamamos a tal atracção benevolência – *amor*; um sentimento que é inseparável da graciosidade e beleza.

(150) Em caso de *excitação* (não de excitação amorosa mas sensual, *stimulus*), é apresentada aos sentidos uma matéria sensível que lhe promete alívio de uma carência, i. e., prazer. Os sentidos tendem portanto a entrar em acordo com o elemento sensível, e nasce uma *apetição*; sentimento que provoca tensão nos sentidos e, pelo contrário, letargia no espírito.

(151) Do respeito pode dizer-se que ele *se curva* diante do seu objecto; do amor, que *se inclina* para o seu; da apetição, que *se precipita para* o seu. No respeito, o objecto é a razão e o sujeito a natureza sensível.<sup>14</sup> No amor, o objecto é sensível e o sujeito a natureza moral. Na apetição, objecto e sujeito são sensíveis.

---

não podemos segui-lo mais longe do que isso. *Grundsätze der Kritik [Princípios da Crítica]*. II Parte. Graciosidade e Dignidade.

14 Não se pode confundir o *respeito* com o *alto apreço*. Respeito (segundo o seu conceito puro) refere-se apenas à relação da natureza sensível com as exigências da pura razão prática em princípio, sem ter em conta uma verdadeira realização. «O sentimento da inadequação para alcançar uma ideia que para nós é lei chama-se respeito.» (Crítica kantiana da Faculdade do Juízo). Daí que o respeito não seja uma sensação agradável, antes opressiva. É um sentimento da distância da vontade empírica em relação à vontade pura. – Daí que também não possa causar estranheza o facto de eu tornar a natureza sensível em sujeito do respeito, embora este apenas tenha a ver com a *razão pura*, pois a inadequação para alcançar a lei só pode residir na sensibilidade.

Alto apreço, pelo contrário, já se orienta para o cumprimento real da lei, sendo sentido não em relação à lei mas à pessoa que age em conformidade com a mesma. Por isso ele tem algo que deleita, uma vez que o cumprimento da lei tem de alegrar os seres racionais. Respeito é coacção, alto apreço é já um sentimento mais livre. Mas isso não advém do amor, que constitui um ingrediente do alto apreço. Também o ente indigno tem de respeitar o bem mas, para ter em alto apreço aquele que o faz, ele teria de deixar de ser um ente indigno.

(152) Só o amor é portanto um sentimento livre, pois a sua fonte pura brota do lugar onde reside a liberdade, da nossa natureza divina. Não é aqui 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; é o que é *absolutamente grande* propriamente, que se encontra imitado na graciosidade e beleza 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 acima de si 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. Amor é um movimento descendente, uma vez que o respeito é uma escalada ascendente. Daí que o ente vil não possa amar, embora tenha de respeitar muita coisa; daí que o ente bom possa respeitar pouca coisa que o seu amor não abranja em simultâneo. O espírito puro só pode amar, não respeitar; os sentidos só podem respeitar, não amar.

(153) Se a pessoa consciente da sua culpa vive suspensa num eterno receio de encontrar no mundo sensível o legislador que existe dentro de si próprio, enxergando o seu inimigo em tudo o que é grande e belo e perfeito, a bela alma não conhece felicidade mais doce do que ver imitado ou realizado fora de si o que é sagrado em si e de abraçar no mundo sensível o seu amigo imortal. O amor é em simultâneo o que há de mais magnânimo e de mais egoísta na natureza; primeiro: pois nada recebe do seu objecto mas dá-lhe tudo, uma vez que o espírito puro só pode dar, não receber; segundo: pois é sempre apenas a si próprio o que ele busca e aprecia no seu objecto.

(154) Mas precisamente porque aquele que ama apenas recebe daquele que é amado o que ele próprio lhe deu, logo acontece por vezes ele dar-lhe o que dele não recebeu. O sentido exterior crê estar a ver o que o interior intuiu, o desejo feroso torna-se em fé e o próprio excesso daquele que ama esconde a pobreza daquele que é amado. Daí que o amor esteja tão facilmente exposto à ilusão, o que raramente acontece ao respeito e à apetição. Enquanto o sentido interior exaltar o exterior, durará também o encantamento beatífico do amor platónico, ao qual apenas falta a duração para que se torne no deleite dos imortais. Mas assim que o sentido interior deixe de introduzir as *suas* intuições no sentido exterior, este retoma os seus direitos e exige aquilo que lhe toca, *matéria*. O fogo acendido pela Vénus celeste é utilizado pela terrena e o impulso natural vem vingar o longo abandono, fazendo-o não raramente através de uma dominação tanto mais ilimitada. Uma vez que nunca se iludem, os sentidos fazem valer tal vantagem com rude arrogância em relação

ao seu concorrente mais nobre, sendo suficientemente ousados para afirmar terem cumprido o que o entusiasmo tinha ficado a dever.

(155) A dignidade impede que o amor se torne em apetição. A graciosidade evita que o respeito se torne em receio.

(156) Verdadeira beleza, verdadeira graciosidade nunca deve suscitar apetição. Onde este se imiscui, tem de faltar ou dignidade ao objecto, ou ao observador ética de sentimentos.

(157) Verdadeira grandeza nunca deve suscitar receio. Onde este surge, pode estar-se certo de que falta gosto e graça ao objecto, ou ao observador um testemunho favorável da sua consciência moral.

(158) Encanto, graciosidade e graça são habitualmente usados, é certo, como sinónimos; mas não o são ou não o deveriam ser, uma vez que o conceito que exprimem é capaz de ter várias determinações, que merecem uma designação distinta.

(159) Existe uma graça *vivificante* e uma *tranquilizante*. A primeira confina com a excitação dos sentidos, e o agrado com a mesma, se não for refreado pela dignidade, pode facilmente degenerar em desejo. Esta pode ser denominada *encanto*. Uma pessoa fatigada não pode pôr-se em movimento pela força interior, mas tem de receber matéria do exterior e tentar reconstituir a sua energia imediata perdida por meio de exercícios leves de fantasia e de passagens rápidas do sentir ao agir. Ela consegue isso no contacto com uma pessoa *encantadora*, que dê um impulso ao mar estagnado da sua facilidade de imaginação, pela conversa e pelo olhar.

(160) A graça tranquilizante confina mais de perto com a dignidade, uma vez que se expressa por meio de uma moderação de movimentos intranquilos. É a ela que se dirige a pessoa tensa, e a bravia tempestade do ânimo dissolve-se junto do seu seio que respira paz. Essa pode ser denominada *graciosidade*. Ao encanto associa-se de bom grado o dito jocoso e o aguilhão do escárnio; à graciosidade, a compaixão e o amor. Um Soliman desnervado acaba por languir nas cadeias de uma Roxelane, enquanto o espírito efervescente de um Otelo se tranquiliza embalando-se junto do suave peito de uma Desdémona.

(161) Também a dignidade tem as suas gradações e torna-se, onde se aproxima da graciosidade e beleza, em *nobreza* e, onde confina com o pavoroso, em *alteza*.

(162) O supremo grau da graciosidade é o que é *fascinante*; o supremo grau da dignidade, a *majestade*. Diante de algo fascinante, perdemos de certo modo a nós próprios, fluindo para o objecto. A suprema fruição da liberdade confina com a perda total da mesma e a embriaguez do espírito

com a vertigem do prazer sensorial. A majestade, pelo contrário, mostra-nos uma lei que nos coage a olhar para dentro de nós próprios. Diante da presença divina, baixamos o olhar em direcção ao solo, esquecendo tudo o que nos é exterior e nada mais sentindo do que o pesado fardo da nossa própria existência.

(163) Só tem majestade o que é sagrado. Se uma pessoa puder representar isso aos nossos olhos, terá majestade; e mesmo que os nossos joelhos não obedeçam, porém o nosso espírito cairá ajoelhado. Mas ele depressa se voltará a erguer logo que o mais pequeno vestígio de *culpa humana* seja visível no objecto da sua adoração; pois nada que seja apenas *comparativamente* grande pode desanimar-nos.

(164) O simples poder, por mais terrível e ilimitado que seja, nunca pode conceder majestade. O poder impõe-se apenas ao ser sensível, a majestade tem de tomar ao espírito a sua liberdade. Uma pessoa capaz de decretar-me a sentença de morte não possui para mim por isso majestade, na medida em que eu próprio sou apenas o que devo ser. A sua vantagem sobre mim acaba logo que eu quiser. Mas curvar-me-ei também ainda em mundos futuros, se for possível, perante aquele que para mim representar na sua pessoa a pura vontade.

(165) Graciosidade e dignidade têm uma conotação demasiado elevada para não suscitarem a imitação da vaidade e insensatez. Mas só há para elas *um* caminho, nomeadamente imitação das mentalidades de que elas são expressão. Tudo o mais é *macaquice* e dar-se-á em breve a conhecer como tal por exagero.

(166) Assim como a afectação do sublime se torna em *empolamento*, a afectação da nobreza em *preciosismo*, a graciosidade afectada torna-se em *maneirismo* e a dignidade afectada em *solenidade* e *gravidade*.

(167) A genuína graciosidade *apenas cede* e vai ao encontro, a falsa pelo contrário *dilui-se*. A verdadeira graciosidade apenas *poupa* os instrumentos do movimento voluntário e não quer aproximar-se demasiado e sem necessidade da liberdade da natureza; a falsa graciosidade não tem coragem para usar convenientemente os instrumentos da vontade e, para não cair em rigidez ou lentidão, prefere *sacrificar* algo do objectivo do movimento ou procura atingi-lo *com rodeios*. Enquanto o bailarino *desajeitado* gasta num minuete tanta energia como se tivesse de mover uma mó, traçando com mãos e pés esquinas tão angulosas como se estivesse aqui em causa um rigor geométrico, o bailarino *afectado* apresentar-se-á de forma tão débil como se receasse o chão, nada mais descrevendo com mãos e pés do que linhas serpenteadas, ainda que não saia do mesmo sítio. O outro sexo, que está privilegiadamente

na posse da verdadeira graciosidade, torna-se também na maior parte das vezes culpado da falsa; mas em parte alguma esta ofende mais do que onde ela serve de isco à apetição. O sorriso da verdadeira graça torna-se então na mais repulsiva careta; o belo jogo dos olhos, tão fascinante quando o verdadeiro sentimento fala a partir dele, torna-se em contorção; a voz dissolvente e modulada, tão irresistível numa verdadeira boca, torna-se num som estudado e tremulante, e toda a música dos encantos femininos numa traiçoeira arte de toucador.

(168) Enquanto se tem oportunidade de observar a graciosidade afectada em teatros e salões de baile, pode-se frequentemente estudar a falsa dignidade nos gabinetes dos ministros e nas salas de estudo dos académicos (sobretudo nas escolas superiores). Enquanto a verdadeira dignidade se contenta em impedir que o afecto domine, pondo limites ao impulso natural apenas onde ele pretende fazer o papel de mestre, nos movimentos involuntários, a falsa dignidade rege também os movimentos voluntários com um ceptro férreo, reprimindo os movimentos morais que são sagrados para a verdadeira dignidade, bem como os movimentos sensíveis, e apagando nos traços faciais todo o jogo mímico da alma. Ela não é apenas severa para com a natureza rebelde, também é dura para com a natureza submissa, buscando a sua ridícula grandeza na subjugação e, onde tal não for possível, na ocultação da mesma. Não de modo diferente de como se votasse um ódio irreconciliável em relação a tudo o que é natureza, mete o corpo em trajes longos e franzidos que ocultam toda a estrutura dos membros humanos, limita o uso dos membros por meio de um incómodo aparato de apetrechos inúteis e chega a cortar os cabelos para substituir a dádiva da natureza por um engenho artificial. Enquanto a verdadeira dignidade, que nunca se envergonha da natureza mas apenas da natureza rude, ainda permanece sempre livre e aberta mesmo onde se controla, enquanto o sentimento brilha nos olhos e o espírito sereno e tranquilo repousa na fronte eloquente, a *gravidade* enruga a sua, tornando-se fechada e misteriosa e vigiando cuidadosamente os seus traços, como faz um comediante. Todos os seus músculos faciais estão tensos, toda a expressão verdadeira e natural desaparece e todo o ser humano surge como uma carta lacrada. Mas a falsa dignidade nem sempre deixa de ter razão em disciplinar severamente o jogo mímico dos seus traços, uma vez que ele poderia talvez exprimir mais do que se quisesse; uma precaução de que a verdadeira dignidade decerto não necessita. Esta apenas dominará a natureza, nunca a

ocultando; na falsa dignidade, pelo contrário, a natureza domina com uma violência tanto maior *por dentro*, na medida em que for coagida *por fora*.<sup>15</sup>

## DO SUBLIME (1793)

(Para o desenvolvimento de algumas ideias kantianas)

(1) *Sublime* chamamos a um objecto cuja representação leva a nossa natureza sensível a sentir os seus limites, mas a nossa natureza racional a sentir a sua superioridade, a sua liberdade face a limites; perante o qual ficamos portanto *fisicamente* a perder, mas acima do qual nos elevamos *moralmente*, i. e., através de ideias.

(2) Só enquanto seres sensíveis somos dependentes, enquanto seres racionais somos livres.

(3) O objecto sensível dá-nos, *em primeiro lugar*, enquanto seres naturais a sentir a nossa dependência ao fazer, *em segundo lugar*, com que travemos conhecimento com a dependência que mantemos, enquanto seres racionais, sobre a natureza tanto *em nós* como *fora de nós*.

(4) Somos dependentes na medida em que algo *fora de nós* contém o fundamento pelo qual se torna possível algo *em nós*.

(5) Enquanto a natureza fora de nós estiver em conformidade com as condições nas quais algo se torna possível em nós, não poderemos sentir a nossa dependência. Para que tomemos consciência da mesma, a natureza terá de ser representada em conflito com o que para nós é *carência*, mas que porém só é *possível* pela sua colaboração ou, o que quer dizer o mesmo, ela tem de encontrar-se em contradição com os nossos impulsos.

---

15 Entretanto, existe também uma *solenidade* no bom sentido, da qual a arte pode fazer uso. Esta surge não a partir da pretensão de alguém de se tornar importante, mas com a intenção de *preparar* o ânimo para algo importante. Aí onde deve ocorrer uma impressão grandiosa e profunda, o poeta empenha-se em que nada se perca, ensaiando previamente o ânimo para que possa receber aquela, afastando todas as distrações e colocando a faculdade de imaginação numa tensão expectante. Para isso é recomendável o *tom solene*, que consiste na acumulação de muitas disposições, das quais não se discerne o fim, e num retardamento intencional da progressão, aí onde a impaciência exige rapidez. Na música, a dimensão solene é produzida por uma sequência *lenta* e homogênea de tons enérgicos; a energia desperta o ânimo e coloca-o em tensão, a lentidão retarda a satisfação e a homogeneidade do compasso impede a impaciência de discernir o final.

O *elemento solene* presta um apoio, que não é pequeno, à impressão causada pelo que é grande e sublime, sendo por isso utilizado em costumes religiosos e mistérios com grande sucesso. Os efeitos dos sinos, da música coral, do órgão são conhecidos; mas também para o olhar existe algo de *solene*, nomeadamente a *pompa*, associada ao que é *tremendo*, como em cerimónias fúnebres e em todas as procissões públicas que observam um grande silêncio e um compasso lento.

(6) Ora todos os impulsos, que actuam em nós enquanto seres sensíveis, podem ser remetidos para dois impulsos fundamentais. Em primeiro lugar, temos um impulso para transformarmos o nosso estado, para exteriorizarmos a nossa existência, para sermos eficazes, o que nos leva a adquirir representações e pode portanto ser chamado impulso de representação, impulso de conhecimento. Em segundo lugar, temos um impulso para preservarmos o nosso estado, para continuarmos a nossa existência, o que é denominado impulso de autoconservação.

(7) O impulso de representação tende para o conhecimento, o impulso de autoconservação para os sentimentos, logo para uma percepção interior da existência.

(8) Estamos portanto, através destes dois impulsos, numa dupla *dependência* em relação à natureza. A primeira faz-se sentir em nós quando a natureza faz escassear as condições nas quais chegamos aos conhecimentos; a segunda faz-se sentir em nós quando ela contradiz as condições nas quais se torna possível continuar a nossa existência. Do mesmo modo afirmamos pela nossa razão uma dupla *independência* em relação à natureza: *em primeiro lugar*: ao sairmos (no plano teórico) do âmbito das condições naturais, podendo *pensar* mais do que conhecemos; *em segundo lugar*: ao irmos além (no plano prático) do âmbito das condições naturais, podendo contradizer a nossa *apetição* por meio da nossa *vontade*. Um objecto cuja percepção nos faz experimentar a primeira coisa é *grande no plano teórico*, algo sublime no âmbito do conhecimento. Um objecto que nos dá a sentir a independência da nossa vontade é grande no plano prático, algo sublime no âmbito da mentalidade.

(9) No que diz respeito ao sublime teórico, a natureza está, enquanto *objecto do conhecimento*, em contradição com o impulso de representação. No que diz respeito ao sublime prático, ela está, enquanto *objecto da sensação*, em contradição com o impulso de conservação. Ali ela era meramente considerada como um objecto destinado a alargar o nosso conhecimento; aqui ela é representada como um poder que pode determinar o *nosso* próprio estado. Kant designa por isso o sublime prático como sendo o sublime do poder ou o sublime dinâmico, ao contrário do sublime matemático. Uma vez que porém os conceitos de *dinâmico* e *matemático* não podem clarificar se a esfera do sublime fica ou não esgotada com tal divisão, dei preferência à distinção entre *sublime teórico* e *prático*.

(10) O modo como, ao processar os conhecimentos, somos dependentes de condições naturais e nos tornamos conscientes desta dependência, será cabalmente exposto no desenvolvimento do sublime teórico. O facto

de a nossa existência, enquanto seres sensíveis, se encontrar dependente de condições naturais exteriores a nós, quase não necessita de demonstração. Logo que a natureza exterior a nós altera a relação determinada que tem conosco e na qual se fundamenta o nosso bem-estar físico, a nossa existência no mundo dos sentidos, que se prende com esse bem-estar físico, vê-se em simultâneo atacada e posta em perigo. A natureza tem portanto as condições nas quais existimos em seu poder e, para que tenhamos em atenção essa relação natural, tão indispensável à nossa existência, foi-nos dado um guarda vigilante com o *impulso de autoconservação* e a este impulso um alerta através da *dor*. Por isso, logo que o nosso estado físico sofre uma transformação que ameaça determiná-lo no sentido oposto, a dor faz lembrar o perigo e o impulso de autoconservação vê-se exortado por ele a resistir.

(11) Se o perigo pertence a *essa* espécie que torna inútil a nossa resistência, então tem de nascer *pavor*. Logo, um objecto cuja existência contradiz as condições da nossa *é*, se não nos sentimos à sua medida em questões de poder, um objecto de pavor, *pavoroso*.

(12) Mas ele só é pavoroso para nós enquanto seres sensíveis, pois só nesta qualidade dependemos da natureza. O que em nós não é natureza, o que não está submetido à natureza, não tem de passar pela natureza fora de nós, encarada como poder. A natureza, representada como um poder que, embora sendo capaz de determinar o nosso estado físico, não tem contudo qualquer domínio sobre a nossa vontade, é sublime de modo *dinâmico* ou *prático*.

(13) O sublime prático distingue-se portanto do sublime teórico por contradizer as condições da nossa existência, enquanto este contradiz apenas as condições do conhecimento. Um objecto é teoricamente sublime na medida em que contém em si a representação da infinitude, que a de imaginação não se sente à altura de apresentar. Um objecto é praticamente sublime na medida em que traz em si a representação de um perigo que a nossa força física não se sente capaz de vencer. Sucumbimos à tentação de criar uma representação do primeiro. Sucumbimos à tentação de nos opormos ao domínio do segundo. Um exemplo do primeiro é o oceano em repouso, o oceano em tempestade um exemplo do segundo. Uma torre ou montanha incrivelmente alta pode dar-nos um exemplo do sublime do conhecimento. Se se curvar na nossa direcção, transformar-se-á em algo sublime da mentalidade. Ambas têm contudo em comum o facto de, através da sua contradição com as condições da nossa existência e raio de acção, porem a descoberto essa força em nós que não se sente ligada a nenhuma dessas condições; portanto uma força que, por um lado, pode pensar mais do que os sentidos

abrangem e que, por outro lado, nada receia para a sua independência e não sofre qualquer violência nas suas manifestações, ainda que os seus companheiros sensíveis sucumbam ao poder pavoroso da natureza.

(14) Embora ambas as espécies tenham uma relação idêntica com a nossa faculdade racional, elas encontram-se porém numa relação inteiramente diferente com a nossa sensibilidade, o que fundamenta uma importante diferença entre elas, tanto em intensidade como em interesse.

(15) O sublime teórico contradiz o impulso de representação, o prático o impulso de conservação. No primeiro é apenas contestada uma manifestação isolada da faculdade sensível de representação; no segundo, porém, é o último fundamento de todas as possíveis manifestações, nomeadamente a existência, que se vê contestado.

(16) Ora é certo que cada tentativa falhada de chegar ao conhecimento está associada a desprazer, uma vez que com isso se contradiz um impulso activo. Mas tal desprazer nunca pode atingir a dor, enquanto soubermos que a existência se mantém independente do sucesso ou insucesso de tal conhecimento e enquanto o respeito por nós próprios não sofrer com isso.

(17) Um objecto que porém se opõe às condições da nossa existência, que suscitasse *dor* ao ser directamente sentido, suscita uma representação de *horror*; pois a natureza teve de tomar, para conservar a própria faculdade, disposições inteiramente diferentes das que achou necessárias para manter a actividade. A nossa sensibilidade está interessada de uma maneira inteiramente distinta, no que diz respeito ao objecto *pavoroso*, do que ao objecto infinito; pois o impulso de autoconservação levanta uma voz muito mais forte do que o impulso de representação. É inteiramente diferente se temos de ter receio pela posse de uma única representação ou pelo fundamento de todas as possíveis representações, pela nossa existência no mundo dos sentidos, se temos receio pela própria existência ou por uma única manifestação da mesma.

(18) Mas precisamente porque o objecto *pavoroso* agride a nossa natureza sensível de modo mais violento do que o objecto *infinito*, também a distância entre a capacidade sensível e supra-sensível é sentida aqui com maior vivacidade, tornando-se a superioridade da razão e a liberdade interior do ânimo tanto mais relevantes. Ora uma vez que toda a essência do sublime assenta na consciência desta nossa liberdade racional e que todo o prazer com o sublime se fundamenta precisamente apenas nessa consciência, logo segue-se de modo evidente (o que também a experiência ensina) que o que é *pavoroso* na representação estética tem de comover de maneira mais viva e com maior agrado do que o que é *infinito* e que, portanto, o sublime prático,

segundo a intensidade da sensação, tem uma vantagem muito grande face ao sublime teórico.

(19) O que é teoricamente grande amplia, em princípio, apenas a nossa *esfera*; o que é praticamente grande, o sublime dinâmico, a nossa *força*. Só através do último experimentamos, em princípio, a nossa verdadeira e perfeita independência face à natureza; pois é inteiramente distinto uma pessoa sentir-se independente de condições naturais na mera acção de representar e na sua inteira existência interior, ou sentir-se afastada, de forma sublime, para além do destino, de todas as contingências, da inteira necessidade natural. Nada se encontra mais próximo do ser humano, enquanto ser sensível, do que a preocupação com a sua existência, e nenhuma dependência lhe é mais opressiva do que essa, a de encarar a natureza como o poder que domina a sua existência. E é dessa dependência que ele se sente livre na contemplação do sublime prático. «O irresistível poder da natureza», diz Kant, «dá-nos certamente, encarados como seres sensíveis, a conhecer a nossa impotência, mas ele descobre ao mesmo tempo em nós uma capacidade para nos julgarmos como sendo independentes dela e uma superioridade sobre a natureza, na qual se fundamenta uma autoconservação de espécie inteiramente distinta daquela que pode ser atacada e posta em perigo pela natureza fora de nós – com isso, a *humanidade* não fica rebaixada na nossa pessoa, embora o *ser humano* tivesse de sucumbir àquela violência. Desse modo», continua ele, «o pavoroso poder da natureza é esteticamente ajuizado por nós como sublime porque evoca em nós a nossa força que não é natureza, a fim de encarar como *pequeno* tudo aquilo com que nos preocupamos enquanto seres sensíveis, bens, saúde e vida, e para considerar também por isso aquele poder da natureza – ao qual estamos aliás submetidos no que diz respeito a tais bens – como sendo contudo para nós e para a nossa personalidade um pequeno poder sob o qual teríamos de curvar-nos se estivessem em causa os nossos princípios supremos e a sua afirmação ou o seu abandono. Portanto», termina ele, «a natureza aqui chama-se sublime porque eleva a faculdade de imaginação à apresentação daqueles casos nos quais o ânimo pode para si tornar sensível a sublimidade da sua determinação.»

(20) Esta sublimidade da nossa determinação racional – esta nossa independência prática face à natureza – tem aliás de ser distinguida dessa superioridade que sabemos afirmar em casos isolados sobre ela enquanto poder, ou por meio das nossas forças físicas ou do nosso entendimento, superioridade essa que, embora sendo algo de grande, nada tem em si de sublime. Um homem que por exemplo luta com um animal selvagem e que o vence pela força do seu braço ou também pela astúcia; uma torrente arrebatadora como

o Nilo, cujo poder é quebrado por diques e que o entendimento humano transforma, a partir de um objecto danoso, num objecto útil ao captar o seu excesso em canais, irrigando com eles áridos campos; um barco no mar, que é capaz por meio da sua artificiosa construção de fazer face a todo o ímpeto do elemento selvagem; em suma, todos aqueles casos em que o ser humano, por meio do seu entendimento inventivo, obrigou a natureza a obedecer-lhe e a servir os seus fins, mesmo aí onde ela lhe é superior enquanto poder e se encontra armada para causar a sua ruína – todos aqueles casos, digo, não despertam qualquer sentimento do sublime, embora tenham algo de análogo a ele e agradem por isso na avaliação estética. Mas por que é que eles não são sublimes, representando contudo a superioridade do ser humano face à natureza?

(21) Temos aqui de regressar ao conceito de sublime, que facilmente nos fará descobrir o fundamento. Em consequência deste conceito, só é sublime o objecto perante o qual sucumbimos enquanto *seres naturais*, mas do qual nos sentimos enquanto seres racionais, enquanto seres não pertencentes à natureza, absolutamente independentes. Todos os *meios naturais* que, portanto, o ser humano aplica para resistir ao poder da natureza, estão *excluídos* por este conceito de sublime; pois este conceito exige simplesmente que não estejamos à altura do objecto enquanto seres naturais, mas que nos sintamos como sendo independentes dele por meio do que em nós não é natureza (e isso não é outra coisa senão a razão pura). Ora todos aqueles meios indicados, através dos quais o ser humano se torna superior à natureza (habilidade, astúcia e força física), são tomados a partir da natureza, sendo-lhe portanto atribuídos enquanto ser natural; ele resiste portanto a tais objectos, não enquanto inteligência mas enquanto ser sensível, não moralmente através da sua liberdade interior mas fisicamente através da aplicação de forças naturais. Também por isso mesmo ele não sucumbe a tais objectos, sendo-lhes já superior enquanto ser sensível. Mas onde as forças físicas lhe bastam, nada existe que o possa coagir a buscar refúgio no seu próprio eu inteligente, na autonomia interior da sua força racional.

(22) Para o sentimento do sublime exige-se portanto simplesmente que nos vejamos completamente abandonados por qualquer *meio de resistência física* e que procuremos ajuda, em contrapartida, no nosso próprio eu não-físico. *Pavoroso* tem de ser semelhante objecto, portanto, para a nossa sensibilidade, e ele deixa de sê-lo logo que nos sintamos à sua altura por meio de forças naturais.

(23) Também isto é confirmado pela experiência. A mais poderosa força da natureza é menos sublime precisamente na medida em que surge refreada

pelo ser humano, voltando rapidamente a tornar-se sublime assim que arruína o artifício humano. Um cavalo que ainda corra em liberdade e sem freios nos bosques é para nós *pavoroso* enquanto força superior da natureza e pode dar um objecto para uma descrição sublime. Precisamente esse cavalo, domesticado, atrelado à canga ou à carroça, perde todo o seu carácter pavoroso e com ele também tudo o que é sublime. Mas se esse cavalo refreado rompe as suas rédeas, se se empina com fúria debaixo do seu cavaleiro, se devolve a si mesmo a sua liberdade com violência, então o seu carácter pavoroso está de volta e ele torna-se de novo sublime.

(24) A superioridade física do ser humano sobre as forças naturais é tão pouco um fundamento do sublime que, em quase toda a parte onde a encontramos, ela enfraquece ou mesmo destrói completamente a sublimidade do objecto. É certo que podemos deter-nos com visível prazer na contemplação da habilidade humana que tenha sido capaz de submeter as forças naturais mais bravias, mas a fonte desse prazer é *lógica* e não *estética*; é um efeito da reflexão e não é incutida pela representação directa.

(25) Praticamente sublime não é portanto a natureza em parte alguma, a não ser onde é *pavorosa*. Mas com isto surge a questão: será também assim no caso inverso? Será ela, aí onde é pavorosa, também praticamente sublime?

(26) Aqui temos de voltar uma vez mais ao conceito de sublime. Assim como é um requisito essencial que nos sintamos dependentes do objecto enquanto seres sensíveis, é por outro lado igualmente essencial que nos sintamos independentes do mesmo enquanto seres racionais. Onde a primeira coisa não acontece, onde o objecto não tem absolutamente nada de pavoroso para a nossa sensibilidade, não é possível qualquer sublimidade. Onde falta a segunda coisa, onde ele é *apenas* pavoroso, onde não nos sentimos superiores a ele enquanto seres racionais, ela é tão-pouco possível.

(27) Liberdade interior do ânimo é absolutamente necessária para achar sublime o que é pavoroso e ter prazer com o mesmo; pois pode ser já sublime apenas por nos dar a sentir a nossa independência, a nossa liberdade do ânimo. Ora o pavor real e sério suprime porém toda a liberdade do ânimo.

(28) O objecto sublime tem portanto de ser pavoroso, é certo, mas não pode suscitar pavor real. Pavor é um estado de *sofrimento* e de *violência*; o sublime só pode agradar na livre contemplação e por meio do sentimento de actividade interior. Portanto, ou o objecto pavoroso não pode de todo exercer sobre nós o seu poder ou, caso isso aconteça, o nosso espírito tem de permanecer livre enquanto a nossa sensibilidade é dominada. Este último caso é porém extremamente raro e exige uma *elevação* da natureza humana que dificilmente pode ser pensada como possível num sujeito. Pois aí onde

nos encontramos realmente em perigo, onde somos nós próprios o objecto de um poder natural hostil, vê-se anulado o ajuizamento estético. Por mais sublime que seja uma tempestade marítima, contemplada a partir da margem, tanto menos estão aqueles, que se encontram no navio despedaçado pela mesma, dispostos a proferir tal juízo estético sobre ela.

(29) Ocupamo-nos portanto apenas do primeiro caso, em que o objecto pavoroso, embora nos mostre o seu poder, não o dirige contra nós, em que nos *sabemos seguros* face a ele. Transportamo-nos assim apenas na imaginação para o caso em que tal poder poderia atingir-nos a nós próprios e toda a resistência seria vã. O que é terrível é-o meramente na representação, mas também já a mera representação do perigo põe em movimento, se possuir alguma vivacidade, o impulso de conservação, ocorrendo algo análogo ao que seria produzido pelo movimento real. Somos tomados por um arrepio, um sentimento de angústia agita-se, a nossa sensibilidade revolta-se. E sem este início de sofrimento real, sem este sério atentado à nossa existência, apenas jogaríamos com o objecto, e tem de ser *a sério*, pelo menos na sensação, se se espera que a razão deva buscar o seu refúgio na ideia da sua liberdade. Também a consciência da nossa liberdade interior só pode ter valor e algum significado na medida em que leva tal situação a sério, e não pode ser considerado sério o facto de apenas jogarmos com a representação do perigo.

(30) Disse que temos de encontrar-nos em segurança se é suposto que o que é *pavoroso* nos agrade. Ora existem contudo casos de desgraça e perigos face aos quais o ser humano nunca pode ter a certeza de estar seguro e que, podendo contudo ser sublimes na ideia, são-no também na realidade. O conceito de segurança não pode portanto ser limitado à certeza de uma pessoa se saber fisicamente subtraída ao perigo, como p. ex. quando se olha para baixo, para uma grande profundidade a partir de um miradouro alto e bem consolidado, ou para o mar em tempestade a partir de um lugar alto. É certo que aqui a ausência de receio se funda na convicção da impossibilidade de se ser atingido. Mas em que seria possível fundamentar a nossa segurança face ao destino, ao poder omnipresente da divindade, a doenças dolorosas, a perdas sensíveis, à morte? Aqui não existe qualquer fundamento físico de tranquilização; e se pensarmos o destino em toda a sua dimensão pavorosa, temos ao mesmo tempo de dizer-nos que estamos tudo menos subtraídos à mesma.

(31) Existe portanto um fundamento duplo da segurança. Perante os males a que podemos escapar-nos no âmbito da nossa capacidade física, podemos ter uma segurança física exterior; mas face aos males a que não podemos resistir nem nos subtrair por meios naturais, apenas podemos ter

uma segurança interior ou moral. Esta diferença é importante, particularmente em relação ao sublime.

(32) A *segurança física* é um fundamento directo de tranquilização para a nossa sensibilidade, sem qualquer relação com o nosso estado interior ou moral. Não é por isso exigido nada mais, adicionalmente, para contemplar sem pavor um objecto face ao qual uma pessoa se encontra nessa segurança física. Daí que se note também entre as pessoas uma sintonia bastante maior nos juízos acerca do sublime *daqueles* objectos cuja visão está associada a essa segurança física, do que daqueles dos quais se tem apenas segurança moral. A causa salta à vista. A segurança física beneficia toda a gente da mesma maneira; a moral, em contrapartida, pressupõe um estado de ânimo que não se encontra em todos os sujeitos. Mas uma vez que essa segurança física apenas é válida para a sensibilidade, ela nada tem por si própria que possa agradar à razão e a sua influência é meramente negativa, apenas impedindo que o impulso de autoconservação se assuste e a liberdade do ânimo seja abolida.

(33) O caso é inteiramente diferente com a *segurança interior* ou *moral*. Embora esta também constitua um fundamento de tranquilização para a *sensibilidade* (senão ela própria seria sublime), ela é-o porém apenas indirectamente, por meio de ideias da razão. Olhamos para o que é pavoroso sem pavor, uma vez que nos sentimos subtraídos ao poder disso mesmo sobre nós, enquanto seres da natureza, ou por meio da consciência da nossa *inocência* ou pelo pensamento da *indestrutibilidade do nosso ser*. Tal segurança moral é portanto postulada, como vemos, por *ideias religiosas*, pois só a *religião*, mas não a moral, estabelece fundamentos de tranquilização para a nossa sensibilidade. A moral segue implacavelmente a prescrição da razão, sem qualquer consideração pelo interesse da nossa sensibilidade; mas é a religião que procura fundamentar uma reconciliação, um acordo entre as exigências da razão e os interesses da sensibilidade. Para a segurança moral não basta portanto, de modo algum, que possuamos uma mentalidade moral, sendo exigido além disso que pensemos a *natureza* em concordância com a lei *moral* ou, o que aqui é a mesma coisa, que a pensemos como estando sob a influência de um puro ser racional. A morte é, p. ex., um desses objectos face aos quais *apenas* temos segurança moral. A representação viva de todos os horrores da morte, uma vez que a maioria das pessoas é constituída por uma quantidade muito mais vasta de seres sensíveis do que de seres racionais, tornaria inteiramente impossível associar a tal representação tanta tranquilidade como seria necessária a um juízo estético – se a crença racional numa imortalidade não soubesse dar uma resposta cabal, mesmo para a própria sensibilidade.

(34) Mas não se deve entender isto de modo a pensar que a representação da morte, se estiver associada à sublimidade, receberia essa sublimidade através da ideia de imortalidade. – Nada disso! – A ideia de imortalidade, tal como a ponho aqui como hipótese, é um fundamento de tranquilização para o nosso impulso de continuidade, portanto para a nossa sensibilidade, e tenho de fazer notar uma vez por todas que, em tudo aquilo que é suposto causar uma impressão sublime, a sensibilidade tem de ser rejeitada em absoluto com as suas exigências, e todo o fundamento de tranquilização tem de ser procurado apenas na razão. A ideia de imortalidade, portanto, que permite que a sensibilidade seja ainda de certo modo tida em conta (tal como é postulada em todas as religiões positivas) em nada pode contribuir para tornar a representação da morte num objecto sublime. Pelo contrário, essa ideia tem por assim dizer que permanecer no segundo plano, apenas para vir em ajuda da sensibilidade no caso de esta se sentir exposta, sem consolo nem defesa, a todos os horrores da destruição, ameaçando sucumbir sob um ataque tão violento. Mas se esta ideia da imortalidade se torna dominante no ânimo, logo a morte perde o seu carácter *pavoroso* e o *sublime* desaparece.

(35) A divindade, representada na sua omnisciência que ilumina todos os recantos do coração humano, na sua sacralidade que não tolera qualquer frémito impuro, e no seu poder que tem sob controlo o nosso destino físico, é uma representação *pavorosa*, podendo por isso tornar-se numa representação *sublime*. Face aos efeitos de tal poder não podemos ter qualquer segurança física, uma vez que nos é igualmente impossível *desviarmo-nos* dele e fazer *resistência*. Portanto, resta-nos apenas segurança moral, que fundamentamos na justiça desse ser e na nossa inocência. Encaramos os terríveis fenómenos, por meio dos quais ele dá a conhecer o seu poder, sem terror, uma vez que a consciência da nossa ausência de culpa nos coloca numa posição segura face a ela. Esta segurança moral torna possível que não percamos totalmente a nossa liberdade do ânimo na representação desse poder ilimitado, irresistível e omnipresente, pois nas situações em que ela se perdeu o ânimo não está disposto a qualquer ajuizamento estético. Mas ela não pode ser a causa do sublime, uma vez que esse sentimento de segurança, embora assente em fundamentos morais, acaba apenas por fornecer um fundamento de tranquilização para a sensibilidade e por satisfazer o impulso de auto-conservação; mas o sublime nunca se funda na satisfação dos nossos impulsos. Se se pretende que a representação da divindade se torne praticamente (dinamicamente) sublime, *não* podemos relacionar o sentimento da nossa segurança *com a nossa existência*, mas com *os nossos princípios*. Tem de ser para nós indiferente o modo como nos comportamos como seres naturais no

momento em que nos sentimos, apenas como intelectos, independentes dos efeitos do seu poder. Mas sentimos-nos, enquanto seres racionais, independentes até de uma onipotência, na medida em que tal onipotência não pode nem abolir a nossa autonomia nem determinar a nossa vontade contra os nossos princípios. Logo, apenas na medida em que recusamos atribuir à divindade qualquer *influência da natureza* nas nossas *determinações da vontade*, é que a representação do seu poder será dinamicamente sublime.

(36) Sentir-se independente da divindade nas determinações da vontade não significa porém outra coisa senão ter consciência de que a divindade nunca poderá agir sobre a nossa vontade *enquanto poder*. Mas uma vez que a vontade pura tem sempre de coincidir com a vontade divina, nunca poderá portanto acontecer que nos determinemos, a partir da razão pura, contra a vontade divina. Logo, recusamos atribuir-lhe influência sobre a nossa vontade apenas na medida em que estamos conscientes *de que ela não pode influir nas nossas determinações da vontade de outro modo senão por meio da sua sintonia com a pura lei da razão*, portanto não por meio de autoridade, não por meio de prémios e castigos, não tendo em vista o seu poder. A nossa razão nada mais venera na divindade do que a sua sacralidade, nada temendo também nela senão a sua desaprovação – e mesmo esta apenas na medida em que ela reconhece na razão divina as suas próprias leis. Não cabe portanto ao *arbitrio* divino desaprovar ou aprovar os nossos modos de pensar, sendo isso determinado pelo nosso comportamento. No único caso, portanto, em que a divindade poderia para nós tornar-se pavorosa, nomeadamente na sua desaprovação, não dependemos dela. Logo a divindade, representada como um poder que, sendo capaz de abolir a nossa existência, não tem qualquer influência nas acções da nossa razão enquanto tivermos essa existência, é dinamicamente sublime – e também só a religião que nos dá essa representação da divindade traz o selo da sublimidade em si.<sup>16</sup>

---

16 «Parece entrar em conflito com esta análise do conceito do sublime dinâmico», diz Kant, «o facto de costumarmos representar na intempérie, no terramoto, etc., como um poder encolerizado e contido sublime, e seria da nossa parte tanto tolice como ultraje imaginarmos uma superioridade do ânimo sobre os efeitos de tal poder. Aqui não é um sentimento de sublimidade da nossa própria natureza, mas antes derrota e submissão, que parece ser a disposição do ânimo que convém ao fenómeno de tal objecto. Na religião, em princípio, parece que prostração, adoração com gestos contraídos, cheios de medo, são o único comportamento conveniente na presença da divindade, tendo também por isso a maioria dos povos adoptado o mesmo. Mas», continua ele, «tal disposição do ânimo não está nem de longe tão necessariamente associada à ideia de *sublimidade* de uma religião. O ser humano consciente da sua culpa e tendo portanto razão para se apavorar, não se encontra de todo numa disposição do ânimo para admirar a grandeza divina – só quando a sua consciência é pura é que aqueles efeitos do poder divino servem para lhe dar uma ideia sublime da divindade, na medida em que ele é elevado, pelo sentimento da sua própria mentalidade sublime, acima do *pavor* dos efeitos de tal poder. Ele experimenta veneração, não pavor face à divindade uma vez que, em contrapartida, a superstição apenas sente pavor e medo da divindade sem ter esta em alta consideração, atitude a partir da qual

(37) O objecto do sublime prático tem de ser pavoroso para a sensibilidade; o nosso estado físico tem de ver-se ameaçado por um mal qualquer e a representação do perigo tem de movimentar o impulso de autoconservação.

(38) O nosso *eu inteligível*, o que em nós não é natureza, tem de distinguir-se da parte sensível do nosso ser sempre que o impulso de conservação se veja afectado e de tomar consciência da sua autonomia, da sua independência em relação a tudo o que a natureza física possa abranger, em suma, da sua liberdade.

(39) Esta liberdade é, porém, simplesmente e apenas moral, não física. Não podemos, através das nossas forças naturais, nem através do nosso entendimento, nem como seres sensíveis, sentir-nos superiores ao objecto pavoroso; pois aí a nossa segurança estaria sempre condicionada apenas por meio de causas físicas, logo no plano empírico, restando portanto sempre uma dependência em relação à natureza. Pelo contrário, tem de ser-nos completamente indiferente o modo como nos comportamos enquanto seres sensíveis, tendo a nossa liberdade de consistir meramente no facto de não considerarmos de todo o nosso estado físico, que pode ser determinado pela natureza, como pertencendo ao nosso próprio ser, tendo inversamente de encará-lo como algo externo e estranho que não exerce qualquer influência na nossa pessoa moral.

(40) *Grande* é quem vence o que é pavoroso. *Sublime* é quem não o teme, mesmo vencido por ele.

(41) Aníbal foi teoricamente grande, uma vez que logrou a passagem para a Itália através dos Alpes intransitáveis; só na desgraça é que ele foi praticamente grande ou sublime.

(42) Grande foi Hércules, uma vez que empreendeu e terminou os seus doze trabalhos.

(43) Sublime foi Prometeu, uma vez que, agrilhado no Cáucaso, não se arrependeu do seu acto nem admitiu o seu agravo.

(44) Grande pode uma pessoa mostrar-se na *felicidade*, sublime apenas na infelicidade.

(45) Praticamente sublime é assim qualquer objecto que, embora nos dê a conhecer a nossa impotência enquanto seres naturais – descobre simultaneamente em nós uma capacidade de resistência de espécie totalmente distinta, capacidade essa que, embora *não* afaste o perigo da nossa existência física, separa porém (o que é infinitamente mais) a nossa própria existência física da nossa personalidade. Trata-se portanto não de uma segurança

---

nunca pode nascer uma religião de boa conduta, apenas grangeamento de favor e adulação.» «Crítica da faculdade estética do juízo» de Kant, Analítica do sublime.

*material* e que abrange apenas um caso isolado, mas de uma segurança *ideal* e que se estende por todos os casos possíveis, essa de que tomamos consciência na representação do sublime. Isso não se fundamenta de todo na superação ou supressão de um perigo que nos ameaça, mas na remoção da última condição sob a qual só pode existir perigo para nós; tal remoção ocorre ao ser-nos ensinado a encarar a parte sensível do nosso ser, a única a estar submetida ao perigo, como sendo uma coisa exterior da natureza que nada tem a ver com a nossa verdadeira pessoa, o nosso próprio eu moral.

(46) Depois de termos estabelecido o conceito do sublime prático, estamos aptos a classificá-lo de acordo com a diversidade dos objectos, pelos quais ele é suscitado, e de acordo com a diversidade das relações em que nos encontramos com esses objectos.

(47) Na representação do sublime distinguimos três aspectos. *Em primeiro lugar*: um objecto da natureza como poder; *em segundo lugar*: uma relação desse poder com a nossa capacidade de resistência física; *em terceiro lugar*: uma relação do mesmo com a nossa pessoa moral. O sublime é portanto o efeito de três representações que se sucedem: 1. de um poder físico objectivo, 2. da nossa impotência subjectiva e física, 3. da nossa supremacia subjectiva e moral. Embora em cada representação do sublime estas três componentes tenham de associar-se de maneira essencial e necessária, é contudo contingente o modo como alcançamos a representação das mesmas e é sobre isso que se funda uma dupla distinção principal do sublime do poder.

## 1

(48) Ou é dado à intuição apenas um objecto enquanto poder, a causa objectiva do sofrimento mas não o próprio sofrimento, sendo o sujeito que ajuíza quem produz em si a representação do sofrimento e transforma o objecto dado num objecto de pavor através de uma relação com o impulso de autoconservação e num objecto sublime através de uma relação com a sua pessoa moral.

## 2

(49) Ou, para além do objecto enquanto poder, é representado objectivamente, e em simultâneo o seu carácter pavoroso para o ser humano, o próprio sofrimento, nada mais restando ao sujeito que ajuíza do que aplicá-lo ao seu estado moral e produzir o sublime a partir do pavoroso.

(50) Um objecto da primeira classe é *contemplativamente sublime*, um objecto da segunda *pateticamente sublime*.

*I. O sublime contemplativo do poder*

(51) Objectos que nada mais fazem do que mostrar-nos um poder da natureza muito superior ao nosso próprio critério decidir se queremos aplicá-los ao nosso estado físico ou à nossa pessoa moral, são apenas contemplativamente sublimes. Denomino-os assim porque não se apoderam do ânimo de modo tão violento que ele se veja impossibilitado de permanecer num estado de tranquila contemplação. No caso do sublime contemplativo, tudo depende em grande parte da actividade própria do ânimo, uma vez que só *uma* condição é dada a partir do exterior, tendo porém as outras de ser preenchidas pelo próprio sujeito. Por este motivo, o efeito do sublime contemplativo não é nem tão intensamente forte nem tão amplo como o do sublime patético. *Não tão amplo*: porque nem todos os seres humanos têm imaginação suficiente para produzir em si uma representação viva do perigo, nem todos força moral autónoma suficiente para não preferirem desviar-se de tal representação. *Não tão forte*: porque a representação do perigo, por mais viva que seja a maneira como é despertada, é contudo neste caso sempre *voluntária* e o ânimo permanece mais facilmente senhor de uma representação que produziu em actividade autónoma. O sublime contemplativo proporciona por isso uma fruição mais reduzida, mas também menos mista.

(52) A natureza nada mais fornece ao sublime contemplativo do que um objecto enquanto poder, a partir do qual é deixado ao critério da faculdade de imaginação criar algo pavoroso para a humanidade. Ora consoante a participação grande ou pequena da fantasia na produção dessa coisa pavorosa, consoante a maneira mais sincera ou mais velada como gere a sua tarefa, também o sublime tem de resultar de modos diferentes.

(53) Um precipício que se abre aos nossos pés, uma trovoadas, um vulcão em chamas, uma massa de rochedos descendo sobre nós de maneira a parecer que quer ruir nesse momento, uma tempestade no mar, um Inverno rude na região polar, um Verão da zona tórrida, animais bravios ou venenosos, uma inundação e coisas semelhantes, são poderes da natureza contra os quais a nossa capacidade de existência não pode ser tida em conta e que contudo estão em contradição com a nossa existência física. Mesmo certos objectos ideais, como por exemplo o *tempo*, encarado como um poder que actua calma mas implacavelmente, a *necessidade*, a cuja lei rigorosa nenhum ser natural pode furtar-se, mesmo a ideia moral do *dever*, que se comporta não raras vezes como um poder hostil em relação à nossa existência física,

são objectos pavorosos logo que a *faculdade de imaginação* os relaciona com o impulso de conservação; e tornam-se sublimes logo que a razão os aplica às suas leis supremas. Como porém, em todos estes casos, é a fantasia que primeiro adiciona o elemento pavoroso e depende inteiramente de nós reprimir uma ideia que é a nossa própria obra, tais objectos pertencem à classe do sublime contemplativo.

(54) Mas a representação do perigo tem aqui contudo um fundamento *real*, sendo apenas necessária a simples operação de ligar a existência destas coisas à nossa existência física *numa* representação e assim o elemento pavoroso está lá. A fantasia nada necessita de adicionar a partir dos seus próprios meios, mas atém-se apenas ao que lhe é dado.

(55) Mas não é raro que objectos da natureza em si indiferentes se vejam, por interferência da fantasia, transformados subjectivamente em poderes pavorosos, e é a própria fantasia que não só *descobre* o elemento pavoroso por comparação, *como também o cria* por sua própria vontade sem ter um fundamento objectivo suficiente. É este o caso com o que é *extraordinário e indefinido*.

(56) Para o ser humano no estádio infantil, em que a faculdade de imaginação actua de modo mais independente, é terrível tudo o que é invulgar. Em cada fenómeno inesperado da natureza ele crê discernir um inimigo armado contra a sua existência e o impulso de conservação logo se ocupa de fazer face ao ataque. O impulso de conservação é nesse período o seu senhor absoluto e, uma vez que tal impulso é receoso e cobarde, logo o domínio do mesmo é um reino de terror e pavor. A superstição que se forma nesta época é por isso negra e terrível e também os costumes têm a marca desse carácter hostil e sinistro. O ser humano encontra-se mais depressa armado do que vestido e o seu primeiro gesto é para agarrar a espada quando encontra um estranho. O costume dos antigos habitantes de Táurida, de sacrificar a Diana cada recém-chegado que a desgraça fazia chegar à sua costa, dificilmente teria outra origem que não o *pavor*, pois tão embrutecido a ponto de enfurecer-se contra o que não lhe pode fazer mal é apenas o ser humano *deformado*, não aquele *sem formação*.

(57) Ora esse pavor de tudo o que é incomum perde-se, é certo, no estado da cultura, mas não inteiramente de modo a impedir que na contemplação *estética* da natureza, onde o ser humano se entrega voluntariamente ao jogo da fantasia, dele permaneça um vestígio. Os poetas sabem-no muito bem e não deixam por isso de usar o que é *incomum*, pelo menos como um ingrediente do que é pavoroso. Uma calma profunda, um grande vazio, uma súbita iluminação da escuridão, são coisas em si bastante indiferentes que

não se distinguem a não ser pelo que é incomum e inusitado. Contudo, elas suscitam um sentimento de terror, ou pelo menos reforçam essa impressão, sendo por isso apropriadas para o sublime.

(58) Quando Virgílio quer encher-nos de horror acerca do reino dos infernos, ele prefere atrair a nossa atenção para o vazio e a calma do mesmo. Chama-lhe *loca nocte late tacentia*, lugares do amplo silêncio da noite, *domos vacuas Ditis et inania regna*, domicílios vazios e reinos vácuos de Plutão.

(59) Nas iniciações aos mistérios da Antiguidade, procurava-se sobretudo causar uma impressão de pavor e solenidade e para isso também se utilizava particularmente o silêncio. Um profundo silêncio dá livre espaço à imaginação e intensifica a expectativa de algo pavoroso que está para vir. Em exercícios de devoção, o silêncio de toda uma assembleia religiosa é um meio muito eficaz para dar um impulso à fantasia e colocar o ânimo numa disposição solene. Mesmo a superstição popular faz uso disso nos seus devaneios, pois é sabido que se tem de observar um profundo silêncio quando se tem um tesouro a desvendar. Nos palácios encantados que aparecem em contos de fadas domina um silêncio sepulcral que desperta horror e faz parte da história natural dos bosques encantados o facto de neles não se notar qualquer sinal de vida. Também a *solidão* é algo de pavoroso sempre que seja dura-doura e involuntária, como por exemplo o desterro para uma ilha desabitada. Um vasto deserto, um bosque solitário de muitas milhas, a errância no mar ilimitado, tudo são representações que suscitam horror e se proporcionam para criar um efeito sublime na arte poética. Mas aqui (no caso da solidão) já existe um fundamento objectivo de pavor, uma vez que a ideia de uma grande solidão também traz consigo a ideia de *desamparo*.

(60) Ainda mais empenhada se mostra a fantasia em fazer do que é *misterioso*, indeterminado e *impenetrável* um objecto de terror. Aqui ela está no seu elemento propriamente dito, pois uma vez que a realidade não lhe coloca fronteiras e as suas operações não se vêem circunscritas a qualquer caso particular, abre-se-lhe assim o amplo reino das possibilidades. Mas o facto de ela tender precisamente para o que é *terrível* e depositar mais *receio* do que *esperança* no desconhecido reside na natureza do impulso de conservação que a guia. A repulsa tem um efeito muito mais rápido e poderoso do que o desejo e daí advém o facto de esperarmos mais coisas más do que boas por detrás do desconhecido.

(61) A *escuridão* é terrível e, precisamente por isso mesmo, apropriada para o sublime. Porém ela não é terrível em si, mas porque nos oculta os objectos e nos entrega assim ao pleno poder da imaginação. Logo que o perigo se torna nítido, desaparece uma grande parte do pavor. O sentido

da vista, o primeiro vigilante da nossa existência, falha-nos o seu apoio na escuridão e sentimo-nos expostos sem defesa ao perigo oculto. Por isso, a superstição convoca todas as aparições de fantasmas para a meia-noite e o reino da morte é representado como um reino da noite eterna. Nos poemas de Homero, em que a humanidade ainda fala a sua linguagem mais natural, a escuridão é apresentada como um dos males maiores.

Aí fica o país e a cidade dos homens da Ciméria.  
Estes tacteiam continuamente na noite e nevoeiro e nunca  
Olha radioso para eles o deus do sol brilhante  
Mas terrível é a noite que envolve os míseros humanos.  
*Odisseia, Canto décimo primeiro.*

“Júpiter, exclama o bravo Ajax no escuro da batalha, “liberta os gregos desta escuridão. Faz com que se torne dia, faz com que estes olhos vejam e depois, se quiseres, faz com que eu tombe à luz.”  
*Iliada.*

(62) Também o *indeterminado* é um ingrediente do terrível, e por mais nenhum motivo a não ser porque dá liberdade à faculdade de imaginação para pintar o quadro a seu bel-prazer. O determinado conduz, inversamente, a um conhecimento claro e subtrai o objecto ao jogo arbitrário da fantasia ao submetê-lo ao entendimento.

(63) O modo como Homero apresenta o mundo subterrâneo torna-se tanto mais pavoroso precisamente por nadar de certo modo em neblina, e os espíritos de Ossian nada mais são do que figuras nebulosas e etéreas, às quais a fantasia confere o contorno de seu livre arbítrio.

(64) Tudo o que está *encoberto*, tudo o que é *misterioso*, contribui para o que é *terrível*, sendo por isso capaz de criar sublimidade. Pertence a esta natureza a inscrição que se lia em Saïs, no Egipto, por cima do templo de Ísis: “Sou tudo o que é, o que foi e o que será. Nenhum mortal levantou o meu véu.» - É precisamente este carácter incerto e misterioso que dá às representações humanas do futuro depois da morte algo de horrível; tais sensações são expressas de modo muito feliz no conhecido monólogo de Hamlet.

(65) A descrição que Tácito nos faz do desfile solene da deusa Hertha torna-se pavorosamente sublime devido às trevas que o autor estende sobre ele. O carro da deusa desaparece no âmago do bosque e nenhum dos homens, que são usados nesse misterioso serviço, regressa com vida. Arrepiada, uma

pessoa pergunta-se o que poderá ser que custa a vida a quem vê tal coisa, *quod tantum morituri vident*.

(66) Todas as religiões têm os seus mistérios, que mantêm um horror sagrado e, assim como a majestade da divindade habita atrás da cortina no domínio da suprema sacralidade, assim também a majestade dos reis costuma rodear-se de mistério para manter a veneração dos seus súbditos numa tensão contínua, por meio dessa invisibilidade artificial.

(67) Estas são as principais espécies subsidiárias do sublime contemplativo e, uma vez que estão fundamentadas na determinação moral do ser humano, que é comum a todos os seres humanos, temos o direito de pressupor em todos os sujeitos humanos uma receptividade face a elas, não podendo a falta da mesma ser desculpada por um jogo da natureza, como em emoções meramente sensíveis, tendo antes de ser considerada como uma imperfeição do sujeito. Ocasionalmente, encontra-se o sublime do conhecimento associado ao sublime do poder, sendo o efeito tanto maior quando não é apenas a capacidade sensível de resistência, mas também a própria capacidade de expressão, a encontrar limites num objecto e a sensibilidade se vê rejeitada com a sua dupla exigência.

## II. O sublime patético

(68) Se um objecto nos é dado não apenas como poder em princípio, mas em simultâneo como um poder destruidor do ser humano de modo objectivo – se ele portanto não *mostra* apenas a sua violência mas a *exterioriza* realmente de modo hostil, então a faculdade de imaginação já não tem poder para o relacionar com o impulso de conservação, mas *tem de o fazer*, sendo objectivamente coagida a tal. Um sofrimento real não permite porém um juízo estético, uma vez que suprime a liberdade do espírito. Logo, não pode ser no sujeito que ajuíza que o pavoroso objecto demonstra o seu poder destruidor, i. e., não podemos sofrer *nós próprios*, mas apenas *simpateticamente*. Mas também o sofrimento simpatético é já demasiado agressivo para a sensibilidade quando o sofrimento tem a sua existência *fora de nós*. A dor participante predomina sobre toda a fruição estética. Só quando o sofrimento é mera ilusão ou ficção ou (no caso de ter ocorrido na realidade) quando é representado não directamente aos sentidos mas à faculdade de imaginação, é que pode tornar-se estético e suscitar um sentimento de sublime. A representação de um sofrimento alheio, associada ao afecto e à consciência da nossa liberdade moral interior, é *pateticamente sublime*.

(69) A simpatia ou o afecto participante (participado) não é uma expressão livre do nosso ânimo que tenhamos de produzir em nós em actividade própria, mas uma afecção involuntária da capacidade de sentir, determinada pela lei da natureza. Não depende da nossa vontade querer sentir também o sofrimento de uma criatura. Logo que temos uma representação dele, *temos* de fazê-lo. É a *natureza*, não a nossa *liberdade* que actua e o movimento do ânimo antecipa-se à decisão.

(70) Logo que recebemos objectivamente a representação de um sofrimento, tem de suceder em nós próprios, por acção da lei natural e imutável da simpatia, um sentimento subsequente desse sofrimento. Por esse meio, fazemos por assim dizer com que se torne nosso. *Somos compassivos*. Não é apenas a perturbação participante, o estar comovido acerca da desgraça alheia, que significa *ter compaixão*, mas aquele afecto triste sem distinção, que sentimos por subsequente empatia com outrem; logo existem tantas espécies de compaixão como existem espécies distintas de sofrimento originário: pavor compassivo, terror compassivo, medo compassivo, indignação compassiva, desespero compassivo.

(71) Mas se se pretende que o que suscita afecto (ou o que é patético) forneça um fundamento do sublime, isso não pode ser levado a um real *sofrimento próprio*. Mesmo no meio do mais violento afecto, temos de *distinguir-nos* do sujeito que sofre, pois a liberdade do espírito desaparece logo que a ilusão se transforma em completa verdade.

(72) Se a compaixão é elevada a um tal grau de vivacidade que nos confundimos seriamente com aquele que sofre, então já não dominamos o afecto mas é ele que nos domina. Se pelo contrário a simpatia permanece nos seus limites estéticos, ela reúne assim duas condições principais do sublime: representação do sofrimento de modo sensivelmente vivaz, associada ao sentimento de segurança própria.

(73) Mas tal sentimento de segurança na representação do sofrimento alheio não é de todo o *fundamento* do sublime, nem de modo algum a *fonte* do prazer que retiremos dessa representação. O patético só se torna sublime pela consciência da nossa liberdade moral, não da nossa liberdade física. Não é por nos vermos subtraídos a tal sofrimento pela nossa habilidade (pois aí teríamos ainda um muito mau fiador para a nossa segurança), mas por sentirmos o nosso próprio ser moral subtraído à causalidade desse sofrimento, nomeadamente à sua influência na nossa determinação da vontade, por essa razão é que ele *eleva* o nosso ânimo e se torna *pateticamente* sublime.

(74) Não é de modo algum necessário que uma pessoa sinta realmente em si a força de alma para afirmar a sua liberdade moral quando ocorre um

perigo sério. Fala-se aqui não do que *acontece*, mas do que *deve e pode* acontecer, da nossa *determinação*, não da nossa *acção* real, da força, não da aplicação da mesma. Ao vermos um navio muito carregado afundar-se na tempestade, podemos sentir-nos bastante infelizes no lugar do mercador cuja riqueza é aqui tragada pelas águas. Mas em simultâneo sentimos também que tal perda só diz respeito a coisas contingentes e que é um dever elevarmo-nos acima disso. Nada que seja irrealizável pode porém ser um dever e o que *deve* acontecer tem necessariamente de *poder* acontecer. Mas o facto de nos *podermos* colocar para além de uma perda, tal facto demonstra em nós uma capacidade que actua segundo leis totalmente distintas da capacidade sensível e nada tem em comum com o impulso natural. *Sublime* é porém tudo o que traz à consciência essa capacidade em nós.

(75) Pode-se portanto perfeitamente dizer que se suportaria com muito pouca serenidade a perda desses bens e tal facto não impede de modo algum o sentimento do sublime – na medida em que se sente que se *deveria* superar isso e que é um dever não permitir que eles tenham influência na determinação própria da razão. Quem nem sequer tenha um sentido *para tal* deita a perder toda a força estética do que é grande e sublime.

(76) Exige-se portanto pelo menos uma capacidade do ânimo para se tomar consciência da própria determinação racional, e uma receptividade à ideia do dever, embora se reconheça os limites que a frágil humanidade poderá colocar à execução do mesmo. Mal seria do agrado face ao bem, assim como face ao sublime, se apenas se visse um sentido no que se atingiu ou se considera capaz de atingir. Mas é um traço de carácter digno de respeito o facto de a humanidade se assumir a favor da boa causa pelo menos em juízos *estéticos*, mesmo tendo de falar *contra* si própria e de venerar as puras ideias pelo menos no modo de sentir, ainda que nem sempre tenha força para *actuar* realmente de acordo com elas.

(77) Para o *sublime patético* são portanto necessárias duas condições principais. *Em primeiro lugar* uma representação viva do *sofrimento*, a fim de suscitar o afecto compassivo com a intensidade conveniente. *Em segundo lugar* uma representação da *resistência* contra o sofrimento, a fim de chamar à consciência a liberdade interior do ânimo. Só através da primeira é que o objecto de torna *patético*, só por meio da segunda é que o patético se torna simultaneamente *sublime*.

(78) Deste princípio decorrem ambas as leis fundamentais de toda a arte trágica. Estas são *em primeiro lugar*: apresentação da natureza que sofre; *em segundo lugar*: apresentação da autonomia moral no sofrimento.

## SOBRE O PATÉTICO (1793)

(1) Apresentação do sofrimento – enquanto mero sofrimento – nunca é um fim da arte mas, enquanto meio para o seu fim, é extremamente importante para a mesma. O último fim da arte é a apresentação do que é supra-sensível e particularmente a arte trágica consegue tal coisa ao tornar sensível para nós a independência moral face às leis da natureza, em estado de afecto. Só a resistência que ele manifesta contra a violência dos sentimentos é que torna o livre princípio reconhecível em nós; mas a resistência só pode ser avaliada de acordo com a intensidade da agressão. Se se pretende portanto que a *inteligência* se revele no ser humano como uma força independente da natureza, então a natureza tem primeiro de haver demonstrado todo o seu poder aos nossos olhos. O ser sensível tem de sofrer profunda e impetuosamente; tem de existir *pathos* para que o ser racional possa proclamar a sua independência e manifestar-se *actuando*.

(2) Nunca se pode saber se a *disposição do ânimo* é um efeito da própria força moral se não se tiver adquirido a convicção de que ela não é um efeito da insensibilidade. Não é arte alguma tornarmo-nos senhores de sentimentos que só tangem a superfície da alma de modo ligeiro e fugaz; mas conservar a liberdade do ânimo numa tempestade que empola toda a natureza sensível, para tal é necessária uma capacidade de resistência que se eleve de maneira infinitamente sublime acima de todo o poder da natureza. Só através da mais viva apresentação da natureza sofredora é que se chega portanto à apresentação da liberdade moral, e o herói trágico tem primeiro de se haver legitimado junto de nós enquanto ser sensível antes que o veneremos enquanto ser racional e acreditemos na força da sua alma.

(3) *Pathos* é portanto a primeira e implacável exigência feita ao artista trágico, sendo-lhe permitido levar a apresentação do sofrimento tão longe quanto possa acontecer *sem prejuízo para o seu último fim*, sem opressão da liberdade moral. Ele tem de certa maneira de dar ao seu herói, ou ao seu leitor, a carga inteira e plena do sofrimento, porque de outro modo permanece sempre problemática a questão se a sua resistência contra o mesmo é uma acção do ânimo, algo *positivo*, e não, pelo contrário, apenas algo *negativo* e uma deficiência.

(4) Dá-se este último caso na tragédia dos franceses de outrora, na qual só muito raramente, ou nunca, nos é dada a ver a *natureza sofredora*, mas na maior parte das vezes apenas o poeta, na sua frieza declamatória, ou o comediante caminhando sobre coturnos. O tom glacial da declamação sufoca toda a verdadeira natureza e a *decência* tão venerada pelos autores trágicos

franceses impossibilitou-os por completo de desenhar a humanidade na sua verdade. A *decência* falsifica sempre a expressão da natureza, mesmo quando ocupa o lugar que lhe compete, e contudo a arte reivindica tal expressão de modo implacável. Mal podemos acreditar que o herói de uma tragédia francesa *sofre*, pois ele exterioriza o seu estado de ânimo como o mais tranquilo dos homens, e o facto de ele ter incessantemente em conta a impressão que causa nos outros nunca lhe permite dar liberdade à natureza dentro dele. Os reis, as princesas e os heróis de um Corneille e de um Voltaire nunca esquecem a sua *posição* mesmo no meio do sofrimento mais agitado, despiando a sua *humanidade* muito antes da sua *dignidade*. Eles são idênticos aos reis e imperadores dos antigos livros ilustrados que se deitam na cama juntamente com a coroa.

(5) Como são diferentes os *gregos* e aqueles que, de entre os modernos, fizeram poesia no espírito daqueles. Nunca o grego se envergonha da natureza, ele concede à sensibilidade os seus plenos direitos e contudo está seguro de que nunca será por ela subjugado. O seu profundo e correcto entendimento faz com que ele distinga o que é contingente, aquilo a que o mau gosto dá prioridade, do que é necessário; mas tudo o que não é humanidade é contingente no ser humano. O artista grego, ao apresentar um Laocoonte, uma Niobe, um Filoctetes, nada quer saber de uma princesa, nem de um rei nem de um filho de rei; apenas se atém ao ser humano. Por isso, o sábio escultor deita fora a roupagem e mostra-nos apenas figuras nuas; embora saiba que tal não era o caso na vida real. As roupas são para ele algo de contingente, a que o necessário nunca pode ser adicionado, e as leis do decoro ou da carência não são as leis da arte. O escultor deve e quer mostrar-nos o *ser humano* e os trajes escondem o mesmo; logo, ele tem razão ao rejeitá-los.

(6) Assim como o escultor grego deita fora a carga inútil e impeditiva dos trajes, para dar maior lugar à *natureza humana*, do mesmo modo o poeta grego liberta as suas criaturas da coacção, igualmente inútil e impeditiva, da conveniência e de todas as glaciais leis do decoro, que só tornam artificial o ser humano, ocultando a natureza que nele existe. A natureza sofredora fala de modo verdadeiro, sincero e profundamente penetrante ao nosso coração na poesia homérica e nos poetas trágicos: todas as paixões entram livremente em jogo e a regra do decoro não embarga qualquer sentimento. Os heróis são tão sensíveis a todos os sofrimentos da humanidade como qualquer outra pessoa, sendo precisamente isso que faz deles heróis, o facto de sentirem o sofrimento de modo intenso e íntimo sem porém se deixarem avassalar por isso. Amam a vida tão fogosamente como nós, os outros, mas esse sentimento não os domina a ponto de não poderem renunciar a ela se os deveres

da honra ou da humanidade o exigirem. Filoctetes enche o palco grego com os seus lamentos e mesmo o irado Hércules não reprime a sua dor. Destinada ao sacrifício, Ifigénia confessa, de modo aberto e comovente, que se aparta com dor da luz do sol. Nunca o grego procura a sua glória no embrutecimento e na indiferença face ao sofrimento, mas sim *suportando* o mesmo por mais que o sinta. Até os deuses gregos têm de pagar um tributo à natureza sempre que o poeta os quer aproximar da humanidade. Ferido, Marte grita de dor com a intensidade de dez mil homens e Vénus, escoriada por uma lança, sobe *chorosa* para o Olimpo e amaldiçoa todos os combates.

(7) Essa delicada sensibilidade para o sofrimento, essa natureza que ali está calorosa, sincera e aberta, que nos comove de modo tão profundo e vivo nas obras e arte gregas, é um modelo de imitação para todos os artistas e uma lei que o génio grego prescreveu à arte. A primeira exigência é, sempre e eternamente, feita ao ser humano pela *natureza*, que nunca pode ser rejeitada; pois o ser humano é – antes de ser outra coisa – um ser senciente. A segunda exigência é-lhe feita pela *razão*, pois ele é um ser racionalmente senciente, uma pessoa moral, e para esta é um dever não permitir que a natureza a domine, mas sim dominá-la. Só quando, *em primeiro lugar*, tiver sido feita justiça à NATUREZA e quando, *em segundo lugar*, a RAZÃO tiver afirmado a sua, será permitido ao DECORO fazer a terceira exigência ao ser humano, decretando-lhe que tome em consideração a sociedade, na expressão tanto dos seus sentimentos como da sua mentalidade e que se mostre – como um ser *civilizado*.

(8) A primeira lei da arte trágica era a apresentação da natureza sofridora. A segunda é a apresentação da resistência moral ao sofrimento.

(9) O afecto, enquanto afecto, é algo de indiferente e a apresentação do mesmo seria, considerada por si só, desprovida de qualquer valor estético; porque, para repeti-lo uma vez mais, nada do que diga respeito apenas à natureza sensível é digno de apresentação. Daí que não só todos os afectos meramente relaxantes (lânguidos), mas em princípio quaisquer afectos em *grau supremo*, independentemente de que afectos se tratem, estejam abaixo da dignidade da arte trágica.

(10) Os afectos lânguidos, as comoções meramente ternas, pertencem ao domínio do que é *agradável*, com o qual as belas artes nada têm a ver. Elas nada mais fazem do que deleitar os sentidos por meios de dissolução ou relaxamento e referem-se apenas ao estado exterior do ser humano, não ao seu estado interior. Muitos dos nossos romances e tragédias, sobretudo dos chamados *dramas* (meio-termo entre comédia e tragédia) e dos apreciados quadros familiares pertencem a esta classe. Eles provocam apenas

o esvaziamento do saco lacrimal e um alívio voluptuoso dos vasos; mas o espírito sai de lá vazio e a energia mais nobre do ser humano não se vê de todo fortalecida com isso. Do mesmo modo, diz Kant, algumas pessoas sentem-se *edificadas* por um sermão, embora nada nelas tenha sido *construído*. Também a música moderna parece apelar privilegiadamente à sensualidade, lisonjeando com isso o gosto dominante que apenas se quer ver agradavelmente adulado, não arrebatado, não intensamente comovido, não elevado. Por isso é dada a preferência a tudo o que é *lânguido* e, por maior que seja o barulho numa sala de concertos, todos ficam subitamente de ouvido atento a uma passagem lânguida. Uma expressão de sensualidade, que vai até a o foro animal, surge então habitualmente em todos os rostos, os olhos embriagados flutuam, a boca aberta é toda desejo, um estremecimento voluptuoso apodera-se de todo o corpo, a respiração é rápida e débil, em suma, instalam-se todos os sintomas do arrebatamento; isso comprova nitidamente que os sentidos se regalam mas que o espírito, ou o princípio da liberdade no ser humano, se torna refém do poder da impressão sensível. Todas estas emoções, digo, estão excluídas da arte por um gosto nobre e viril, uma vez que elas apenas agradam aos *sentidos*, com os quais a arte nada tem a lidar.

(11) Por outro lado, são igualmente excluídos todos os graus de afecto que apenas *torturam* os sentidos sem indemnizar em simultâneo o espírito por isso. Eles não oprimem menos a liberdade do ânimo pela *dor* do que aqueles pela *volúpia*, podendo por isso provocar apenas repulsa e não qualquer comoção digna da arte. A arte tem de deleitar o espírito e de agradar à liberdade. Aquele que se torna num refém da dor já só é um animal torturado, não uma pessoa sofredora; pois ao ser humano é exigida em absoluto uma resistência moral contra o sofrimento, através da qual pode unicamente dar-se a conhecer nele o princípio da liberdade, a inteligência.

(12) Por este motivo, os artistas e poetas que crêem atingir o *pathos* através da mera faculdade *sensível* do afecto e de uma descrição sumamente viva do sofrimento entendem muito mal a sua arte. Eles esquecem que o próprio sofrimento nunca pode ser o fim *último* da apresentação, nunca a fonte *directa* do prazer que sentimos com o trágico. O patético só é estético na medida em que é sublime. Mas os efeitos que só nos levam a explorar uma fonte sensível e que se fundam simplesmente na afecção da capacidade de sentir nunca são sublimes, por mais energia que deixem entrever: pois tudo o que é sublime provém *apenas* da razão.

(13) Uma expressão da mera paixão (tanto voluptuosa como penosa) sem expressão da força supra-sensível de resistência é chamada *comum*, sendo o contrário chamado *nobre*. *Comum* e *nobre* são conceitos

que designam, sempre que são usados, uma relação entre a participação ou a ausência da natureza supra-sensível do ser humano e uma acção ou uma obra. Nada é *nobre* a não ser o que brota *a partir da razão*; tudo o que a sensibilidade produz para si é *comum*. Dizemos de uma pessoa que ela age de modo *comum* quando segue apenas as indicações do seu impulso sensível, que age de maneira *decente* quando só segue o seu impulso tendo em conta as leis; que age de maneira *nobre* quando apenas segue a razão, sem ter em conta os seus impulsos. Chamamos *comum* a uma fisionomia quando não dá a conhecer por traço algum a inteligência na pessoa, chamamos-lhe *expressiva* quando o espírito determina os traços e *nobre* quando, independentemente de todos os objectivos físicos, é simultaneamente expressão de ideias.

(14) Um bom gosto, digo, não permite portanto qualquer apresentação do afecto, por mais vigorosa que seja, que expresse apenas sofrimento físico e resistência física sem tornar simultaneamente visível a humanidade mais elevada, a presença de uma capacidade supra-sensível – e isso pelo motivo já exposto, uma vez que o sofrimento em si nunca é patético e digno de apresentação, mas só a resistência ao sofrimento. Daí que todos os graus absolutos e supremos do afecto sejam interditos tanto ao artista como ao poeta; pois todos reprimem a força de resistência interior, ou antes pressupõem a repressão da mesma, uma vez que nenhum afecto pode atingir o seu grau absoluto e supremo enquanto a inteligência oferecer alguma resistência no ser humano.

(15) Surge agora a pergunta: por que meios se dá a conhecer num afecto essa força supra-sensível de resistência? Por nenhum outro meio senão a dominação ou, de um modo mais geral, através do combate ao afecto. Digo ao *afecto*, pois embora também a sensibilidade possa combater, não se trata aí de um combate com o afecto mas com a causa que o produz – não uma resistência moral mas física, que também expressa o verme quando é pisado e o touro quando é ferido, sem despertar por isso *pathos*. O facto de o ser humano que sofre procurar dar uma expressão aos seus sentimentos, afastar o seu inimigo, colocar em segurança o membro sofredor, tudo isso ele tem em comum com qualquer animal e já o instinto se encarrega disso sem sequer recorrer à sua vontade. Isso portanto não é ainda um acto da sua humanidade, nem o torna reconhecível enquanto inteligência. A sensibilidade entrará decerto sempre em luta contra o seu inimigo, mas não contra si própria.

(16) A luta com o afecto é, ao contrário, uma luta com a sensibilidade e pressupõe portanto algo que é distinto da sensibilidade. Contra o objecto que o faz sofrer, o ser humano pode defender-se com a ajuda do seu entendimento

e da força dos seus músculos, contra o próprio sofrimento ele não tem outras armas senão ideias da razão.

(17) Estas têm portanto de estar presentes na apresentação ou ser despertadas por ela, sempre que se pretende que exista *pathos*. Ora ideias não podem porém ser apresentadas no sentido próprio e de modo positivo, uma vez que nada pode corresponder a elas no plano da intuição. Todavia elas podem ser apresentadas de modo negativo e indirecto, quando na intuição é dado algo cujas condições procuramos em vão na *natureza*. Cada fenómeno, cujo fundamento não pode ser deduzido a partir do mundo dos sentidos, é uma apresentação indirecta do que é supra-sensível.

(18) Ora como consegue a arte representar algo que se encontra acima da natureza sem se servir de meios sobrenaturais? Que espécie de fenómeno tem de ser esse que é representado por meio de uma força natural (porque então não seria um fenómeno) e contudo não pode ser deduzido sem contradição a partir de causas físicas? Eis o problema; e como é que o artista o resolve?

(19) Temos de recordar que os fenómenos que podem ser percebidos numa pessoa em estado de afecto são de duas espécies. Ou são os que apenas lhe pertencem enquanto animal e como tal apenas seguem a lei da natureza, sem que a sua vontade possa dominá-los ou a força autónoma que nele reside possa ter neles uma influência directa. O instinto cria-os directamente e é de maneira cega que eles obedecem às suas leis. Disso fazem parte, p. ex., os instrumentos da circulação do sangue, da respiração e toda a superfície da pele. Mas também esses instrumentos que estão submetidos à vontade nem sempre esperam pela decisão da vontade; em vez disso, o instinto põe-nos com frequência directamente em movimento, sobretudo em situações em que o estado físico se vê ameaçado pela dor ou pelo perigo. Assim, embora o nosso braço se encontre sob o domínio da vontade, quando agarramos sem querer uma coisa quente, o retirar da mão não é decerto um acto voluntário, mas apenas consumado só pelo instinto. Sim, mais ainda. A linguagem é certamente algo que se encontra sob o domínio da vontade, e contudo até o instinto também pode dispor a seu bel-prazer deste instrumento e desta obra do entendimento sem interrogar primeiro a vontade, logo que somos surpreendidos por uma grande dor ou apenas por um forte afecto. Faça-se com que o estóico mais senhor de si depare subitamente com algo altamente surpreendente ou inesperadamente terrível, faça-se com que ele esteja presente quando alguém escorrega a ponto de cair num precipício, e aí escapar-lhe-á involuntariamente uma exclamação em voz alta, que decerto não será um mero som inarticulado mas uma palavra inteiramente

determinada, e a *natureza* dentro dele terá actuado antes da *vontade*. Isto serve portanto como prova de que existem no ser humano fenómenos que não podem ser atribuídos à sua pessoa enquanto inteligência, mas apenas ao seu instinto como uma força da natureza.

(20) Existem nele contudo também, *em segundo lugar*, fenómenos que se encontram sob a influência e sob o domínio da vontade, ou que podem pelo menos ser considerados como aqueles que a vontade teria *podido impedir*, pelos quais portanto a pessoa, e não o instinto, é responsável. Ao instinto compete satisfazer o interesse da sensibilidade com um zelo cego, mas à pessoa compete limitar o instinto tendo em consideração as leis. O instinto não respeita em si mesmo qualquer lei, mas a pessoa tem de providenciar que as directrizes da *razão* não se vejam prejudicadas por qualquer acção do instinto. Logo, uma coisa é certa na medida em que o instinto não tem por si só de determinar incondicionalmente todos os fenómenos no ser humano em estado de afecto, podendo ser-lhe colocado um limite pela vontade humana. Se o instinto determinar por si só todos os fenómenos no ser humano, então nada mais existe que lembre a *pessoa* e é um mero ser natural, logo um animal, que temos à nossa frente; pois animal é o nome dado a todo o ser natural sob o domínio do instinto. Se portanto se pretende apresentar a pessoa, então têm de surgir no ser humano alguns fenómenos que sejam determinados, seja contra o instinto, seja por outros meios que não o instinto. Já basta o facto de eles não terem sido determinados pelo instinto para que sejamos conduzidos a uma fonte superior, assim que discernimos que o instinto teria tido simplesmente de determiná-los de um modo diferente, se o seu poder não tivesse sido quebrado.

(21) Estamos agora aptos a indicar o modo como a força supra-sensível e autónoma no ser humano, o seu próprio eu moral, pode ser apresentado num estado de afecto. Através nomeadamente do facto de todas as partes, que apenas obedecem à natureza e das quais a vontade nunca pode dispor, ou pelo menos não em certas condições, deixarem entrever a presença do sofrimento – mas as partes que estão subtraídas ao *cego* poder do instinto, e que não obedecem necessariamente à lei da natureza, não mostram qualquer vestígio desse sofrimento, ou apenas em ligeira dimensão, surgindo portanto com um certo grau de liberdade. Ora é nesta desarmonia entre os traços imprimidos à natureza animal, de acordo com a lei da necessidade, e entre os que o espírito autónomo determina, que se reconhece a presença de um *princípio supra-sensível* no ser humano, princípio esse que pode estabelecer um limite aos efeitos da natureza, tornando-se reconhecível por isso mesmo como algo que se distingue da mesma. A mera parte animal do ser humano

segue a lei da natureza, podendo por isso ser coagida pelo poder do afecto. É nesta parte que se revela toda a intensidade do sofrimento, que serve por assim dizer de medida para avaliar a resistência, pois só se pode ajuizar a intensidade da resistência, ou o poder moral no ser humano, consoante a intensidade da agressão. Ora quanto mais decidida e violenta for a maneira como o afecto se expressa no *domínio da animalidade*, sem poder contudo afirmar o mesmo poder no *domínio da humanidade*, tanto mais reconhecível será este último, tanto mais glorioso será o modo como se revela a autonomia moral do ser humano, tanto mais patética será a apresentação e tanto mais sublime o *pathos*.<sup>17</sup>

(22) Nas estátuas da Antiguidade encontra-se este princípio estético evidenciado, mas é difícil transferir para conceitos e indicar por palavras a impressão que causa a visão sensível e viva. O grupo de Laocoonte e dos seus filhos é mais ou menos uma medida para o que as artes plásticas da Antiguidade eram capazes de produzir no domínio patético «Laocoonte», diz-nos Winckelmann na sua História de Arte (p. 699 da edição *in quarto* de Viena) «é uma natureza em dor suprema, feita à imagem de um homem que procura juntar a energia consciente do espírito contra a mesma; e ao mesmo tempo que o seu sofrimento dilata os músculos e contrai os nervos, surge o espírito armado de energia na fronte protuberante e o peito ergue-se pela respiração refreada e pelo recuo da expressão da sensação, a fim de captar e de encerrar a dor em si. O suspiro angustiado, que ele arrasta consigo e traz a respiração em si, esgota o baixo ventre e torna ocias as partes laterais, o que de certo modo nos leva a ajuizar o movimento das suas vísceras. O seu sofrimento próprio parece contudo amedrontá-lo menos do que as penas dos seus filhos, que de rosto voltado para o pai gritam por socorro; pois o coração paterno revela-se nos olhos melancólicos e a compaixão parece nadar nos mesmos, numa turva fragrância. O seu rosto expressa lamento mas não grito, os seus olhos estão voltados para uma ajuda superior. A boca está plena de melancolia e o lábio inferior está pesado por causa da mesma; mas no

---

17 Por domínio da animalidade entendo todo o sistema daqueles fenómenos no ser humano que se encontram sob o poder cego do impulso natural, sendo perfeitamente explicáveis sem que se presuponha uma liberdade da vontade; mas por *domínio da humanidade* aqueles que recebem as suas leis da liberdade. Ora se numa apresentação *falta* o afecto no domínio da animalidade, a mesma deixa-nos frios; se, pelo contrário, ele *reina* no domínio da humanidade, ela repugna-nos e indigna-nos. No domínio da animalidade, o afecto tem de permanecer sempre *insolúvel*, de outro modo falta o elemento patético; só no domínio da humanidade é que se pode encontrar a dissolução. Uma pessoa que sofre, representada ao lamentar-se e a chorar, comover-nos-á por isso apenas fracamente, pois lamentos e lágrimas dissolvem a dor já no domínio da animalidade. Muito mais forte é a maneira como somos arrebatados pela dor obstinada e muda numa situação em que não encontramos qualquer ajuda na *natureza*, tendo de buscar refúgio em algo que se encontra acima da natureza, e é precisamente nesse *signal* para o que é supra-sensível que reside o *pathos* e a força trágica.

lábio superior, repuxado para cima, a mesma mistura-se com a dor, que sobe pelo nariz com uma agitação de desagrado, como se reagisse contra um sofrimento imerecido e indigno, fazendo dilatar o nariz e revelando-se nas narinas ampliadas e repuxadas para cima. Por debaixo da fronte, o combate entre dor e resistência, como se estes estivessem unidos num ponto, está representado com grande verdade; pois ao mesmo tempo que a dor empurra as sobrancelhas para cima, o combate à mesma pressiona para baixo a carne da cavidade ocular contra a pálpebra superior, de modo a deixá-la quase completamente coberta pela carne que sobre ela se estende. Não tendo podido embelezar a natureza, o artista procurou mostrá-la de maneira mais desenvolvida, esforçada e poderosa; aí onde reside a dor maior mostra-se também a beleza maior. O lado esquerdo, no qual a serpente verte o seu veneno com a raivosa dentada, é o que parece sofrer mais intensamente pela proximidade do coração. As suas pernas querem erguer-se para fugir à desgraça; não há parte alguma em sossego e mesmo os próprios traços do cinzel ajudam a significar uma pele retesada.»

(23) Como é verdadeira e fina esta descrição que desenvolve a luta da inteligência com o sofrimento da natureza sensível e como são justamente indicados os fenómenos em que animalidade e humanidade, coacção natural e liberdade racional se revelam! É sabido que Virgílio descreve a mesma cena na sua Eneida, mas não estava no plano do poeta épico deter-se no estado de ânimo de Laocoonte como teve o escultor de fazer. Em Virgílio, toda a narrativa é meramente secundária e a intenção a que ela serve de apoio é sobejamente cumprida pela mera apresentação do elemento físico, sem que ele tivesse necessidade de nos deixar olhar em profundidade para dentro da alma daquele que sofre; uma vez que ele quer não tanto levar-nos a ter compaixão como fazer com que o terror penetre em nós. O dever do poeta era assim neste sentido apenas negativo, nomeadamente de não levar a apresentação da natureza sofredora ao ponto de fazer com que se perca toda a expressão de humanidade ou de resistência moral, uma vez que de outro modo seria inevitável que surgissem desagrado e repulsa. Daí que ele preferisse deter-se na apresentação da *causa* do sofrimento, achando por bem divulgar de modo mais circunstanciado o carácter pavoroso das duas serpentes e a fúria com que agridem a sua vítima, em lugar dos sentimentos da mesma. Por estes ele só passa rapidamente, visto que tinha de estar empenhado em não deixar enfraquecer a representação de um tribunal divino e a impressão de horror. Se ele nos tivesse, pelo contrário, dado tantas informações sobre a pessoa de Laocoonte como o escultor, então o herói da acção não seria já a divindade

punidora, mas o homem sofredor, e o episódio teria perdido para o todo a sua conformidade aos fins.

(24) É já conhecida a narração de Virgílio a partir do excelente comentário de Lessing. Mas a intenção com que Lessing a utilizou foi apenas a de clarificar com este exemplo os limites entre a apresentação poética e pictórica, não a de desenvolver a partir daí o conceito de patético. Mas ela não me parece menos útil para servir este último objectivo e seja-me permitido passá-la uma vez mais em revista nesta perspectiva.

Ecce autem gemini Tenedo tranquilla per alta  
(horresco referens) immensis orbibus angues  
incumbunt pélago, pariterque ad littora tendunt.  
Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubaeque  
sanguineae exsuperant undas, pars caetera pontum  
pone legit, sinuatque imensa volumine volumine terga.  
Fit sonitus spumante salo, jamque arva tenebant,  
ardenteis oculos suffecti sanguine et igni,  
sibila lambebant linguis vibrantibus ora.

(25) A primeira das três condições do sublime do poder, acima indicadas, é dada aqui; nomeadamente, uma poderosa força da natureza, armada para a destruição e escarnecendo de qualquer resistência. Mas o facto de este poderoso elemento se tornar ao mesmo tempo em *pavoroso* e o pavoroso em *sublime*, assenta em duas distintas operações do ânimo, i. e., em duas representações que produzimos em nós de modo autónomo. Ao tomarmos, *em primeiro lugar*, esse irresistível poder da natureza juntamente com a fraca capacidade de resistência da pessoa física, reconhecemo-lo como pavoroso e, *em segundo lugar*, ao relacionarmos o mesmo com a nossa vontade e ao consciencializarmo-nos da absoluta independência da mesma face a qualquer influência da natureza, ele torna-se em nós num objecto sublime. Ambas estas relações são porém estabelecidas por *nós*; o poeta nada mais nos deu que um objecto armado de um forte poder e aspirando a exteriorizar o mesmo. Se diante dele *estremecemos*, tal acontece apenas porque nos *pensamos* a nós próprios, ou a uma criatura a nós semelhantes, em combate com o mesmo. Se neste estremecer nos sentimos sublimes, assim é porque nos tornamos conscientes de que, sendo nós próprios vítimas de tal poder, nada teríamos a recear para o nosso próprio ser livre, para a autonomia das nossas determinações da vontade. Em suma, a apresentação é até aqui apenas contemplativamente sublime.

Diffugimus visu exsanguis, illi agmine certo  
Laocoonta petunt.

(26) Agora o que é poderoso é *dado* em simultâneo como pavoroso e o sublime contemplativo passa a ser patético. Vemo-lo realmente entrar em combate com a impotência do ser humano. Laocoonte ou nós, a diferença está apenas no grau. O impulso simpatético assusta o impulso de conservação, os monstros precipitam-se para – nós e toda a fuga é vã.

(27) Agora já não depende de nós medir tal poder com o nosso e relacioná-lo com a nossa existência. Tal acontece sem a nossa intervenção no próprio objecto. O nosso pavor não tem portanto, como no momento precedente, um mero fundamento subjectivo no nosso ânimo, mas um fundamento objectivo na matéria. Porque embora reconhecemos que tudo se trata de uma mera ficção da faculdade da imaginação, porém distinguimos também nessa ficção uma representação, que nos é transmitida de fora, de outra que produzimos em nós, em actividade própria.

(28) O ânimo perde portanto uma parte da sua liberdade, uma vez que recebe de fora o que primeiro produziu pela sua actividade própria. A representação do perigo recebe uma aparência de realidade objectiva e a questão do afecto torna-se séria.

(29) Se nada mais fôssemos do que seres sensíveis, não seguindo mais nenhum impulso do que o impulso de conservação, ficaríamos por aqui, permanecendo no estado de mero sofrimento. Mas existe algo em nós que não toma parte nas afecções da natureza sensível e cuja actividade não é orientada por quaisquer condições físicas. Ora é consoante o modo como esse princípio de actividade autónoma (a disposição moral) se desenvolveu no ânimo, que será mais ou menos deixado espaço à natureza sofredora e que restará mais ou menos autonomia de acção no afecto.

(30) Nos ânimos morais, o que é pavoroso (na imaginação) torna-se rápida e facilmente sublime. Do mesmo modo que a imaginação perde a sua liberdade, a razão faz valer a sua; e o ânimo *só se alarga tanto mais em direcção ao interior quanto mais limites encontra em direcção ao exterior*. Escorraçados de todas as barricadas que podem proporcionar protecção física ao ser sensível, lançamo-nos no burgo invencível da nossa liberdade moral, ganhando precisamente com isso uma segurança absoluta e infinita ao darmos como perdida uma mera protecção comparativa e precária no campo do fenómeno. Mas precisamente por isso, porque se teve de chegar a essa coacção física antes que tivéssemos procurado ajuda na nossa natureza moral, logo não podemos adquirir esse alto sentimento de liberdade de outro modo senão

com sofrimento. A alma comum fica meramente parada nesse sofrimento e nunca sente no sublime do *pathos* mais do que o pavoroso; um ânimo autônomo, ao contrário, toma precisamente desse sofrimento a transição para o sentimento do seu mais esplêndido efeito de vigor e sabe produzir uma coisa sublime a partir de tudo o que é pavoroso.

Laocoonta petunt, ac primum parva duorum  
corpora gnatorum serpens amplexos uterque  
implicat, ac míseros morsu depascitur artus.

(31) Faz grande efeito o facto de a pessoa moral (o pai) ser agredida antes da pessoa física. Todos os afectos são mais estéticos em segunda mão e nenhuma simpatia é mais forte do que a que sentimos pela simpatia.

Post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem  
corripiunt.

(32) Chegou agora o momento de criar em nós o respeito pelo herói enquanto pessoa moral e o poeta apoderou-se da oportunidade. Ficamos a conhecer, a partir da sua descrição, todo o poder e furor dos monstros inimigos e sabemos quão vã é qualquer resistência. Se Laocoonte fosse apenas um ser humano comum, aproveitar-se-ia da sua vantagem e tentaria, como o resto dos troianos, buscar a sua salvação numa rápida fuga. Mas ele tem um coração no seu peito e o perigo dos seus filhos retém-no para sua própria perdição. Já esse único traço o torna digno da nossa inteira compaixão. Em qualquer momento em que as serpentes pudessem havê-lo agredido, ele ter-nos-ia sempre comovido e abalado. Mas o facto de isso acontecer precisamente *naquele* momento em que ele se torna para nós digno de respeito enquanto pai, o facto de a sua ruína ser representada de certo modo como consequência imediata do dever paterno, da terna preocupação pelos seus filhos – tal facto inflama a nossa participação de maneira suprema. Agora é como se ele próprio se entregasse à desgraça por livre opção e a sua morte torna-se numa acção da vontade.

(33) Em tudo o que é *pathos*, os sentidos têm de manter-se interessados por meio do sofrimento, o espírito por meio da liberdade. Se numa descrição patética faltar uma expressão da natureza sofredora, então ela será desprovida de força *estética* e o nosso coração permanecerá frio. Se lhe faltar uma expressão da disposição ética, então ela nunca será *patética* por maior que seja a energia sensível e causará inevitavelmente indignação ao nosso modo

de sentir. O ser humano em sofrimento tem sempre de transparecer de toda a liberdade do ânimo, o espírito autónomo, ou capaz de autonomia, de todo o sofrimento da humanidade.

(34) A autonomia do espírito no estado de sofrimento pode porém revelar-se de duas maneiras. *Negativamente*: quando o ser humano ético não recebe a lei do ser humano físico e não é permitido ao *estado* fornecer causalidade ao *modo de pensar*; ou *positivamente*: quando o ser humano ético *dá* a lei ao ser humano físico e o modo de pensar recebe causalidade para o estado. Do primeiro caso resulta o sublime da *disposição*, do segundo o sublime da *acção*.

(35) Um exemplo do sublime da disposição é qualquer carácter independente do destino. «Um espírito corajoso no combate à adversidade», diz Séneca, «é um espectáculo encantador, mesmo para os deuses». Tal visão é-nos dada pelo Senado romano depois da desgraça em Cannae. Mesmo o Lúcifer de Milton, ao olhar pela primeira vez à sua volta no inferno, sua futura morada, perpassa-nos devido a essa força de alma com um sentimento de admiração. «Terroros, saúdo-vos», exclama, «e a ti, mundo subterrâneo, e a ti, o mais profundo inferno. Acolhe o teu novo hóspede. Ele vem ao teu encontro com um ânimo que nem o tempo nem o lugar irão alterar. É no seu ânimo que ele habita. Isso proporcionar-lhe-á, mesmo no inferno, um céu. Aqui finalmente estamos livres, etc.» A resposta de Medeia na tragédia pertence à mesma classe.

(36) O sublime da disposição pode ser *contemplado*, pois assenta na coexistência; o sublime da acção, inversamente, pode apenas ser *pensado*, pois assenta na sucessão, sendo necessário o entendimento para deduzir o sofrimento a partir de uma livre decisão. Daí que só o primeiro seja para o artista plástico, uma vez que este só pode representar de modo feliz o que coexiste, mas o poeta pode estender-se por ambos. Mesmo quando tem de apresentar uma *acção* sublime, o artista plástico tem de transformá-la numa disposição sublime.

(37) Para atingir o sublime da acção, é necessário que o sofrimento de uma pessoa não só não tenha qualquer influência na sua estrutura moral como seja antes, inversamente, obra do seu carácter moral. Isso pode ser de duas maneiras. Ou indirectamente e de acordo com a lei da liberdade, quando a pessoa *escolhe* o sofrimento por respeito para com um dever qualquer. A representação do dever determina-o neste caso enquanto *motivo*, sendo o seu sofrimento uma *acção da vontade*. Ou directamente e de acordo com a lei da necessidade, quando ela *expia* moralmente um dever transgredido. A representação do dever determina-a neste caso enquanto *poder*, sendo o seu

sofrimento apenas um *efeito*. Um exemplo do primeiro caso é-nos dado por Regulus, quando ele, para cumprir a sua palavra, se entrega à fúria vingativa dos cartagineses; ele servir-nos ia como exemplo do segundo se tivesse faltado à palavra e se a consciência dessa culpa o tivesse desgraçado. Em ambos os casos, o sofrimento tem um fundamento moral, apenas com a diferença de que ele nos mostra no primeiro caso o seu carácter moral, no outro apenas a sua determinação para tal. No primeiro caso, ele surge como uma pessoa de grandeza moral, no segundo apenas como um objecto de grandeza estética.

(38) Esta última distinção é importante para a arte trágica e merece por isso uma explicação mais precisa.

(39) Um objecto sublime, apenas na avaliação estética, é já aquele ser humano que nos representa, pelo seu *estado*, a dignidade da determinação humana, partindo também da hipótese de não encontrarmos tal determinação realizada na sua *pessoa*. Ele só se torna sublime, na avaliação moral, quando se comporta em simultâneo, enquanto pessoa, em conformidade àquela determinação, quando o nosso respeito é devido não apenas à sua capacidade mas ao uso dessa capacidade, quando é acrescentada dignidade não apenas à sua disposição mas ao seu comportamento real. É algo inteiramente diferente se no nosso juízo dirigimos o nosso olhar para a capacidade moral em princípio e para a possibilidade de uma liberdade absoluta da vontade, ou para o uso dessa capacidade e para a realidade dessa absoluta liberdade da vontade.

(40) É algo inteiramente diferente, digo, e essa diferença reside não apenas nos objectos sobre os quais se julga, mas na distinta maneira de julgar. O mesmo objecto pode desagradar-nos na avaliação moral e ser muito atractivo para nós na avaliação estética. Mas ainda que nos satisfaça em ambas as instâncias da avaliação, ele exerce esse efeito em ambas de modos inteiramente diferentes. Ao tornar-se esteticamente aproveitável, não satisfaz moralmente, e ao satisfazer moralmente não é esteticamente aproveitável.

(41) Penso, p. ex., no auto-sacrifício de Leónidas nas Termópilas. Ajuizado moralmente, tal acto é para mim uma manifestação da lei ética, cumprida em plena contradição com o instinto; ajuizada esteticamente, ela é para mim uma manifestação da capacidade ética, independente de toda a coacção dos instintos. O meu sentido moral (a razão) vê-se *satisfeito* por esse acto; o meu sentido estético (a faculdade da imaginação) vê-se *encantado*.

(42) O fundamento que dou a mim mesmo para explicar a diferença das minhas sensações perante o mesmo objecto é o seguinte.

(43) Assim como o nosso ser se divide em dois princípios ou naturezas, dividem-se também os nossos sentimentos, de acordo com eles, em duas

espécies inteiramente diferentes. Enquanto seres racionais, sentimos aprovação ou desaprovação; enquanto seres sensíveis, sentimos prazer ou desprazer. Ambos os sentimentos, de aprovação e de prazer, fundamentam-se numa satisfação; aquele, na satisfação de uma *exigência*: pois a razão apenas exige, mas não carece; este, na satisfação de um *desejo*: pois os sentidos apenas *carecem*, não podendo exigir. Ambas as coisas, as exigências da razão e as carências dos sentidos, comportam-se numa relação mútua como a necessidade face à urgência, encontrando-se portanto ambas contidas no conceito de necessidade; apenas com a diferença de que a necessidade da razão tem lugar de modo incondicional e a necessidade dos sentidos apenas sob condições. Em ambas, porém, a satisfação é contingente. Todo o sentimento, tanto de prazer como de aprovação, fundamenta-se portanto, em última instância, na concordância do que é contingente com o que é necessário. Se o que é necessário for um imperativo, sentiremos aprovação, se for uma urgência, sentiremos prazer; ambas num grau tanto mais forte quanto mais contingente for a satisfação.

(44) Ora todo o julgamento moral tem como fundamento uma exigência da razão de que se actue moralmente, existindo uma incondicional necessidade de que queiramos o que é justo. Mas uma vez que a vontade é livre, logo é (fisicamente) contingente o facto de realmente o fazermos. Ora se realmente o fizermos, essa concordância do acaso, no uso da liberdade, com o imperativo da razão, recebe acordo ou aprovação e isso num grau tanto maior quanto mais a resistência das inclinações tornar contingente e duvidoso *esse* uso da liberdade.

(45) Na avaliação estética, inversamente, o objecto é relacionado com a *carência da faculdade da imaginação*, que não pode *ordenar*, apenas *desejar* que o que é contingente entre em concordância com o seu interesse. O interesse da faculdade da imaginação é porém manter-se em jogo de modo a permanecer *livre de leis*. A essa propensão para a libertinagem é tudo menos favorável o compromisso ético da vontade, que determina o seu objecto com a maior severidade; e uma vez que o compromisso ético da vontade é o objecto do juízo moral, facilmente se vê que a faculdade da imaginação não pode ser tida em conta neste modo de julgar. Mas só é possível pensar um compromisso ético da vontade no pressuposto de uma absoluta independência da mesma face à coacção dos impulsos naturais; a *possibilidade* concedida ao elemento ético postula portanto liberdade e sintoniza aqui, por conseguinte, da maneira mais perfeita com o interesse da fantasia. Mas uma vez que a fantasia não pode, através da sua carência, traçar directrizes do mesmo modo que a razão o faz, através do seu imperativo, em relação à vontade dos

indivíduos, logo a capacidade de liberdade é, no que diz respeito à fantasia, algo de contingente e tem por isso, enquanto concordância do acaso com o (condicionalmente) necessário, de despertar prazer. Se portanto julgamos aquele acto de Leónidas *no plano moral*, encaramo-lo de um ponto de vista no qual nos salta aos olhos não tanto a sua contingência como a sua necessidade. Se pelo contrário o julgamos *no plano estético*, encaramo-lo de uma perspectiva em que se nos apresenta não tanto a sua necessidade como a sua contingência. É *dever* de toda a vontade agir desse modo sempre que se trata de uma vontade livre; mas o facto de haver em princípio uma liberdade da vontade, que possibilita que se actue dessa maneira, isso é um *favor* da natureza no que diz respeito à capacidade para a qual a liberdade é uma carência. Se portanto o sentido moral – a razão – julga uma acção virtuosa, uma aprovação é o máximo que pode suceder; porque a razão nunca pode encontrar *mais* e raramente encontra *tanto* quanto exige. Se pelo contrário é o sentido estético, a faculdade da imaginação, que julga a mesma acção, então sucede um prazer positivo, uma vez que a faculdade da imaginação nunca pode exigir sintonia com a sua carência, tendo de ficar surpreendida com a satisfação real da mesma, como se se tratasse de um acaso feliz. O facto de Leónidas ter *realmente tomado* a heróica decisão, é por nós aprovado; o facto de ele ter *podido* tomá-la faz com que nos alegremos e encantemos.

(46) A distinção entre as duas espécies de julgamento salta à vista ainda de modo mais nítido quando nos baseamos numa acção em que o juízo moral e o estético diferem. Tomemos como exemplo a auto-imolação de Peregrinus Proteus em Olímpia. Julgando numa perspectiva moral, não posso aplaudir tal acto na medida em que nele encontro motivações impuras pelas quais o *dever* de auto-conservação se vê preterido. Julgando porém numa perspectiva estética, tal acto agrada-me e precisamente porque testemunha, por parte da vontade, uma capacidade de resistir mesmo ao mais poderoso de todos os instintos, o *impulso* de auto-conservação. Se o que reprimiu o impulso de auto-conservação no fanático Peregrinus foi uma mentalidade puramente moral ou apenas uma tentativa mais poderosa por parte dos sentidos, não é essa a questão que considero na avaliação estética em que abandono o indivíduo, abstraído da relação entre a *sua* vontade e a lei volitiva e penso a vontade humana em princípio enquanto capacidade da espécie, em relação a toda a violência da natureza. Na avaliação moral, como se viu, a auto-conservação estava representada enquanto *dever*, daí que a sua violação causasse ofensa; na avaliação estética, pelo contrário, ela foi encarada como um *interesse*, daí que nos agradasse o facto de ela se ver preterida. Na última espécie de julgamento é portanto invertida, precisamente, a operação que

executamos na primeira. Ali confrontamos o indivíduo, nos seus limites sensíveis, e a vontade patologicamente susceptível, com a lei volitiva absoluta e o infinito dever espiritual, aqui confrontamos, pelo contrário, a absoluta *capacidade* volitiva e o infinito *poder* espiritual com a coacção por parte da natureza e os obstáculos por parte da sensibilidade. Daí que o juízo estético nos deixe livres, nos eleve e entusiasme, uma vez que nos encontramos já, por meio da mera capacidade de querer de modo absoluto, por meio da mera disposição para a moralidade, em nítida vantagem face à sensibilidade, uma vez que a nossa carência de liberdade já se vê lisonjeada pela mera possibilidade de nos separarmos da coacção da natureza. Daí que o juízo moral nos limite e nos humilhe, uma vez que nos encontramos, em cada acto volitivo particular, mais ou menos em desvantagem face à lei volitiva absoluta, vendo-se o impulso de liberdade da fantasia contrariado pela limitação da vontade de um modo único de determinação, exigida simplesmente pelo dever. Ali impelimo-nos do real para o possível e do indivíduo para a espécie nos limites do indivíduo; não é portanto de admirar se nos sentimos acrescidos em juízos estéticos e em morais, inversamente, cerceados e presos.<sup>18</sup>

(47) De tudo isto resulta que o julgamento moral e o estético, muito longe de se apoiarem, são antes um obstáculo um para o outro porque dão ao ânimo duas direcções totalmente opostas, pois a conformidade às leis que a razão exige, enquanto juíza moral, não é compatível com a ausência de compromissos exigida pela faculdade da imaginação enquanto juíza estética. Daí que um objecto seja tanto menos adequado para um uso estético quanto mais se qualificar para um uso moral; e se o poeta tiver contudo de escolhê-lo, procederá correctamente ao tratá-lo de modo a chamar a atenção, não tanto da nossa razão para a *regra* da vontade, como antes do mais da nossa fantasia

---

18 Este desenlace, lembro de passagem, explica-nos também a diversidade da impressão estética que a representação kantiana do dever costuma fazer nas diferentes pessoas que a julgam. Uma parte não desprezível do público acha tal representação do dever muito humilhante; outra acha-a infinitamente edificante para o coração. Ambas têm razão e o motivo desta contradição reside apenas na diferença da perspectiva a partir da qual ambas encaram esse objecto. Fazer apenas o que é devido não tem, é certo, nada de grande e, na medida em que o melhor que podemos fazer nada mais é do que cumprimento, e um cumprimento ainda deficiente, do nosso dever, não reside na suprema virtude nada de entusiasmante. Mas fazer com dificuldade e constância o que é devido, mau grado todas as limitações por parte da natureza sensível, e seguir a sagrada lei espiritual dentro das amarras da matéria, isso é certamente edificante e digno de entusiasmo. Comparada ao mundo dos espíritos, a nossa virtude nada possui de meritório e, por mais que nos custe, sempre *seremos servos inúteis*; comparada ao mundo dos sentidos, ela é pelo contrário um objecto tanto mais sublime. Na medida em que portanto ajuizarmos os actos no plano moral e os relacionamos com a lei dos costumes, teremos poucas razões para ter orgulho na nossa moralidade; mas na medida em que tivermos em conta a possibilidade desses actos e a capacidade do nosso ânimo que lhes serve de fundamento, relacionando-os com o mundo dos fenómenos, i. e., na medida em que os ajuizarmos no plano estético, ser-nos-á permitido, e mesmo necessário, ter um certo sentimento de nós próprios, uma vez que pomos a descoberto em nós um princípio que é, acima de qualquer comparação, grande e infinito.

para a *capacidade* da vontade. É no seu próprio interesse que o poeta tem de enveredar por esse caminho, pois com a nossa liberdade o seu reino acaba. Só enquanto nos entregarmos a uma contemplação fora de nós é que seremos *seus*; ele ter-nos-á perdido logo que recolhermos ao nosso próprio seio. Isso acontece porém infalivelmente logo que um objecto já não seja *por nós observado enquanto fenómeno*, mas *ajuíze acima de nós* enquanto lei.

(48) Mesmo das manifestações da mais sublime vontade o poeta não pode aproveitar, para servir as *suas* intenções, nada que nelas não pertença à *força*. A orientação da força não o preocupa nada. O poeta, mesmo quando coloca diante dos nossos olhos os mais perfeitos padrões éticos, não tem outro fim *nem pode ter qualquer outro* para além de nos deleitar com a contemplação dos mesmos. Ora nada pode deleitar-nos a não ser o que melhora o nosso sujeito e nada pode deleitar-nos espiritualmente a não ser o que eleva a nossa capacidade espiritual. Mas como pode a conformidade ao dever de outrem melhorar o *nosso* sujeito e aumentar a nossa força espiritual? O facto de ele cumprir *realmente* o seu dever assenta num uso contingente que *ele* faz da sua liberdade e que nada pode, precisamente por isso, provar aos *nossos* olhos. É apenas a capacidade para uma conformidade análoga ao dever que partilhamos com ele e, ao apreendermos na sua capacidade também a nossa, sentimos elevar-se a nossa força espiritual. É portanto apenas pela representação da possibilidade de uma vontade absolutamente livre que a real execução da mesma agrada ao nosso sentido estético.

(49) Ficar-se-á ainda mais convicto de tal coisa se se pensar quão pouco a força poética da impressão, que caracteres ou acções éticas fazem em nós, depende da sua *realidade histórica*. O nosso agrado com caracteres ideais nada perde ao lembrarmo-nos que são ficções poéticas, pois é na verdade *poética*, não na histórica, que se fundamenta todo o efeito estético. A verdade poética não consiste porém no facto de ter realmente acontecido mas no facto de ter podido acontecer, logo na possibilidade interna da coisa. A força estética tem portanto de residir já na representação da possibilidade.

(50) Mesmo no caso de factos reais com personagens históricas, o elemento poético não é a existência mas a capacidade reconhecida através da existência. O facto de tais personagens terem realmente vivido e de tais factos terem realmente acontecido pode certamente aumentar muitas vezes o nosso prazer, mas com um suplemento estranho que é mais desfavorável do que vantajoso para a impressão poética. Houve quem acreditasse durante muito tempo que estava a prestar um serviço à arte poética da nossa pátria ao aconselhar aos poetas que trabalhassem assuntos nacionais. Por isso mesmo, dizia-se, é que a poesia grega se apoderava tão intensamente do coração,

porque pintava cenas da terra natal e eternizava feitos da terra natal. Não se pode negar que a poesia dos Antigos atingia, devido a tais circunstâncias, efeitos de que a poesia moderna não pode gabar-se – mas será que tais efeitos pertenciam à arte e ao poeta? Mal estaria o génio artístico grego se nada mais possuísse em relação ao génio dos modernos senão essa vantagem contingente, e mal estaria o gosto artístico grego se tivesse primeiro de ser obtido nas obras dos seus poetas por meio dessas relações históricas! Só um gosto bárbaro precisa do aguilhão do interesse privado para se aproximar da beleza pela sedução, e só o ignorante vai buscar à matéria uma força que desespera em imprimir à forma. A poesia não deve tomar a sua via pela fria região da memória, nunca devendo fazer da erudição a sua intérprete, nem do egoísmo o seu intercessor. Ela deve ir ao encontro do coração, uma vez que dele brotou, e ter como alvo não o cidadão na pessoa mas a pessoa no cidadão.

(51) Afortunadamente, o verdadeiro génio não dá muita atenção às advertências que outros se empenham arduamente em dar-lhe, sob a tutela de uma opinião avisada; senão Sulzer e os seus sucessores teriam dado à poesia alemã uma configuração muito ambígua. Formar moralmente o ser humano e acender no cidadão a chama do sentimento nacional é decerto uma missão muito honrosa para o poeta e as musas sabem melhor do que ninguém quão próxima é a relação dela com as artes do sublime e do belo. Mas aquilo que torna inteiramente perfeita a arte poética, de modo indirecto, só daria maus resultados se fosse directamente aplicado. A arte poética nunca executa no ser humano qualquer tarefa particular e não se poderia escolher um instrumento mais inadequado para ver bem desempenhados uma missão singular, um detalhe. O seu raio de acção é a totalidade da natureza humana e só na medida em que ela se infiltra no carácter é que ela pode exercer influência nos seus efeitos singulares. A poesia pode tornar-se para o ser humano o que o amor é para o herói. Não pode dar-lhe conselhos, nem bater-se com ele, nem fazer um trabalho por ele; mas pode educá-lo para que se torne um herói, exortando-o a acções e armando-o de energia para tudo aquilo que ele deve ser.

(52) A força estética, com a qual o sublime do modo de pensar e agir nos arrebatava, não assenta pois de forma alguma no interesse da razão em que se actue *realmente* de maneira justa, mas no interesse da faculdade da imaginação em que se actue *possivelmente* de maneira justa, i. e., que nenhuma sensação, por mais poderosa que seja, possa reprimir a liberdade do ânimo. Tal possibilidade reside porém em cada manifestação energética de liberdade e força de vontade e o poeta, em todos os lugares onde depara com as mesmas, terá encontrado um objecto conveniente para a sua exposição. É indiferente

para o *seu* interesse a que classe de caracteres, ruins ou bons, é que ele pretende buscar os seus heróis, uma vez que a mesma medida de energia que é necessária ao bem pode muitas vezes ser requerida como consequência do mal. Na medida em que, em juízos estéticos, atendermos mais à energia do que à orientação da mesma, mais à liberdade do que à conformidade a leis, já isso revelará suficientemente que preferimos ver energia e liberdade expressas à custa da conformidade a leis do que a conformidade a leis respeitada à custa da energia e liberdade. Logo que surgem nomeadamente casos em que a lei moral se acasala com impulsos que ameaçam arrebatá-la a vontade com o seu poder, o carácter fica a ganhar no plano estético se puder resistir a tais impulsos. Um depravado principia a interessar-nos assim que tem de arriscar a sorte e a vida para impor a sua perversa vontade; um virtuoso perde ao contrário a nossa consideração na mesma medida em que a sua própria felicidade o compele a uma boa conduta. Vingança, por exemplo, é indiscutivelmente um afecto nada nobre e mesmo baixo. Apesar disso ela torna-se estética assim que custa àquele que a exerce um doloroso sacrifício. Ao assassinar os seus filhos, Medeia pretende atingir o coração de Jasão, mas em simultâneo ela dá uma dolorosa punhalada no seu e a sua vingança torna-se esteticamente sublime logo que vemos a terna mãe.

(53) O juízo estético contém aqui mais verdade do que habitualmente se crê. Vícios que testemunham força de vontade demonstram manifestamente possuir uma maior predisposição para a liberdade verdadeiramente moral do que virtudes que vão buscar apoio à inclinação, uma vez que uma criatura malvada e conseqüente apenas precisa de uma única vitória sobre si própria, uma única inversão das máximas, para orientar para o bem toda a consequência e capacidade volitiva que desbaratou com o mal. De outro modo, por que seria que repelimos com relutância o carácter mais ou menos bom e seguimos muitas vezes o carácter totalmente perverso com arrepiante admiração? Indiscutivelmente porque com aquele abdicamos também da possibilidade da vontade absolutamente livre, enquanto pelo contrário notamos em cada manifestação deste que ele pode, através de um único acto da vontade, erguer-se ao nível de toda a dignidade humana.

(54) Nos juízos estéticos, interessamo-nos portanto não pela ética em si mesma, mas apenas pela liberdade, podendo aquela agradar à nossa imaginação unicamente na medida em que torna visível a última. Trata-se por isso de uma evidente confusão de limites quando alguém exige uma conformidade a fins morais em assuntos estéticos e pretende, a fim de ampliar o reino da razão, expulsar a faculdade da imaginação do seu domínio legítimo. Ou ela terá de ser inteiramente subjugada, e então acaba todo o efeito estético, ou

terá de repartir com a razão o exercício da autoridade, e então a moralidade não terá grande coisa a ganhar com isso. Quem seguir dois objectivos distintos correrá o risco de falhar os dois. Acorrentar-se-á a liberdade da fantasia através da conformidade a leis morais e destruir-se-á a necessidade da razão através da arbitrariedade da imaginação.

### IDEIAS SOBRE O USO DO COMUM E DO BAIXO NA ARTE (1793)

(1) *Comum* é tudo o que não fala ao *espírito* nem suscita qualquer interesse, a não ser de natureza sensível. Embora existam mil coisas que já são comuns pela sua matéria ou conteúdo, uma vez que o elemento comum da matéria pode ser enobrecido pelo tratamento, em arte fala-se apenas do *comum* na forma. Uma cabeça comum irá degradar a mais nobre matéria por meio de um tratamento comum, uma grande cabeça e um nobre espírito saberá, em contrapartida, nobilitar mesmo o que é comum, nomeadamente ao associá-lo a algo espiritual e ao descobrir aí um lado grandioso. Assim, um historiador do género comum relatar-nos-á os actos mais insignificantes de um herói com a mesma minúcia do que os seus mais sublimes feitos, detendo-se tanto tempo na sua árvore genealógica, nos seus trajes, na sua economia doméstica, como nos seus projectos e empreendimentos. Narrará os seus maiores feitos de modo a que ninguém note neles o que realmente são. Inversamente, um historiador de espírito e própria nobreza de alma depositará, mesmo na vida privada e nos actos mais insignificantes do seu herói um interesse e um conteúdo que os tornará importantes. Os pintores neerlandeses demonstraram ter um gosto comum na arte, os italianos um gosto nobre e grande, mas os gregos ainda mais. Estes orientavam-se sempre para o ideal, recusando todos os traços comuns e tão pouco escolhendo qualquer assunto comum.

(2) Um pintor retratista pode tratar os seus objectos de maneira *comum* e de maneira *grande*. De maneira *comum* quando apresenta o *contingente* com o mesmo cuidado que o necessário, quando descarta o que é grande e executa cuidadosamente o que é pequeno; de maneira *grande* quando sabe descobrir o *mais interessante*, separando o contingente do necessário, apenas sugerindo o que é pequeno e pormenorizando o que é grande. *Grande* não é porém nada mais do que a expressão da alma em actos, gestos e posturas.

(3) Um poeta trata a sua matéria de modo comum ao pormenorizar actos insignificantes e ao passar fugazmente por actos importantes. Trata-a de modo grande ao associá-la ao que é grande. Homero soube tratar o escudo de Aquiles de maneira muito inteligente, embora a execução de um escudo seja algo bastante comum.

(4) Num nível ainda inferior ao comum está o *baixo*, que se distingue daquele por ser não apenas algo *negativo*, não apenas a falta do que é inteligente e nobre, mas algo *positivo*, assinalando nomeadamente rudeza de sentimento, maus costumes e mentalidades desprezíveis. O comum testemunha apenas a falta de uma vantagem que seria de desejar, o baixo testemunha a falta de uma qualidade que pode ser exigida a cada pessoa. Assim, p. ex., a vingança em si onde quer que se encontre e qualquer que seja o modo *como* se expressa, é algo comum, uma vez que demonstra uma falta de nobreza de carácter. Mas uma vingança *baixa* distingue-se ainda especialmente quando a pessoa que a executa se serve de meios desprezíveis para a satisfazer.

O baixo assinala sempre algo rude e plebeu; mas também uma pessoa de boa nascença e costumes distintos pode pensar e agir de modo comum se possuir dotes medianos. Uma pessoa age *de modo comum* se apenas pensa no seu proveito e nessa medida ela opõe-se à pessoa *nobre*, que pode esquecer-se de si própria para proporcionar a outra um prazer. Mas a mesma pessoa agiria de modo baixo se seguisse o seu proveito à custa da sua honra e se nem sequer quisesse respeitar as leis do decoro. O comum opõe-se portanto ao que é nobre, o baixo ao que é nobre e ao que é decente em simultâneo. Ceder sem resistência a cada paixão, satisfazer cada impulso sem sequer se deixar refrear pelas regras do bem-estar e muito menos pelas da ética, é baixo e deixa entrever uma alma baixa.

(5) Também em obras de arte uma pessoa pode cair ao nível do baixo, não apenas ao escolher objectos de baixa índole, excluídos pelo sentido do decoro e da conveniência, mas ao *tratá-los de modo baixo*. *De modo baixo trata-se* um objecto ao fazer notar nele esse lado que a boa decência manda ocultar ou ao dar-lhe uma expressão que conduz a baixas conotações. Na vida do maior dos homens ocorrem baixas funções, mas só um baixo gosto as irá realçar e detalhar.

(6) São encontrados quadros da História sacra nos quais os apóstolos, a Virgem e o próprio Cristo têm uma expressão como se tivessem sido escolhidos de entre a plebe mais comum. Todas essas execuções demonstram um baixo gosto, que nos dá direito a concluir a existência de um modo de pensar rude e plebeu no artista.

(7) É certo que existem casos em que o *baixo* pode ser permitido até na arte; nomeadamente aí onde deve suscitar o riso. Mesmo uma pessoa de fins hábitos pode ocasionalmente divertir-nos, sem trair um gosto pervertido, com a expressão rude mas verdadeira da natureza e com o contraste entre os costumes do mundo elegante e da plebe. A embriaguez de uma pessoa de alta condição suscitaria desagrado onde quer que surgisse; mas um

postilhão, marujo ou carregador embriagado faz-nos rir. Gracejos que nos seriam insuportáveis numa pessoa educada divertem-nos na boca da plebe. A este género pertencem muitas cenas de Aristófanes, que contudo também ultrapassam ocasionalmente esse limite e são simplesmente reprováveis. É por isso que nos deleitamos com paródias nas quais modos de pensar, falar e agir da plebe comum são atribuídos às mesmas pessoas requintadas que o poeta tratou com toda a dignidade e decência. Sempre que o poeta tem apenas a intenção de fazer uma peça cômica e nada mais quer do que divertir-nos, podemos nele tolerar também o que é baixo e ele tem apenas de nunca suscitar desdém ou *repulsa*.

(8) Ele suscita desdém quando introduz o baixo em situações nas quais não lho podemos de todo perdoar, nomeadamente em pessoas das quais temos o direito de exigir costumes mais requintados. Se ele agir no sentido inverso, ou está a ofender a *verdade*, uma vez que preferimos tê-lo por mentiroso a crer que pessoas educadas podem realmente actuar de modo tão baixo; ou então as suas criaturas ofendem o nosso sentimento ético e suscitam, o que ainda é mais grave, a nossa indignação. Inteiramente diferente é na *farsa*, na qual existe entre o poeta e o espectador um acordo tácito em como não se deve esperar qualquer verdade. Na farsa, dispensamos o poeta de toda a *fidelidade da descrição* e ele recebe de certo modo o privilégio de nos mentir. Pois aqui o elemento cômico fundamenta-se precisamente no seu contraste com a verdade; mas é impossível que ele seja verdadeiro e contraste em simultâneo com a verdade.

(9) Existem contudo também, no âmbito do que é sério e trágico, alguns casos raros em que pode ser usado o baixo. Mas ele tem de passar logo a seguir para o domínio *pavoroso*, tendo a ofensa, momentaneamente feita ao gosto, de ver-se apagada por uma forte ocupação do afecto, portanto de certo modo devorada por um efeito trágico mais elevado. *Roubar* é, p. ex., algo *absolutamente baixo* e, qualquer que seja a desculpa que o nosso coração possa apresentar para um ladrão, por mais que a pressão das circunstâncias o tenha desviado, ele tem gravada uma marca indelével, permanecendo sempre um objecto *esteticamente* baixo. O gosto perdoo aqui ainda menos do que a moral, e a sua cátedra é mais rigorosa; porque um objecto estético é também responsável por todas as ideias secundárias que por sua iniciativa são suscitadas em nós, uma vez que, inversamente, o juízo moral abstrai de tudo o que é contingente. Uma pessoa que rouba seria, por conseguinte, um objecto altamente reprovável para qualquer apresentação poética de conteúdo sério. Se porém essa pessoa for em simultâneo um *assassino*, ela será decerto *moralmente* muito mais reprovável, mas *esteticamente* ela voltará por

isso a ser um grau mais útil. Aquele que (falo aqui sempre apenas do modo estético de julgar) se rebaixa por meio de uma *infâmia*, pode ser de novo elevado por meio de um *crime* e restituído à nossa consideração *estética*. Este desvio do juízo moral face ao estético é curioso e merece a nossa atenção. Podem ser indicadas várias causas para tal. Em primeiro lugar, já disse que, uma vez que o juízo estético depende da fantasia, todas as representações secundárias, que são em nós suscitadas por um objecto e que se encontram em natural associação com o mesmo, influem nesse juízo. Ora se tais representações secundárias forem de uma espécie baixa, elas irão inevitavelmente rebaixar o objecto principal.

(10) *Em segundo lugar*, atendemos no juízo estético à *energia*, no juízo moral à *conformidade a leis*. A falta de energia é algo de desprezível, sendo-o igualmente cada acção que nos leva a concluir tal coisa. Cada acto cobarde e rastejante é para nós repelente pela falta de energia que deixa entrever; inversamente, um acto diabólico pode, assim que denuncie energia, agradar-nos *esteticamente*. Um roubo assinala-nos porém uma mentalidade rastejante, cobarde; um assassinio tem pelo menos a aparência de energia, pelo menos o grau do nosso interesse que com ele assumimos esteticamente mede-se pelo grau de energia que ali foi expresso.

(11) *Em terceiro lugar*, um crime pesado e terrível desvia a nossa atenção da qualidade do mesmo e atrai-a para as suas pavorosas *consequências*. O movimento mais forte do ânimo reprime então o mais fraco. Não olhamos retrospectivamente para a alma do criminoso mas sim prospectivamente para o seu destino, para os efeitos do seu acto. Mas logo que principiamos a *tremar*, toda a delicadeza do gosto fica silenciada. A impressão principal enche inteiramente a nossa alma e as ideias secundárias e contingentes, das quais depende no fundo o elemento baixo, extinguem-se. Daí que o roubo praticado pelo jovem Ruhberg em «Crime por sede de honra» seja no palco não repugnante mas verdadeiramente trágico. – O poeta conduziu com muita habilidade as circunstâncias, de modo a sermos arrebatados e ficarmos sem respiração. A terrível miséria da família, e em particular o lamento do pai, são temas que desviam toda a nossa atenção do criminoso para as consequências do seu acto. Encontramo-nos por de mais em afecto para nos deixarmos envolver com as representações da vergonha com que o roubo é estigmatizado. Em suma: o elemento baixo é escondido pelo elemento *terrível*. É curioso que este roubo, realmente praticado pelo jovem Ruhberg, não tenha um carácter tão repugnante como a mera suspeita infundada de roubo noutra peça. Aqui um jovem oficial é imerecidamente acusado de ter ficado com uma colher de prata, que depois é encontrada. O elemento baixo é aqui

portanto apenas imaginado, mera suspeita, e contudo causa ao inocente herói da peça um dano irreparável na nossa representação estética. A causa reside no facto de o pressuposto, de que uma pessoa possa agir de modo baixo, não comprovar a existência de uma opinião firme acerca dos seus hábitos, uma vez que as leis da conveniência implicam que se considere alguém como pessoa honrada enquanto ela não *mostra* o contrário. Se ele portanto for julgado capaz de praticar algo de desprezível, então parecerá que ele terá alguma vez dado ocasião a que se pudesse suspeitar de tal coisa; isto embora o lado baixo de uma imerecida suspeita pertença no fundo àquele que acusa. O herói da peça mencionada vê-se ainda mais prejudicado pelo facto de ser um *oficial apaixonado* por uma dama de boa educação e posição social. Face a estes dois predicados, o predicado do roubo faz um contraste inteiramente terrível e é para nós impossível não nos lembrarmos, no momento em que ele está na presença da sua dama, de que ele poderia ter a colher no bolso. A maior desgraça é aqui o facto de o mesmo não ter qualquer ideia da suspeita que recai sobre ele; pois se assim fosse ele exigiria, na qualidade de oficial, uma sangrenta desforra; os resultados passariam então a ser pavorosos e o elemento baixo desapareceria.

(12) Deve-se ainda distinguir o baixo da mentalidade do baixo da acção e da situação. O primeiro está num plano *inferior* a toda a dignidade estética, o segundo pode por vezes coexistir muito bem com ela. *Escravidão* é baixa, uma ocupação de escravo sem essa mentalidade não o é; pelo contrário uma situação baixa, associada a uma mentalidade nobre, pode tornar-se sublime. O dono de Epicteto, que lhe bateu, agiu de modo baixo e o escravo maltratado mostrou uma alma sublime. A verdadeira só resplandece com maior magnificência a partir de um baixo destino, e o artista não deve ter receio de apresentar o seu herói mesmo num disfarce desprezível, sempre que tenha a certeza de que ele tem à sua disposição a expressão de valor interior.

(13) Mas o que pode ser autorizado ao poeta nem sempre é permitido ao pintor. Aquele traz os seus objectos apenas à fantasia, este, inversamente, fá-lo em directo aos sentidos. Logo, a impressão da pintura não só é mais viva do que a do poema como também o pintor não pode, por meio dos seus signos naturais, fazer com que o interior se torne tão visível como o poeta faz através dos seus signos arbitrários e contudo só o interior pode fazer-nos reconciliar com o exterior. Quando Homero nos apresenta Ulisses com farrapos de mendigo, depende de nós decidir até que ponto pintamos tal quadro e quanto tempo queremos deter-nos nele. Mas de modo algum ele tem vivacidade suficiente para se nos tornar desagradável ou repugnante. Se porém o pintor, ou mesmo o actor, quisesse retratar Ulisses de modo fiel a

Homero, então afastar-nos-íamos com repulsa. Aqui não temos a intensidade da impressão no nosso domínio, *temos de ver* o que nos mostra o pintor e não podemos afastar tão facilmente as ideias secundárias adversas que nos são aí trazidas à memória.

#### OBSERVAÇÕES DISPERSAS ACERCA DE DIVERSOS OBJECTOS ESTÉTICOS (1794)

(1) Todas as propriedades das coisas, pelas quais elas podem tornar-se estéticas, podem ser situadas em quatro classes que provocam, de acordo tanto com a sua diferença *objectiva* como com a sua distinta relação *subjectiva* com a nossa capacidade passiva ou activa, maneiras diferentes de agrado, consoante não apenas a *intensidade* mas também o *valor*, sendo de utilidade desigual para o fim das belas artes; nomeadamente o *agradável*, o *bom*, o *sublime* e o *belo*. Entre estes, só o sublime e o belo são *próprios* da arte. O agradável não é *digno* dela e o bom não é pelo menos o seu *fim*; pois o fim da arte é causar prazer e o bom, seja no plano teórico ou no prático, não pode nem deve servir como meio à sensibilidade.

(2) O *agradável* apraz apenas aos *sentidos* e nisso se distingue do bom, que agrada à mera razão. Agrada através da sua matéria, pois só esta pode afectar os sentidos e tudo o que é forma só pode agradar à razão.

(3) É certo que o belo agrada por meio dos sentidos, pelos quais ele se distingue do bom, mas fá-lo pela sua forma racional, pela qual se distingue do agradável. O *bom*, pode dizer-se, agrada por meio da mera forma *conforme à razão*, o belo por meio de uma forma *similar à razão*, o agradável por meio de forma nenhuma. O bom é *pensado*, o belo *contemplado*, o agradável apenas *sentido*. Aquele agrada no conceito, o segundo na intuição, o terceiro na sensação material.

(4) É a distância entre o *bom* e o *agradável* que salta mais à vista. O bom alarga o nosso conhecimento, uma vez que cria e pressupõe um conceito do seu objecto: o fundamento do nosso agrado reside no objecto, embora o próprio agrado seja um estado no qual *nós* nos encontramos. O agradável, inversamente, não produz qualquer conhecimento do seu objecto nem se fundamenta em nenhum. É agradável apenas pelo facto de ser sentido e o seu conceito desaparece inteiramente assim que abstraímos da afectibilidade dos sentidos, ou que apenas a alteramos. Para uma pessoa que sente calafrios, uma aragem quente é agradável; mas precisamente a mesma pessoa buscará no calor estival uma sombra refrescante. Em ambos os casos porém, temos de admitir, ela ajuizou de modo correcto. O elemento objectivo é

completamente independente de *nós* e o que hoje nos parece verdadeiro, conveniente, racional, parecer-nos-á (no pressuposto de que o nosso juízo actual tenha sido correcto) também assim daqui a vinte anos. O nosso juízo sobre o agradável muda da mesma maneira que muda a nossa situação em relação ao seu objecto. Não se trata portanto de uma propriedade do objecto mas de algo que só surge a partir da relação de um objecto com os nossos sentidos – pois a constituição dos sentidos é uma condição necessária do mesmo.

(5) O bom, inversamente, já é bom antes de ser representado e sentido. A propriedade através da qual ele agrada é perfeitamente consistente por si mesma sem necessitar do nosso sujeito, embora o nosso agrado em relação ao mesmo assente numa receptividade do nosso ser. O agradável, pode dizer-se, só o é por ser *sentido*; o bom, inversamente, é *sentido* porque é.

(6) A distância do belo face ao agradável salta menos à vista, por maior aliás que possa ser. Aquele é igual a este pelo facto de ter sempre de ser apresentado aos sentidos, pelo facto de agradar apenas enquanto fenómeno. Além disso, é igual a ele pelo facto de nem criar nem pressupor qualquer conhecimento do seu objecto. Mas ele volta a distinguir-se bastante do agradável porque agrada através da *forma* do seu fenómeno, não através da sensação material. É certo que ele agrada ao sujeito racional apenas na medida em que o mesmo é simultaneamente sensível; mas ele também só agrada ao sujeito sensível na medida em que o mesmo é simultaneamente racional. Ele agrada não apenas ao indivíduo, mas à espécie e, embora exista apenas pela sua relação com seres sensíveis e racionais, ele é contudo independente de todas as determinações empíricas da sensibilidade e permanece idêntico mesmo quando a constituição privada dos sujeitos se modifica. O belo tem portanto em comum com o bom precisamente aquilo que o distancia do agradável e aparta-se do *bom* precisamente por aquilo que o leva a aproximar-se do agradável.

(7) Deve entender-se pelo bom aquilo em que a razão reconhece uma adequação às suas leis teóricas ou práticas. Mas o mesmo objecto pode sintonizar completamente com a razão teórica e contradizer no mais elevado grau a razão prática. Podemos desaprovar o objectivo de um empreendimento e contudo admirar no mesmo a sua conveniência. Podemos desprezar os prazeres de que o lascivo faz o objectivo da sua vida e contudo louvar a sua inteligência na escolha dos meios, bem como a consequência dos seus princípios. O que nos agrada apenas pela sua forma é bom e é bom de modo absoluto e sem condições, embora a sua forma seja em simultâneo o seu conteúdo. Também o bom é um objecto da sensação, mas não de uma sensação directa

como o agradável ou de uma sensação mista como o belo. Não suscita apetição como o primeiro nem apela à inclinação como o segundo. A pura representação do bom só pode incutir respeito.

(8) Depois de estabelecida a diferença entre o agradável, o bom e o belo, torna-se claro que um objecto pode ser feio, imperfeito, mesmo moralmente condenável e contudo agradável, contudo agradando aos sentidos; que um objecto pode indignar os sentidos e contudo ser bom, contudo agradando à razão; que um objecto pode indignar o sentimento moral, de acordo com a sua essência interior, e contudo agradecer no acto de contemplação, contudo ser belo. A causa é o facto de se tratar, em todas estas representações distintas, de uma capacidade diferente do ânimo que está interessada de modo diferente.

(9) Mas com isto ainda não está esgotada a classificação dos predicados estéticos, pois existem objectos que são em simultâneo feios, repugnantes para os sentidos e terríveis, insatisfatórios para o entendimento e indiferentes na avaliação moral e que contudo agradam, agradando até em tão alto grau que de bom grado sacrificamos o prazer dos sentidos e do entendimento para nos proporcionarmos a fruição dos mesmos.

(10) Nada é mais atraente na natureza do que uma bela paisagem ao crepúsculo vespertino. A rica diversidade e o ameno contorno das figuras, as infinitas mutações do jogo de luz, a leve gaze que reveste os objectos distantes, tudo se conjuga para encantar os nossos sentidos. O suave ruído de uma queda de água, o canto dos rouxinóis, uma agradável música, tudo isso deve juntar-se para aumentar o nosso prazer. Dissolvemo-nos em doces sensações de calma e, enquanto os nossos sentidos são tocados do modo mais agradável pela harmonia das cores, das figuras e dos sons, o ânimo deleita-se num curso de ideias leve e pleno de espírito, bem como o coração numa torrente de sentimentos.

(11) De súbito levanta-se uma tempestade que escurece o céu e toda a paisagem, sobrepondo-se a todos os outros sons ou silenciando-os, roubando-nos de repente todos aqueles prazeres. Nuvens negras como breu envolvem o horizonte, caem trovões ensurdecedores, um relâmpago sucede a outro e a nossa capacidade de ver e ouvir vê-se tangida da maneira mais adversa. O relâmpago só brilha para tornar tanto mais visível para nós o horror da noite; vemos como ele golpeia e principiamos a recear que ele nos atinja. Não obstante, vamos acreditar que ficamos mais a ganhar do que a perder com a troca, exceptuando aquelas pessoas a quem o pavor rouba toda a liberdade de julgar. Vemo-nos por um lado atraídos por esse pavoroso espectáculo que repele os nossos sentidos e detemo-nos no mesmo com um

sentimento que, embora não possa em princípio ser denominado de *prazer*, tem com frequência uma larga vantagem face ao prazer. Ora tal espectáculo da natureza é porém mais *destrutivo* do que *bom* (pelo menos não é necessário pensar na utilidade de uma trovoada para sentir agrado por este fenómeno natural), ele é mais feio do que belo, pois as trevas nunca podem agradar ao roubarem todas as representações criadas pela luz, e o modo como o trovão faz estremecer o ar e o raio o ilumina de repente vem contradizer uma condição necessária de toda a beleza, que não tolera nada de abrupto, nada de violento. Além disso tal fenómeno natural é, para os meros sentidos, mais doloroso do que agradável, uma vez que os nervos da vista e do ouvido são penosamente postos em tensão e imobilizados, devido à repentina alternância de escuridão e luz, do ribombar do trovão, sendo depois devolvidos à letargia com igual violência. E apesar de todas estas causas de desagrado, uma trovoada é, para aquele que a não teme, um fenómeno atraente.

(12) Mais ainda. Suponha-se que, no meio de uma planície verde e risonha, sobressai uma colina agreste e selvagem que rouba ao olhar uma parte do panorama. Qualquer um deseja que desapareça esse monte de terra, como algo que deforma a beleza de toda a paisagem. Ora imaginemos que essa colina se vai tornando cada vez mais alta sem alterar o mínimo à sua restante forma, de modo a conservar ainda a mesma proporção entre a sua largura e altura na escala maior. De início, o desagrado face à mesma crescerá, uma vez que o seu crescente tamanho só fará com que ela seja mais notada e incómoda. Mas continue-se a aumentá-la até que ultrapasse duas vezes a altura de uma torre e então o desagrado que ela nos causa desaparecerá imperceptivelmente e dará lugar a um sentimento inteiramente diferente. Quando ela tiver por fim atingido uma altura que torne quase impossível ao olhar abarcá-la numa única imagem, ela terá para nós maior valor do que toda a planície à sua volta e de mau grado trocaríamos a impressão que ela nos causa por outra, por mais bela que fosse. Dê-se então idealmente a esse monte uma inclinação, como se ele aparentasse estar na iminência de ruir a todo o momento e logo o anterior sentimento se misturará com outro; o horror irá associar-se a ele, mas o próprio objecto será tanto mais atractivo. Supondo porém que se poderia apoiar esse monte inclinado através de outro, então perder-se-ia o horror e com ele grande parte do nosso agrado. Supondo ainda que se colocava muito próximo deste monte mais quatro ou cinco, cada um deles quatro ou cinco vezes mais baixo do que o que lhe está próximo, então a primeira sensação que nos incutiu a sua grandeza, ver-se-ia nitidamente enfraquecida – algo semelhante aconteceria se se repartisse o próprio monte em dez ou doze socalcos iguais; ou também se ele fosse adornado com arranjos

artificiais. Ora com esse monte não fizemos de início outra operação que não a de torná-lo *maior* exactamente como ele era e sem que a sua forma fosse alterada; e através desta única circunstância, o que era um objecto indifferente, e mesmo repulsivo, tornou-se num objecto de agrado. Na segunda operação, tornámos esse grande objecto simultaneamente num objecto de horror e com isso aumentámos o agrado com a sua visão. Com as restantes operações empreendidas, diminuimos o que na sua visão suscitava horror, tendo com isso enfraquecido o prazer. Fomos limitar *subjectivamente* a representação da sua grandeza, em parte ao dividir a atenção do olhar, em parte ao criar para o mesmo, nos montes mais pequenos que collocámos ao lado, uma medida com a qual ele pôde dominar com maior facilidade a grandeza do monte. *Grandeza e possibilidade de horror* podem portanto fornecer por si próprias, em determinados casos, uma fonte de prazer.

(13) Não existe na mitologia grega imagem mais terrível e em simultâneo mais feia do que as Fúrias ou Erineias ao saírem do Orco para perseguir um criminoso. Um rosto tremendamente transfigurado, figuras escanzeladas, uma cabeça coberta de serpentes em vez de cabelos, tudo isso indigna os nossos sentidos tanto quanto ofende o nosso gosto. Se porém esses monstros são representados ao perseguir o matricida Orestes, agitando o facho nas suas mãos e expulsando-o sem descanso de um lugar para o outro, até desaparecerem finalmente no Inferno quando a justiça em cólera se vê reconciliada, então detemo-nos em tal representação com um agradável arrepio. Mas não é apenas o medo presente na consciência de um criminoso, medo esse incarnado nas Fúrias, que pode agradar-nos na apresentação, mas até as suas acções contrárias ao dever, o acto real de um criminoso. A Medeia da tragédia grega, a Clitemnestra que assassina o seu esposo, o Orestes que mata a sua mãe, preenchem o nosso ânimo com um arrepiante prazer. Mesmo na vida comum descobrimos que inclusivamente certos objectos repulsivos e horrorizantes principiam a interessar-nos assim que se aproximam do que é *monstruoso* ou *terrível*. Uma pessoa inteiramente comum e insignificante começa a agradar-nos assim que uma paixão violenta, que não eleva minimamente o seu valor, a torna num objecto de pavor e terror; assim como um objecto comum que nada nos diz se torna para nós numa fonte de prazer logo que o ampliamos de tal maneira que ele ameaça ultrapassar a nossa capacidade de apreensão. Uma pessoa feia torna-se mais feia ainda pela cólera e contudo o irromper dessa paixão pode exercer em nós a maior atracção se não cair no ridículo mas se se tornar pavorosa. Tal observação é válida mesmo para os animais. Um boi no arado, um cavalo atrelado a uma carroça, um cão, são objectos comuns; se porém excitarmos o touro para o combate,

se fizermos com que o cavalo tranquilo se encolerize ou se virmos um cão *raivoso*, esses animais elevam-se à categoria de objectos estéticos e principiamos a observá-los com um sentimento que confina com o prazer e o respeito. A propensão para a paixão, comum a todas as pessoas, o poder dos sentimentos simpatéticos, que nos impele *na natureza* para as visões de sofrimento, de terror, de indignação, que *na arte* tanto encanto exerce em nós, que nos atrai ao teatro, que nos faz encontrar tanto gosto nas descrições de grandes catástrofes, tudo isso comprova a existência de uma *quarta fonte de prazer*, que nem o agradável nem o bom nem o belo conseguem produzir.

(14) Todos os exemplos até aqui mencionados têm em comum algo de objectivo na sensação que suscitam em nós. Em todos eles recebemos uma representação de algo «que *ultrapassa* ou ameaça ultrapassar a nossa faculdade sensível de apreensão ou a nossa faculdade sensível de resistência», sem contudo levar tal superioridade até à repressão daquelas duas faculdades e sem derrotar em nós o desejo de conhecimento ou de resistência. Ali é-nos dada uma pluralidade que leva aos seus limites a nossa capacidade intuitiva ao pretender resumi-la a uma unidade. Aqui é-nos representada uma faculdade perante a qual a nossa desaparece, mas com a qual nos vemos compelidos a compará-la. Trata-se ou de um objecto que se *oferece* e se *furta* em simultâneo à nossa capacidade intuitiva, despertando um desejo de representação sem permitir que se espere uma satisfação, ou de um objecto que parece erguer-se de modo hostil contra a nossa *existência*, desafiando-nos de certo modo para um combate de cujo desfecho se ocupa. Da mesma maneira, é visível em todos os casos mencionados o mesmo efeito sobre a capacidade de sentir. Todos põem o ânimo em movimento, provocando inquietação e tensão. Uma certa seriedade, que pode elevar-se até à solenidade, apodera-se da nossa alma e, enquanto os órgãos sensíveis mostram nítidos sinais de receio, o espírito reflexivo recolhe-se em si próprio e parece apoiar-se numa consciência superior da sua força autónoma e dignidade. Tal consciência tem absolutamente de ser preponderante se pretendemos que o que é grande ou terrível tenha para nós um valor estético. Ora uma vez que em tais representações o ânimo se sente entusiasmado e elevado acima de si mesmo, elas são designadas com o nome de *sublimes*, embora os próprios objectos não se vejam objectivamente acrescidos de qualquer coisa sublime e fosse portanto mais adequado denominá-los de *sublimativos*.

(15) Se pretendemos designar um objecto como sublime, então ele tem de *opor-se* à nossa capacidade sensível. Pode-se contudo imaginar duas espécies distintas de relacionamento entre as coisas e a nossa sensibilidade, e de acordo com aquelas tem também de haver duas espécies distintas de

resistência. Ou elas são consideradas como objectos, dos quais pretendemos adquirir conhecimento, ou são encaradas como um *poder* com o qual comparamos o nosso. De acordo com tal divisão, existem também dois géneros de sublime, o sublime do conhecimento e o sublime da energia.

(16) Ora as capacidades sensíveis em nada contribuem para o conhecimento, para além de apreender a matéria dada e de ordenar a pluralidade da mesma no espaço e no tempo. Distinguir e seleccionar tal pluralidade é tarefa do entendimento, não da faculdade da imaginação. Só para o entendimento é que existe algo *distinto*, para a faculdade da imaginação (enquanto sentido) apenas algo *similar*, sendo apenas a porção do que é similar (a quantidade, não a qualidade) que pode fazer uma diferença na apreensão sensível dos fenómenos. Se se pretende portanto que a capacidade sensível de representação sucumba face a um objecto, então esse objecto tem de ser pela sua quantidade excessivo para a faculdade da imaginação. O sublime do conhecimento assenta por conseguinte no número ou no tamanho, podendo por isso ser designado como matemático.<sup>19</sup>

Da avaliação estética da grandeza

(17) Posso fazer quatro representações da quantidade de um objecto, inteiramente distintas umas das outras.

(18) A torre que vejo diante de mim é uma grandeza.

(19) Tem duzentos côvados de altura.

(20) É alta.

(21) É um objecto alto (sublime).

(22) Salta à vista que por meio de cada um destes quatro juízos, contudo relacionados no seu conjunto com a quantidade da torre, é dito algo inteiramente distinto. Nos dois primeiros juízos, a torre é considerada apenas como um *quantum* (como uma grandeza), nos dois restantes como um *magnum* (como algo de grande).

(23) Tudo o que tem partes é um *quantum*. Cada intuição, cada conceito do entendimento tem uma grandeza, tão certo como este ter uma esfera e aquela um conteúdo. Logo, não se pode querer dizer quantidade em princípio quando se fala de uma distinção de grandeza entre os objectos. Fala-se aqui de uma quantidade atribuída preferencialmente a um objecto, i. e., que não é apenas um *quantum* mas simultaneamente um *magnum*.

---

19 Veja-se a Crítica kantiana da Faculdade do Juízo.

(24) Com cada grandeza pensa-se numa unidade na qual estão reunidas várias partes similares. Se portanto existir uma diferença entre grandeza e grandeza, tal situação só pode residir no facto de numa estarem mais e a na outra menos partes reunidas numa unidade, ou no facto de uma perfazer apenas uma parte da outra. O *quantum* que contém em si outro *quantum*, enquanto parte, é um *magnum* face a tal *quantum*.

(25) Analisar o número de vezes que um certo *quantum* está contido noutra significa *medir* esse *quantum* (se for constante) ou contá-lo (se não for constante). Depende sempre portanto da unidade, tomada como medida, considerarmos ou não um objecto como *magnum*, i. e., toda a grandeza é um conceito relativo.

(26) Comparada com a sua medida, cada grandeza é um *magnum*, sendo-o ainda mais quando comparada com a medida da sua medida, tornando-se esta aqui de novo num *magnum*. Mas assim como se desce, também se sobe. Cada *magnum* volta a ser pequeno logo que o pensamos como fazendo parte de outro conteúdo e onde existe aqui um limite, uma vez que podemos multiplicar de novo qualquer série de números por si mesma, por maior que seja?

(27) Pela via da mensuração podemos portanto chegar à grandeza *comparativa*, é certo, mas nunca à grandeza *absoluta*, nomeadamente àquela que já não pode estar contida em qualquer outro *quantum*, mas que abrange todas as outras grandezas. Nada nos impediria, aliás, que o mesmo acto do entendimento que nos forneceu tal grandeza nos forneça também o *duplum* da mesma, uma vez que o entendimento procede de modo sucessivo e pode, guiado por conceitos numéricos, prosseguir com a sua síntese até ao infinito. Enquanto se puder ainda determinar *qual o tamanho* de um objecto, ele ainda não é grande (em absoluto) e pode, através da mesma operação comparativa, ser reduzido a um objecto muito pequeno. De acordo com isto, só poderia existir na natureza uma única grandeza *per excellentiam*, nomeadamente o todo infinito da própria natureza, ao qual nunca pode corresponder uma intuição e cuja síntese nunca poderá ser em altura alguma consumada. Uma vez que o reino do número nunca se deixa esgotar, teria de ser o entendimento a finalizar a sua síntese. Ele próprio teria de estabelecer qualquer unidade como medida suprema e extrema, declarando simplesmente como grande tudo o que a ultrapassa.

(28) Tal acontece também realmente quando eu digo, da torre que está diante de mim, que *ela é alta*, sem *determinar* a sua altura. Não dou aqui uma medida de comparação e contudo não posso atribuir à torre a grandeza absoluta, uma vez que nada me impede de a supor ainda maior. É portanto

necessário que já me tenha sido dada, por meio da simples visão da torre, uma medida extrema, tendo eu de poder imaginar que também prescrevi a qualquer outra pessoa essa medida extrema por meio da minha expressão: *esta torre é alta*. Tal medida já reside portanto no conceito de torre, não se tratando de outra coisa senão do conceito da sua *grandeza de género*.

(29) A cada coisa é prescrito um certo limite máximo de grandeza, ou através do seu *género* (se for obra da natureza) ou (se for obra da liberdade) através dos *obstáculos* da causa que lhe serve de fundamento e através do seu fim. Cada vez que apreendemos objectos aplicamos, de maneira mais ou menos consciente, esta medida quantitativa, mas as nossas sensações são muito diferentes, de acordo com o facto de a medida, na qual nos baseamos, ser mais contingente ou mais necessária. Se um objecto ultrapassa o conceito da sua grandeza de género, ele colocar-nos-á de certo modo em *assombração*. Somos surpreendidos, a nossa experiência vê-se alargada mas, na medida em que não tivermos qualquer interesse pelo próprio objecto, não passamos desse sentimento de expectativa superada. Fomos extrair aquela medida apenas a partir de uma série de experiências, não existindo qualquer necessidade de que ela tenha sempre de ser justa. Se pelo contrário uma criação da liberdade ultrapassa o conceito, por nós elaborado, dos obstáculos da sua causa, então sentiremos já uma certa *admiração*. Aqui trata-se não apenas da expectativa superada; é simultaneamente a supressão de obstáculos que nos surpreende em tal experiência. Ali a nossa atenção ficou-se pelo *produto*, que em si mesmo era indiferente; aqui ela vê-se atraída pela *energia produtiva*, que é de natureza moral ou pertence a um ser moral, tendo portanto necessariamente de interessar-nos. Tal interesse crescerá precisamente no grau em que a energia, que perfazia o princípio activo, for mais nobre e importante e em que o obstáculo, que encontramos ultrapassado, for mais difícil de superar. Um cavalo de invulgar tamanho causará em nós uma agradável estranheza, mas ainda mais o fará o hábil e forte cavaleiro que o domar. Ora se o virmos saltar com esse cavalo por cima de um largo e profundo fosso, então espantar-nos-emos, e se se tratar de uma frente hostil contra a qual o vemos desatar a correr, então associar-se-á a esse espanto um respeito que tende a tornar-se em admiração. No último caso, tratamos a sua acção como uma grandeza dinâmica e aplicamos o nosso conceito de *bravura humana* como medida, tanto para situações em que tudo depende do modo como nos sentimos como para o que consideramos ser o limite extremo da intrepidez.

(30) A situação é inteiramente distinta se o conceito de grandeza do fim for ultrapassado. Aqui estabelecemos uma medida que não é empírica e contingente mas racional e necessária, medida essa que não pode ser ultrapassada

sem destruir o fim do objecto. A grandeza de uma habitação é unicamente determinada pelo seu fim, a grandeza de uma torre só pode ser determinada pelos limites da arquitectura. Se por isso acho que a habitação é demasiado grande para o seu fim, então ela tem necessariamente de desagradar-me. Se, pelo contrário, acho que a torre ultrapassa a ideia que faço das alturas de uma torre, então ela deleitar-me-á muito mais. Porquê? Aquele caso é uma contradição, este apenas uma inesperada sintonia com o que procuro. Posso muito bem admitir que um limite se veja alargado, mas não que uma intenção se veja malograda.

(31) Ora se digo simplesmente que um objecto é *grande*, sem acrescentar *quão grande é*, não estou com isso de todo a declará-lo como sendo algo absolutamente grande, com o qual nenhuma medida se compara; apenas omito a medida a que o submeto, no pressuposto de que já esteja contida no seu mero conceito. Embora não determine inteiramente a sua grandeza, em relação a todas as coisas imagináveis, faço-o porém em parte em relação a uma certa classe de coisas, portanto sempre *de modo objectivo e lógico*, uma vez que declaro existir uma relação e procedo de acordo com um conceito.

(32) Mas esse conceito pode ser empírico, logo contingente, e o meu juízo terá nesse caso apenas validade subjectiva. Estou talvez a tornar em grandeza de género o que é apenas a grandeza de determinadas espécies, talvez a reconhecer como limite objectivo aquilo que é apenas o limite do meu sujeito, talvez a atribuir ao ajuizamento o meu conceito privado acerca do uso e do fim de uma coisa. De acordo com a matéria, a avaliação que faço da sua grandeza pode portanto ser inteiramente *subjectiva*, embora pela sua forma ela seja *objectiva*, i. e., determinação real de uma relação. O europeu tem em conta o patagónio como um gigante e o seu juízo tem também plena validade junto da população à qual ele foi buscar o seu conceito de grandeza humana; na Patagónia, inversamente, encontrará quem o contradiga. Em parte alguma se nota com maior nitidez a influência de fundamentos subjectivos do que nos juízos que as pessoas fazem acerca da grandeza, no que diz respeito tanto a coisas materiais como imateriais. Cada pessoa, pode supor-se, tem em si uma determinada medida de energia e virtude, pela qual se orienta ao avaliar a grandeza de acções morais. O avarento achará que a oferta de um florim constitui um esforço muito grande da sua generosidade, ao passo que o magnânimo ainda crê estar a dar pouco oferecendo uma soma três vezes maior. O homem de índole comum já considera o *facto de não enganar* como uma grande prova da sua honestidade; outro de sensibilidade delicada tem por vezes reservas em aceitar um ganho legítimo.

(33) Embora em todos estes casos a medida seja subjectiva, a mensuração propriamente dita é sempre objectiva; pois apenas é preciso que a medida se universalize e então a determinação da grandeza ocorrerá de forma universal. Assim acontece realmente com as medidas objectivas que se encontram geralmente em uso, embora todas elas tenham uma origem subjectiva e sejam provenientes do corpo humano.

(34) Mas toda a avaliação comparativa da grandeza, quer seja ideal ou física, quer seja total ou parcialmente determinante, conduz apenas a uma grandeza relativa e nunca à grandeza absoluta; pois quando um objecto ultrapassa realmente a medida que supomos ser a mais elevada e extrema, pode sempre perguntar-se *quantas vezes* ele a ultrapassa. É certo que tal objecto é grande face à sua espécie, mas ainda não é o maior possível e, uma vez ultrapassado o limite, ele pode continuar a ser ultrapassado até ao infinito. Ora nós buscamos porém a grandeza absoluta, uma vez que só este pode conter em si o fundamento de uma *vantagem*; uma vez que todas as grandezas comparativas, encaradas como tais, são iguais umas às outras. Visto que nada pode compelir o entendimento a ficar parado na sua tarefa, logo tem de ser a faculdade da imaginação a estabelecer limites ao mesmo. Por outras palavras: a avaliação da grandeza tem de deixar de ser lógica, tem de processar-se de modo estético. Toda a forma desta tarefa tem portanto de alterar-se.

(35) Se avalio logicamente uma grandeza, relaciono-a sempre com a minha capacidade de conhecimento; se a avalio esteticamente, relaciono-a com a minha capacidade de sentir. Ali fico a saber algo acerca do objecto; aqui, em contrapartida, fico apenas a saber algo acerca de mim mesmo, a pretexto da grandeza representada do objecto. Ali enxergo algo fora de mim, aqui algo dentro de mim. Na realidade já nada meço, já não avalio qualquer grandeza, mas torno-me de momento para mim numa grandeza, aliás infinita. O objecto que me torna para mim mesmo numa grandeza infinita é denominado *sublime*.

(36) A faculdade da imaginação, enquanto espontaneidade do ânimo, executa uma dupla tarefa na representação das grandezas. Em primeiro lugar, ela apreende cada parte do *quantum* dado numa consciência empírica, que é a *apreensão*; em segundo lugar, ela *resume* as partes *apreendidas em série* numa pura consciência de si, em cuja tarefa última, a da *compreensão*, ela actua inteiramente enquanto razão pura. A cada parte do *quantum* associa-se nomeadamente a representação do meu eu (consciência empírica); e, por meio da reflexão sobre estas sínteses sucessivas, reconheço a identidade do meu eu em toda a série das mesmas (pura consciência de si): só por este meio é que o *quantum* se torna num objecto para mim. Alinho A com B e com C,

etc., e, enquanto observo de certo modo essa minha tarefa, digo-me: tanto em A como em B e em C, sou *eu* o sujeito actuante.

(37) A apreensão ocorre *sucessivamente* e eu capturo uma representação parcial após outra. Ora uma vez que a cada momento temporal sucede sempre outro, e assim por diante até ao infinito, não existe nesta via o risco de eu não levar até ao fim mesmo o *quantum* mais numeroso. Desde que me seja apenas dado tempo, então nenhum número será para mim exagerado no que diz respeito à apreensão. Contrariamente, o resumo final ocorre *em simultâneo* e, por meio da representação da identidade do meu eu em todas as sínteses anteriores, volto a suprimir a condição temporal sob a qual elas haviam ocorrido antes. Todas aquelas representações empíricas, distintas do meu eu, perdem-se numa única pura consciência de si: o sujeito que actuou em A e B e C, etc., sou *Eu*, o ser próprio eternamente idêntico.

(38) Ora para esta segunda acção, nomeadamente a redução das distintas percepções empíricas à pura consciência de si, não é de modo algum indiferente a *quantidade* dessas percepções empíricas que devem dissolver-se na pura consciência de si. A experiência ensina pelo menos que a faculdade da imaginação tem aqui um limite, como também é difícil encontrar o fundamento necessário das mesmas. Esse limite pode ser distinto nos diferentes sujeitos, existindo a possibilidade de que ele seja alargado por meio de exercício e de esforço, mas nunca será abolido. Se a capacidade de reflexão ultrapassar esse limite e quiser juntar *numa* consciência de si quaisquer representações já situadas para além dele, então ela perde tanto em clareza quanto ganha em expansão. Entre a dimensão total de uma representação e a nitidez das partes existe uma determinada relação que será sempre inultrapassável; daí que, cada vez que a faculdade da imaginação apreende um grande *quantum*, nós venhamos a perder retrospectivamente tanto quanto ganhamos prospectivamente e que, quando tivermos atingido o fim, vejamos que o início desapareceu.

(39) O número de representações, com o qual a nitidez das partes singulares pode ainda coexistir plenamente, seria portanto o máximo da capacidade humana de compreensão. Esta pode, aliás muito consideravelmente, ser ultrapassada pela faculdade da imaginação, mas sempre com sacrifício da nitidez; e em prejuízo do entendimento, que tem de ater-se aí com rigor. Tal número não poderá ser menos do que *três*, uma vez que o acto originário de oposição, no qual assenta todo o modo determinado de pensar, torna necessária tal tríade. Existem dúvidas de que essa tríade possa ser ultrapassada, e pelo menos a experiência nada fornece que possa prová-lo. É assim que aliás

o número *três* poderia ser denominado de número sagrado, uma vez que todo o nosso círculo de pensamento seria por ele determinado.

(40) Ora é de acordo com esta medida básica da lógica que também se orienta a medida estética ao avaliar grandezas, o que contudo não pode ser encarado de modo tão estrito. Foi acordado que podemos abranger e distinguir em simultâneo, no mínimo, mais de três unidades, embora quanto mais prosseguimos com a síntese, tanto mais diminui a nitidez. Mas uma vez que, na avaliação da grandeza, se supõe que todas as partes são idênticas, logo a exigência de nitidez já é aqui também algo menos rigorosa. Talvez possamos abranger vinte pessoas com um olhar, mas será difícil reconhecer entre elas mais do que três *num* momento do tempo. Temos aqui no fundo de ter atenção para não tomarmos por simultâneo o que é apenas uma rápida sucessão. A rapidez com que o entendimento transforma três vezes três em nove já não nos permite distinguir se estas nove unidades pairam diante da nossa alma de uma só vez ou numa sucessão de três momentos. Muitas vezes imaginamos apreender com os sentidos o que apenas compreendemos com o entendimento. Mas apenas podemos fazer a experiência de ver se aquilo que abarcamos uma vez só numa ordem destra ainda exerce esse efeito em situação de desordem. A divisão e a ordem podem apenas apoiar o entendimento, mas nunca a faculdade da imaginação; o que nós portanto só nessas condições facilmente abarcamos nem sequer foi por nós intuído, mas sim enumerado ou medido.

(41) Este máximo de compreensão, determinado pelos limites do nosso sujeito, é o que nos orienta como medida última e fundamental na avaliação de toda a grandeza, também na grandeza matemática. Uma vez que cada grandeza só pode ser determinada comparativamente, sem tal medida básica extrema faltaria ao entendimento um ponto fixo, sobre o qual ele tem necessariamente de assentar por fim, só para poder determinar qualquer grandeza. Ora é de acordo com esta medida básica subjectiva que é avaliado cada *quantum* na natureza, sendo a unidade da mesma em todas as pessoas a causa única da possibilidade de existência de uma sintonia nos juízos humanos acerca da grandeza. Se tal medida básica fosse ampliada, então todos os objectos se apresentariam, pelo menos no plano estético, noutra proporção; cálculos, que agora apenas ocorrem no plano discursivo de acordo com conceitos, seriam a obra de um olhar e objectos, que agora nos tocam pela sublimidade, despir-se-iam de toda a sua magia e sumir-se-iam na classe comum.

(42) Suponha-se por enquanto que esse limite máximo de síntese seria *dez*. Dez unidades podem portanto ser compreendidas *numa* pela faculdade da imaginação, sem que nelas falte uma só. Ora numa dada grandeza estão

porém mil dessas unidades, devendo todo o milhar ser apreendido na consciência. Aprender o *quantum*, i. e., assimilar na consciência cada uma destas mil unidades em separado, não oferece de todo qualquer dificuldade, uma vez que para isso nada mais é exigido senão tempo; mas compreender tal *quantum*, i. e., reconhecer como idêntica a consciência dispersa em todas essas mil unidades representadas, abarcar mil percepções distintas numa só, eis o difícil problema que deve ser resolvido. Ora não existe para isso outra saída senão reduzir essas mil unidades a dez, uma vez que é o máximo que a faculdade da imaginação pode sintetizar.

(43) Como podem porém mil unidades ser representadas por dez? De nenhum outro modo senão por conceitos, que são os representantes únicos e permanentes das intuições. A faculdade da imaginação abdica portanto do seu trabalho intuitivo e o entendimento principia um trabalho discursivo (aqui propriamente simbólico). O número tem de vir em ajuda quando a intuição já não é suficiente e o pensamento tem de obedecer aí onde o olhar já não pode tornar-se mestre.

(44) A partir dessas dez unidades que são o máximo da síntese sensível, o entendimento forma uma nova unidade lógica, o conceito numérico de 10. Ora a faculdade da imaginação pode contudo, como supomos, sintetizar em simultâneo dez unidades; esse conceito numérico de 10, pensado como unidade, pode portanto, tomado dez vezes, confluir numa intuição da faculdade da imaginação. É certo que aquelas unidades lógicas, formadas pelo entendimento, são assimiladas neste segundo trabalho de compreensão não como multiplicidades mas como unidades, e as dez unidades que cada uma das mesmas compreende em si já não são consideradas separadamente. Só é válido o conceito enquanto elemento representante, perdendo-se o elemento representado na escuridão ou desaparecendo. Ora estas dez unidades lógicas são resumidas pelo entendimento numa nova unidade, o número 100 que, repetido dez vezes, pode novamente ser representado em simultâneo pela faculdade da imaginação, dando o número 1000 que corresponde inteiramente à medida do *quantum* em questão. Ora neste terceiro acto de compreensão, têm de apagar-se ainda mais aquelas unidades de origem, uma vez que até os seus representantes imediatos, os conceitos numéricos de dez, foram representados por outros, desaparecendo eles próprios na escuridão.

(45) Em toda esta operação, a faculdade da imaginação não ampliou de modo algum a medida da sua síntese, tendo sido sempre o mesmo *quantum* de dez unidades que ela teve em mente *num* momento do tempo. Mas o entendimento, ao permutar em três operações sucessivas aquelas unidades sensíveis por unidades lógicas, e ao voltar sempre a incluir estas noutras

unidades lógicas superiores, subordinou à faculdade da imaginação todo aquele *quantum* de 1000, ocultando deste modo a seus olhos a sua pobreza estética numa riqueza lógica.

(46) Contudo, para saber que está a contar não dez mas mil, e que cada uma das últimas dez unidades abrange em si outras cem, o ânimo tem de recordar-se com rapidez das sínteses anteriores, através das quais produz estas unidades. Pelo menos, uma obscura intuição do conteúdo que reside nesses conceitos numéricos tem de acompanhar a síntese em progresso, como pode notar em si mesma qualquer pessoa que se observe ao calcular. Não pode deixar de acontecer que, quanto mais crescem os conceitos numéricos, o método do ânimo tem de tornar-se cada vez mais lógico e a evidência intuitiva tem de diminuir; daí advém igualmente que os conceitos numéricos superiores acabem por dizer-nos muito menos do que os inferiores, uma vez que associamos ainda a estes um conteúdo. Para uma pessoa se deixar tocar pelo conceito de um milhão de moedas de ouro, tem pelo menos de lembrar-se obscuramente de quão grande é a soma que já reside no número mil e quantas moedas de troco estão já contidas numa única moeda de ouro.

(47) Um regimento de 2000 homens forma uma longa frente, com a profundidade de três homens, e queremos fazer rapidamente uma ideia da grandeza do mesmo. Para facilitar a visão de conjunto, quero partir da hipótese de que tudo se encontra ordenado de dez em dez. Uma pequena secção a deve ser organizada de acordo com cada 10 e uma secção maior aa de 100 em 100, devendo o nosso olhar abranger todo o comprimento da frente. Poderemos portanto, de acordo com a hipótese, abranger a primeira secção a com *um* olhar simultâneo, no qual será ainda possível distinguir cada homem singular. Ora esta secção é ao mesmo tempo uma unidade para o entendimento reflexivo; e portanto, assim que o olhar tiver percorrido dez dessas secções, e a faculdade da imaginação tiver executado dez vezes seguidas o seu trabalho de compreensão, então o entendimento tentará de novo pensar a identidade da consciência nestes dez actos de compreensão, i. e., construir uma nova unidade lógica a partir dessas dez unidades. Ele consegue-o também, mas à custa da primeira intuição, que oculta *as suas* partes na mesma proporção em que se transforma ela própria em parte de uma outra totalidade. Do mesmo modo que as sínteses sucessivas são efectuadas em simultâneo pelo entendimento reflexivo, as intuições simultâneas da faculdade da imaginação vão perdendo a sua nitidez, pairando agora apenas enquanto massas diante da alma. Ora se a síntese for elevada ainda mais acima, então o elemento singular desaparece inteiramente e toda a frente se perde numa mera extensão constante, na qual já não será possível distinguir sequer uma secção, muito

menos uma cabeça singular. Daqui resulta pois que a nitidez da intuição permanece sempre encerrada apenas num determinado número, de tal modo que, apesar de todo o progresso discursivo do entendimento, a faculdade da imaginação nunca amplia a sua riqueza real (no que diz respeito à simultaneidade da intuição) e que, mesmo nos casos em que a contabilização atinge os milhões, será sempre apenas um determinado número o dominante, vendendo-se os outros de certo modo subsumidos por ele. Ora se se quiser obter uma impressão estética de um grande *quantum*, então tem de se tentar repor rapidamente as unidades originárias a partir do conceito que as representa, o que no caso mencionado acontecerá quando se tenta, p. ex., conservar sempre na visão a primeira secção, enquanto o olhar desce por toda a frente.

(48) Mas é precisamente aqui, nesta tentativa por parte da faculdade da imaginação, de repor a dimensão sensível da representação a partir da representação lógica obtida por meio de conceitos numéricos, compreendendo *numa* intuição tanto o comprimento como a largura, tanto a simultaneidade como a sucessão, que vem à luz o limite de tal capacidade, mas ao mesmo tempo também a força de outra, cuja descoberta posterior nos compensará de maneira preponderante por aquela carência.

(49) A razão tende, de acordo com as suas leis necessárias, para uma absoluta totalidade da intuição e, sem se deixar desviar pela necessária limitação da faculdade da imaginação, exige dela uma compreensão integral de todas as partes do *quantum* dado, numa representação simultânea. A faculdade da imaginação vê-se assim compelida a pôr integralmente à disposição a sua capacidade de compreensão mas, uma vez que não pode contudo levar a termo tal tarefa nem ampliar o seu círculo, mau grado todos os esforços, acaba por regressar esgotada a si própria e a pessoa sensível sente os seus limites com penosa inquietação.

(50) Será porém um poder exterior que lhe dá a experiência dos seus limites? Será culpa do incomensurável oceano, ou do infinito céu semeado de estrelas, o facto de eu tomar consciência da minha impotência ao exprimir a sua grandeza? Pois como é que sei que eles são uma grandeza exagerada para a minha descrição e que não posso obter para mim mesmo qualquer totalidade da sua imagem? Se desses objectos sei mais ou menos que eles devem perfazer um todo na representação, logo não poderia ficar a saber tal coisa a não ser por meio da representação que faço deles, e contudo pressupõe-se que eu não possa representar para mim a mesma como um todo? Eles não me são portanto dados como um todo, sendo eu próprio que principio por incluir neles o conceito de totalidade. Tenho portanto este conceito já em mim e sou eu, o ser que pensa, que sucumbo ao ser que descreve. Embora

experimente, ao contemplar esses grandes objectos, a minha *impotência*, experimento-os através da minha *força*. Não sou superado pela natureza, *sou superado por mim próprio*.

(51) Ao querer sintetizar todas as partes singulares de um *quantum* apreendido, que pretendo em princípio fazer? Quero conhecer a identidade da minha consciência própria em todas estas representações parciais, quero encontrar-me a mim próprio em todas. Quero dizer a mim mesmo: «Todas estas partes foram representadas por mim, o sujeito que permanece sempre idêntico». Temos aliás de lembrar-nos que a razão sempre exige apenas a síntese daquelas partes que já tenham sido apreendidas, estando já portanto representadas na consciência empírica; pois uma grandeza só principia a tocar-me depois de eu a ter percorrido com a minha imaginação, tendo portanto apreendido as suas partes sem poder sintetizá-las.

(52) Quero portanto dissolver representações que já tive numa única e, não podendo fazê-lo, sinto dolorosamente não o poder. Mas para sentir que não posso cumprir uma exigência, tenho de ter em simultâneo a representação dessa exigência e da minha incapacidade. Essa exigência está porém aqui: totalidade das partes na compreensão ou unidade do meu eu numa determinada série de transformações do meu eu. Tenho portanto de conceber a representação de que não posso representar a unidade do meu eu em todas estas transformações; mas é precisamente por esse meio que concebo a mesma representação. Precisamente por esse meio penso já a totalidade da fila inteira, pelo facto de a *querer* pensar, uma vez que nada posso querer senão aquilo de que já tinha uma representação. Trago, portanto, já em mim essa totalidade que tento apresentar, precisamente porque procuro apresentá-la. O que é grande está portanto em mim, não fora de mim. É o meu sujeito eternamente idêntico, constante em cada mudança, reencontrando-se a si mesmo em cada metamorfose. Dizer que posso prosseguir a interpretação até ao infinito não significa outra coisa senão que, em infinitas transformações da minha consciência, a minha consciência é idêntica e que toda a infinitude reside na unidade do meu eu.

(53) Essa dissolução pode ainda ser enunciada noutra fórmula. Em todas as representações de objectos, entre eles também da grandeza, o ânimo nunca é apenas aquilo que *é determinado*, mas sempre é simultaneamente aquilo que *determina*. É certo que é o objecto que me transforma, mas sou eu, o sujeito que elabora representações, que torna o objecto em objecto e que, portanto, se transforma a si próprio através do seu produto. Mas em todas estas transformações tem de existir algo que não se transforma e este imutável princípio é precisamente o eu puro e idêntico, o fundamento da

possibilidade de todos os objectos, na medida em que eles são representados. O que portanto reside de grande nas representações reside em nós, que produzimos tais representações. Qualquer que seja a lei que nos é dada para o nosso pensar e agir, tal lei é-nos dada *por meio de nós*; e mesmo quando, enquanto seres sensivelmente limitados, *temos de deixá-la incumprida*, como ocorre aqui no plano teórico com a lei da totalidade na apresentação de uma grandeza, ou quando a quebramos com a vontade enquanto seres livres, como a lei ética dos costumes no plano prático, somos contudo sempre *nós* que a estabelecemos. Posso portanto perder-me na vertiginosa representação do espaço omnipresente ou do tempo interminável, ou posso sentir, na representação da absoluta perfeição, a minha própria nulidade – *eu* próprio sou porém o único a dar ao espaço a sua infinita amplitude e ao tempo a sua eterna duração, sou eu próprio que traz em si a ideia da total sacralidade, uma vez que a estabeleço e a divindade, que represento perante mim próprio, é a minha criação, tão certo como o *meu* pensamento é meu.

(54) O sublime da grandeza não é portanto uma propriedade objectiva do objecto a que é conferida; é apenas o efeito da acção do nosso próprio sujeito, motivada por aquele objecto. Ele surge, *por um lado*, da representação da incapacidade, por parte da faculdade da imaginação, de atingir a totalidade na apresentação da grandeza, estabelecida pela razão como exigência, *por outro lado* da representação da capacidade, por parte da razão, de estabelecer tal exigência. No primeiro aspecto funda-se a força *de repulsa*, no segundo a força *de atracção* do que é grande e sensivelmente infinito.

(55) Embora o sublime seja um fenómeno que só é produzido no nosso sujeito, contudo tem de existir nos próprios objectos o fundamento pelo qual são precisamente esses objectos e mais nenhuns que dão ocasião a tal uso. E uma vez que, além disso, depositamos, durante o nosso juízo, o predicado *no objecto* (com o que sugerimos que não estamos a empreender tal associação de modo simplesmente arbitrário, mas que tencionamos estabelecer com isso uma lei para todos), logo tem de estar contido no nosso sujeito um necessário fundamento pelo qual fazemos, de uma certa classe de objectos, precisamente esse uso e não outro.

(56) Existem por conseguinte condições *internas e externas* do sublime matemático. Aquela aspecto implica uma certa e determinada relação entre razão e faculdade de imaginação, este uma determinada relação entre o objecto intuído e a nossa medida estética de grandeza.

(57) Tanto a faculdade da imaginação como a razão têm de exprimir-se com um certo grau de intensidade, se é suposto que o que é grande venha a tanger-nos. Exige-se à faculdade da imaginação que empenhe toda a sua

capacidade de compreensão na apresentação da ideia do absoluto, para o que a razão impele sem abrandamento. Se a fantasia estiver inactiva ou for preguiçosa, ou se a tendência do ânimo se orientar mais para conceitos do que para intuições, então até o mais sublime dos objectos permanecerá um mero objecto lógico e não será de modo algum apresentado ao foro estético. Este é o motivo pelo qual pessoas com força preponderante no entendimento analítico raramente mostram muita receptividade ao que é esteticamente grande. A sua faculdade da imaginação ou não é suficientemente viva para aceder sequer a uma apresentação do absoluto da razão, ou o seu entendimento está ocupado em se apropriar do objecto *para si próprios* e em transferi-lo do campo da intuição para o seu domínio discursivo.

(58) Sem uma certa força da fantasia, o objecto grande não se torna de modo algum estético; sem uma certa intensidade da razão, inversamente, o objecto estético não se torna sublime. A ideia do absoluto já exige um desenvolvimento maior do que o habitual da capacidade racional superior, bem como uma certa riqueza de ideias e um conhecimento mais preciso da pessoa em relação ao seu eu mais nobre. Aquele cuja razão não tenha ainda recebido formação nunca saberá fazer um uso supra-sensível do que nos sentidos é grande. A razão não se imiscuirá de modo algum na tarefa, que será entregue só à faculdade da imaginação ou só ao entendimento. A faculdade da imaginação está contudo, por si própria, muito longe de aderir a uma síntese que se lhe torna penosa. Ela contenta-se portanto com a simples apreensão e de modo algum lhe ocorre dar totalidade às suas apresentações. Daí a estúpida insensibilidade com que o selvagem pode habitar no seio da mais sublime natureza e no meio de símbolos do infinito, sem com isso ser por eles despertado do seu torpor animal, sem sequer imaginar de longe o grande espírito da natureza, que fala a partir do que é sensorialmente incomensurável a uma alma que sente.

(59) Daquilo para o que o rude selvagem fica a olhar com obtusa insensibilidade, foge o ser indolente e desnervado como de um objecto de terror que lhe mostra não a sua força, apenas a sua impotência. O seu estreito coração sente-se pensosamente dilacerado por tão grandes representações. Embora a sua fantasia seja suficientemente impressionável para tentar a apresentação do que é sensorialmente infinito, a sua razão não é suficientemente autónoma para terminar com sucesso esse empreendimento. Quer escalar tal subida, mas deixa-se cair fatigado a meio caminho. Luta com o terrível génio, mas apenas com armas terrenas, não com armas imortais. Consciente dessa fraqueza, prefere subtrair-se a uma visão que o derrota e vai buscar apoio na instância consoladora de todos os fracos, a *regra*. Não podendo erguer-se por

si próprio ao que é grande na natureza, logo é a natureza que tem de descer à sua pequena capacidade de apreensão. As suas ousadas formas têm de ser por ela trocadas por formas artificiais que lhe são alheias, mas que constituem uma carência para os seus amaneirados sentidos. A sua vontade tem de ser por ela submetida ao jugo férreo dele e de moldar-se às amarras da regularidade matemática. Assim nasce o gosto francês de outrora em jardins, que finalmente deu lugar ao inglês quase universalmente, sem contudo se aproximar por isso visivelmente do verdadeiro gosto. Pois o carácter da natureza consiste tão pouco em mera diversidade como em mera uniformidade. A sua ponderada e tranquila seriedade é igualmente incompatível com essas mudanças rápidas e levianas, com as quais o novo gosto dos jardins a obriga a saltitar de uma decoração para a outra. Ao metamorfosear-se, ela não abdica da sua harmoniosa unidade, oculta a sua plenitude em humilde simplicidade e mesmo na mais exuberante liberdade vemos como ela honra e lei da constância.<sup>20</sup>

(60) Das condições objectivas do sublime matemático faz parte, em primeiro lugar, que o objecto que é suposto ser por nós reconhecido nesta qualidade perfaça um todo e mostre portanto unidade; em segundo lugar, que ele torne para nós inútil a suprema medida sensível, com a qual costumamos medir todas as grandezas. Sem o primeiro aspecto, a faculdade da imaginação nem sequer se veria exortada a tentar uma apresentação da sua totalidade; sem o segundo aspecto, tal tentativa não poderia para ela ter fracassado.

(61) O horizonte ultrapassa qualquer grandeza que possa aparecer diante dos nossos olhos, pois todas as grandezas espaciais têm de estar nele situadas. Não obstante notamos que muitas vezes um monte singular, que nele se eleva, é capaz dar-nos uma impressão do sublime muito mais forte do que todo o círculo de visão que compreende não apenas esse monte mas ainda mil outras grandezas. Tal advém do facto de o horizonte não nos surgir como um objecto singular e de nós não sermos incitados a sintetizá-lo num todo para o apresentar. Se porém afastarmos do horizonte todos os objectos que atraem particularmente o olhar, se nos transportarmos no pensamento a uma planície vasta e contínua ou ao oceano aberto, o próprio horizonte torna-se num objecto e mesmo no mais sublime que pode surgir ao olhar. A figura circular do horizonte contribui muito particularmente para causar tal

---

20 A arte dos jardins e a arte da poesia dramática tiveram nos tempos modernos mais ou menos o mesmo destino, aliás nas mesmas nações. A mesma tirania da regra nos jardins franceses e nas tragédias francesas; o mesmo desregramento garrido e selvagem nos parques dos ingleses e no seu Shakespeare; e assim como o gosto alemão adoptou desde sempre a lei dos estrangeiros, também neste caso teve de oscilar entre os dois extremos.

impressão, uma vez que é em si tão fácil de apreender, menos se defendendo a faculdade da imaginação contra a tentativa de acabamento da mesma.

(62) A impressão estética da grandeza assenta contudo na tentativa *infrutífera*, por parte da faculdade da imaginação, de apresentar na totalidade o objecto dado, e isso só pode ocorrer pelo facto de a suprema medida de grandeza, que ela pode abranger nitidamente de uma só vez, adicionando-a a si própria tantas vezes quantas o entendimento pode pensar com clareza, ser demasiado pequena para o objecto. Daí parece contudo resultar que objectos de igual grandeza também teriam de fazer uma impressão igualmente sublime e que o objecto menor poderia produzir menos tal impressão, contra o que fala porém a experiência. Pois de acordo com esta, a parte parece não raras vezes mais sublime do que o todo, o monte ou a torre mais sublime do que o céu no qual se destaca, o rochedo mais sublime do que o mar, cujas ondas o banham. Aqui há porém que recordar a condição anteriormente mencionada, em virtude da qual a impressão estética só ocorre quando a imaginação acede em representar a totalidade do objecto. Se ela deixar de o fazer em relação ao objecto que é bastante maior e se, inversamente, observar tal condição em relação ao que é menor, então poderá ver-se esteticamente tangida pelo último e ser contudo insensível ao primeiro. Se ela porém pensar este como uma grandeza, logo ela pensá-lo-á em simultâneo como uma unidade e então ele terá necessariamente de causar uma impressão relativamente mais forte, na proporção de grandeza em que ultrapassar aquele.

(63) Todas as grandezas sensíveis encontram-se ou no espaço (grandezas extensivas) ou no tempo (grandezas numéricas). Embora toda a grandeza extensiva seja simultaneamente uma grandeza numérica (uma vez que também temos de compreender no tempo o que é dado no espaço), contudo a própria grandeza numérica só será sublime na medida em que se transformar numa grandeza no espaço. A distância da terra em relação a Sirius é certamente um enorme *quantum* no tempo e, se eu quiser compreendê-la na totalidade, exagerada para a minha fantasia; porém não acedo mais em intuir tal grandeza temporal, mas busco a ajuda de números e só quando me recordo que a suprema grandeza espacial que eu posso sintetizar como unidade, por exemplo uma montanha, é contudo uma medida demasiado pequena e inteiramente inútil para tal distância, é que recebo a sublime impressão. Vou portanto buscar a medida da mesma às grandezas extensivas e é da medida que depende o facto de um objecto nos parecer grande.

(64) O que é grande no espaço mostra-se em *comprimentos* ou em *alturas*, das quais fazem parte as *profundidades*: pois a profundidade é apenas uma altura abaixo de nós, assim como a altura pode ser denominada como uma

profundidade acima de nós. Daí que os poetas latinos não tenham reserva em usar a expressão *profundus* aplicada também às alturas:

ni faceret, maria ac terras coelumque profundum  
quippe ferant rapidi secum. –

As alturas parecem absolutamente mais sublimes do que os comprimentos de iguais dimensões, residindo a razão para tal em parte no facto de o sublime dinâmico se associar à visão das primeiras. Um mero comprimento, por mais que o percamos de vista, nada tem de pavoroso em si, mas tem-no uma altura, uma vez que podemos precipitar-nos desta para baixo. Pelo mesmo motivo, uma profundidade é ainda mais sublime do que uma altura, uma vez que a ideia de pavoroso a acompanha mais directamente. Se se pretende que uma grande altura seja para nós terrível, temos primeiro de nos imaginar na subida e portanto de transformá-la numa profundidade. Tal experiência pode facilmente ser feita ao contemplarmos um céu nublado, misturado com azul, reflectido num poço ou noutras águas sombrias cuja infinita profundidade dá uma visão muito mais arrepiante do que a sua altura. A mesma coisa sucede, num grau ainda mais elevado, quando o observamos de costas, pelo que ele se torna igualmente numa profundidade e, uma vez que é o único objecto que o olhar abrange, compele irresistivelmente a nossa faculdade da imaginação a apresentar a sua totalidade. Alturas e profundidades exercem já em nós um efeito mais intenso, nomeadamente porque a avaliação da sua grandeza não se vê enfraquecida por qualquer comparação. Um comprimento tem sempre no horizonte uma medida de comparação em relação à qual fica a perder, pois por mais que um comprimento se estenda, também se estenderá o céu, mas isso é o que ensina o entendimento, não o olhar, não sendo o céu que torna o monte mais baixo devido à sua altura, mas os montes que mostram, pela sua grandeza, a altura do céu.

(65) Por isso, uma representação não é apenas *opticamente* correcta, mas também *simbolicamente* verdadeira, quando se diz que o Atlas serve de suporte ao céu. Assim como o próprio céu parece assentar no Atlas, a nossa representação da altura do céu assenta na altura do Atlas. Portanto, o monte carrega, no sentido figurado, realmente o céu, pois na nossa representação sensível ele segura o mesmo na altura. Sem o monte, o céu *cairia*, i. e., desceria opticamente da sua altitude e ver-se-ia rebaixado.

## SOBRE A EDUCAÇÃO ESTÉTICA DO SER HUMANO NUMA SÉRIE DE CARTAS (1795)

### *Primeira Carta*

(1) Quereis portanto conceder-me a possibilidade de Vos apresentar os resultados das minhas investigações *sobre o belo e a arte* numa série de cartas. Sinto vivamente o ónus, mas também o encanto e a dignidade desse empreendimento. Irei falar de um tema que se encontra numa ligação imediata com a melhor parte da nossa felicidade e numa ligação não de todo distante com a nobreza moral da natureza humana. Irei apresentar a causa da beleza perante um coração que sente e pratica todo o poder da mesma e que assumirá, numa investigação em que nos vemos igualmente compelidos a recorrer com igual frequência a sentimentos e a princípios, a parte mais difícil da minha tarefa.

(2) O que queria rogar-Vos como um favor é por Vós magnanimamente convertido num dever e assim deixado como uma aparência de mérito, aí onde apenas me submeto à minha inclinação. A liberdade de proceder que me prescreveis não é para mim uma imposição mas antes uma carência. Pouco exercitado no uso de formas académicas, não correrei o risco de pecar contra o bom gosto através de um abuso das mesmas. As minhas ideias, obtidas mais a partir de um tratamento uniforme comigo próprio do que através de uma rica experiência do mundo ou por meio de leituras, não negarão a sua origem; mais depressa elas se tornarão culpadas de outros erros que não o do sectarismo, e mais depressa elas soçobrarão por fraqueza própria do que se manterão através de qualquer autoridade ou força estranha.

(3) É certo que não tenciono ocultar-Vos o facto de as afirmações que se seguem assentarem em grande parte em princípios kantianos; porém, se no decurso destas investigações Vos recordardes de alguma escola filosófica em particular, deveis atribuir tal facto à minha incapacidade e não a esses princípios. Não, a liberdade do Vosso espírito deverá ser para mim inviolável. O Vosso próprio sentimento fornecer-me-á os factos sobre os quais me fundamento, a Vossa própria e livre faculdade de pensar ditará as leis segundo as quais se deverá proceder.

(4) No que diz respeito às ideias dominantes na parte prática do sistema kantiano, só os filósofos se dividem acerca delas, mas os seres humanos, e ousou comprová-lo, sempre foram unânimes sobre as mesmas. Se as libertarmos da sua forma técnica, elas surgirão como juízos arcaicos da razão comum e como dados adquiridos do instinto moral, sob cuja tutela a sábia natureza colocou o ser humano até que a clara visão o emancipe. Mas precisamente

essa forma técnica, ao tornar visível a verdade para o entendimento, volta a ocultá-la ao sentimento; porque o entendimento tem infelizmente de principiar por destruir o objecto do sentido interior se quiser apropriar-se dele *para si*. Tal como o químico, o filósofo só encontra a ligação por meio da dissolução e só através do suplício infligido pela arte é que chega à obra da natureza espontânea. Para apanhar o fugaz fenómeno, ele tem de agrilhoá-lo à regra, de dilacerar o seu belo corpo em conceitos e de conservar num precário esqueleto verbal o seu espírito vivo. Será de espantar que o sentimento natural não se reencontre em tal cópia e que a verdade surja como um paradoxo no relatório do pensador analítico?

(5) Concedei-me portanto também uma certa tolerância se as investigações que se seguem desviarem o seu objecto para longe dos sentidos ao tentarem aproximá-lo do entendimento. O que é válido para as experiências morais tem de sê-lo, num grau ainda mais elevado, para o fenómeno da beleza. Toda a magia da mesma repousa no seu mistério e, suprimindo-se a necessária união dos seus elementos, suprime-se também a sua essência.

### *Segunda Carta*

(1) Não deveria eu porém fazer melhor uso da liberdade que me concedeis, em lugar de ocupar a Vossa atenção no cenário das belas-artes? Não será, no mínimo, extemporâneo buscar um código de leis para o mundo estético, uma vez que as questões do mundo moral proporcionam um interesse mais imediato e que o espírito filosófico de investigação se vê tão expressamente solicitado pelas circunstâncias epocais a ocupar-se com a mais perfeita de todas as obras de arte, a construção de uma verdadeira liberdade política?

(2) Não gostaria de viver noutro século nem de ter trabalhado para outro. Uma pessoa é tanto cidadã do tempo como cidadã de um Estado; e se é considerado impróprio, e até ilícito, que uma pessoa se exclua dos costumes e hábitos do círculo em que vive, por que razão seria menor o dever de reservar uma voz para a carência e o gosto do século na escolha do seu raio de acção?

(3) Tal voz não parece, porém, reverter a favor da arte; pelo menos daquela para que vão ser dirigidas as minhas investigações. O curso dos acontecimentos deu ao génio do tempo uma orientação que ameaça afastá-lo cada vez mais da arte do ideal. Esta tem de abandonar a realidade e de elevar-se com elegante ousadia acima da carência; pois a arte é filha da liberdade e tem de receber as suas directrizes a partir da necessidade dos espíritos, não da

precariedade da matéria. Presentemente, porém, é a carência que reina e que verga a humanidade afundada sob o seu jugo tirânico. A *utilidade* é o grande ídolo do tempo, a que todas as forças devem ser consagradas e que todos os talentos devem homenagear. Nessa grosseira balança, o mérito espiritual da arte não tem peso e esta, privada de todo o estímulo, desaparece do ruidoso mercado do século. Mesmo o espírito filosófico de investigação arrebatada à imaginação uma província após a outra e as fronteiras da arte estreitam-se quanto mais a ciência alarga os seus limites.

(4) É com expectativa que os olhares do filósofo e do cosmopolita se encontram presos no cenário político onde presentemente, como se crê, se negocea o grande destino da humanidade. Não revelará uma repreensível indiferença, face ao bem da sociedade, o facto de não se participar nessa conversação universal? Por mais que esse grande litígio tenha a ver, devido ao seu conteúdo e às suas consequências, com cada ser humano que se preze como tal, ele deve interessar particularmente, devido à forma como se litiga, cada indivíduo que pensa por si próprio. Uma questão, que até então só fora resolvida através do cego direito do mais forte, foi agora trazida, ao que parece, para diante da tribuna da razão pura; e quem seja de um modo ou de outro capaz de colocar-se no centro do todo e de elevar o seu indivíduo ao nível da espécie, pode considerar-se como um jurado nesse tribunal da razão, do mesmo modo que, na qualidade de ser humano e cidadão cosmopolita, ele constitui simultaneamente um partido e se vê mais ou menos envolvido no seu resultado. Não é portanto apenas a sua própria causa a ser decidida nesse grande processo; a sentença deve ser pronunciada de acordo com as leis que ele próprio, na qualidade de espírito racional, tem capacidade e direito de ditar.

(5) Como deveria seduzir-me a ideia de investigar sobre tal objecto, juntamente com um pensador pleno de espírito e que é em simultâneo um cidadão cosmopolita liberal, reservando a decisão a um coração que se dedica, com um belo entusiasmo, ao bem da humanidade! Como seria agradável a surpresa, mau grado a grande diferença de posição e a longa distância, tornada necessária pelas circunstâncias do mundo real, de ir ao encontro do Vosso espírito livre de preconceitos, obtendo o mesmo resultado! Se resisto a essa sedutora tentação e dou prioridade à beleza face à liberdade, creio poder desculpar essa opção não apenas através da minha inclinação, mas também justificá-la por meio de princípios. Espero convencer-Vos de que tal matéria é de longe menos estranha à carência do que ao gosto da época e de que se tem de enveredar, a fim de 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. Mas tal demonstração não pode ser efectuada sem que eu Vos traga à memória os princípios pelos quais se guia a própria razão, no âmbito de uma legislação política.

### *Terceira Carta*

(1) A natureza principia por não tratar melhor o ser humano do que as suas restantes obras: ela age em seu lugar enquanto ele próprio não pode agir como livre inteligência. Mas é precisamente isso que faz dele um ser humano, o facto de não permanecer no estágio que a mera natureza fez dele, mas de possuir a capacidade de refazer no sentido inverso, por meio da razão, os passos que aquela antecipou com ele, de transformar a obra da carência numa obra da sua livre opção e de elevar a necessidade física a uma necessidade moral.

(2) Saindo do seu torpor sensorial, ele vem a si, reconhece-se como ser humano, olha à sua volta e encontra-se – no Estado. A coacção das carências arremessou-o lá para dentro antes que ele pudesse escolher tal situação na sua liberdade; a necessidade organizou o mesmo de acordo com leis naturais, antes que ele pudesse fazê-lo de acordo com leis racionais. Mas com esse Estado de necessidade, apenas resultante da sua determinação natural e calculado apenas em função da mesma, ele não podia nem pode estar satisfeito – e grave seria para ele se pudesse! Logo, ele abandona, com o mesmo direito que lhe confere a sua qualidade humana, o domínio de uma necessidade cega, assim como, pela sua liberdade, se separa dela em tantos outros momentos, assim como, para dar apenas *um* exemplo, ele suprime através da ética e enobrece através da beleza o carácter comum imprimido pela necessidade do amor sexual. Deste modo, ele recupera artificialmente a sua infância na idade adulta, forma na sua ideia um *estado natural* que, embora lhe não seja dado por qualquer experiência, é decretado pela sua determinação racional como sendo necessário; nesse estado ideal, ele concede a si próprio um objectivo final que ele não conhecia no seu estado natural, bem como uma opção de que antes não era capaz, e não procede de outro modo senão como se começasse do princípio e trocasse o estado de independência pelo estado dos contratos, a partir de uma clara visão e livre decisão. Por mais artificioso e firme que possa ter sido o modo como o cego arbítrio terá fundamentado a sua obra, por mais presunçoso que tenha sido o modo como se terá afirmado e rodeado de uma aparência de venerabilidade - ele pode, nessa operação, encarar tal obra como inteiramente inexistente, porque uma obra de forças

cegas não possui qualquer autoridade diante da qual a liberdade precisasse de curvar-se e tudo tem de submeter-se ao objectivo final que a razão estabelece na sua personalidade. Deste modo surge e se legitima a tentativa, por parte de um povo tornado adulto, de transformar o seu Estado natural num Estado ético.

(3) É certo que esse Estado natural (como pode ser denominado cada corpo político que deduz originariamente a sua organização a partir de forças, não de leis) contradiz o ser humano moral, a quem a mera regularidade deve servir de lei; porém, ele basta exactamente ao ser humano físico, que só se outorga leis a fim de se acomodar às forças. Ora o ser humano físico é contudo *real*, enquanto o ser humano ético é apenas *problemático*. Logo, se a razão suprime o Estado natural, como deve necessariamente fazer se quiser colocar o seu no lugar dele, com isso ela põe em risco o ser humano físico e real em favor daquele que é problemático e ético, põe em risco a existência da sociedade por um ideal social meramente possível (embora moralmente necessário). Ela tira ao ser humano algo que ele realmente possui, e sem o qual nada possui, remetendo-o para algo que ele poderia e deveria possuir; e se ela tivesse dado a este demasiado valor, ter-lhe-ia arrebatado, em favor de uma humanidade que ainda lhe falta e que pode faltar-lhe sem que com isso a sua existência se veja prejudicada, os próprios mecanismos da sua animalidade, que porém constitui a sua condição de humanidade. Antes que ele tivesse tido tempo de segurar-se à lei com a sua vontade, ela já lhe teria retirado por debaixo dos pés a escada da natureza.

(4) A grande preocupação consiste pois no facto de a sociedade física, situada *no tempo*, não poder parar um momento sequer à medida que a sociedade moral se forma *na ideia*, no facto de, por causa da dignidade do ser humano, a sua existência não poder entrar em risco. Quando o artesão tem de consertar um mecanismo de relógio, ele faz parar as rodas; mas o mecanismo vivo do Estado tem de ser consertado enquanto pulsa e trata-se aqui de mudar a roda que gira em pleno movimento. É portanto necessário, para que a sociedade prevaleça, buscar um suporte que a torne independente do Estado natural que se quer dissolver.

(5) Tal suporte não se encontra no carácter natural do ser humano que, egoísta e violento, visa mais a destruição do que a conservação da sociedade; tão pouco se encontra no seu carácter ético, que de acordo com o pressuposto ainda tem de ser formado e sobre o qual, uma vez que é livre e *nunca se manifesta*, nunca poderia ter sido exercida qualquer influência por parte do legislador, não se podendo nunca contar com ele com segurança. Tratar-se-ia, portanto, de separar a arbitrariedade face ao carácter físico e a liberdade face

ao carácter moral - tratar-se-ia de, ao mesmo tempo que se faz concordar o primeiro com as leis, de fazer depender o último das impressões – tratar-se-ia de afastar aquele um pouco mais da matéria, e de aproximar este um pouco mais dela – a fim de produzir um terceiro carácter que, aparentado com os outros dois, proporcionasse uma transição entre o domínio das simples forças e o domínio das leis e, sem impedir o desenvolvimento do carácter moral, servisse antes de penhor sensível à ética invisível.

#### *Quarta Carta*

(1) Uma coisa é certa: só a preponderância de tal carácter num povo pode impedir prejuízos na transformação do Estado segundo princípios morais e só tal carácter pode garantir a sua duração. Na instauração de um Estado moral, conta-se com a lei ética como sendo uma força actuante e a livre vontade é incluída no reino das causas, onde tudo se encadeia com rigorosa necessidade e constância. Sabemos porém que as determinações da vontade humana permanecem sempre contingentes e que só no Ser absoluto é que a necessidade física coincide com a necessidade moral. Se se deve pois contar com o comportamento ético do ser humano como sendo um efeito *natural*, então ele tem de *ser* natureza e tem de ser já conduzido através dos seus impulsos para um procedimento que é sempre a consequência de um carácter ético. Mas a vontade do ser humano situa-se em perfeita liberdade entre dever e inclinação, e nesse direito de majestade da sua pessoa não pode nem deve intervir qualquer coacção física. Se ele deve pois conservar essa capacidade de escolha, sem que com isso deixe de ser um elo fiável na concatenação causal das forças, tal resultado só pode ser obtido se os efeitos de ambos os impulsos motrizes se revelarem perfeitamente iguais no reino dos fenómenos e se, mau grado as diferenças na forma, a matéria da sua vontade permanecer a mesma; se portanto os seus impulsos forem suficientemente sintonizantes com a sua razão, a fim de estarem aptos para uma legislação universal.

(2) Cada ser humano individual traz em si, pode dizer-se, por disposição e determinação, um ser humano puro e ideal, e sintonizar com a unidade imutável deste, em todas suas mutações é a grande missão da sua existência.<sup>21</sup> Esse ser humano puro, que se dá a conhecer de modo mais ou menos nítido em cada sujeito, é representado pelo *Estado*; a forma objectiva, e

---

21 Refiro-me aqui a uma obra recentemente publicada: *Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten* [Conferências sobre a Determinação do Académico] do meu amigo Fichte, na qual se encontra uma dedução muito luminosa desta proposição, dedução essa nunca antes ensaiada por esta via.

simultaneamente canônica, sob a qual a pluralidade dos sujeitos aspira a associar-se. Ora torna-se possível conceber, porém, dois modos de coincidência entre o ser humano no tempo e o ser humano na ideia, e outros tantos no que diz respeito à maneira como o Estado se pode afirmar nos indivíduos: ou na medida em que o ser humano reprime o ser empírico e que o Estado suprime os indivíduos; ou na medida em que o indivíduo *se torna* Estado e que o ser humano no tempo *se enobrece* até chegar ao ser humano na ideia.

(3) É certo que, numa avaliação moral unilateral, tal diferença é abolida; porque a razão fica satisfeita se a sua lei vigora incondicionalmente; mas na avaliação antropológica completa, na qual tanto conta a forma como o conteúdo e a sensação viva tem simultaneamente uma voz, tal diferença entrará tanto mais em consideração. Embora a razão exija unidade, a natureza porém exige pluralidade e o ser humano vê-se solicitado por ambas as legislações. A lei da primeira está gravada nele através de uma consciência incorruptível, a lei da segunda através de um sentimento inextinguível. Por isso será sempre testemunho de formação ainda defeituosa se o carácter ético só puder afirmar-se mediante o sacrifício do carácter natural; e uma constituição política será ainda muito incompleta se apenas for capaz de actuar por meio da supressão da pluralidade. O Estado deve honrar não apenas o carácter objectivo e genérico nos indivíduos, mas também o carácter subjectivo e específico, ampliando o reino invisível dos costumes sem despovoar o reino dos fenómenos.

(4) Quando o artesão pousa a mão na massa amorfa, a fim de lhe dar a forma que corresponde aos seus fins, não tem qualquer escrúpulo em violentá-la; porque a natureza por ele trabalhada não merece respeito por si própria, nem ele se interessa pelo todo por causa das partes, mas sim pelas partes por causa do todo. Quando o artista pousa a mão na mesma massa, tem igualmente poucos escrúpulos em violentá-la; apenas evita mostrar tal violência. Ele não respeita nem mais um pouco do que o artesão a matéria por ele trabalhada; mas tentará iludir o olhar que defende a liberdade da mesma matéria através de uma aparente condescendência em relação à mesma. Tudo se processa de modo inteiramente diferente com o artista pedagógico e político, que faz do ser humano simultaneamente o seu material e a sua missão. Aqui o fim regressa à matéria e só porque o todo serve as partes é que as partes se podem submeter ao todo. Com um respeito inteiramente diferente daquele que o artista do belo simula para com a sua matéria, o artista político tem de aproximar-se da sua e de cuidar da particularidade e personalidade da mesma, não apenas de modo subjectivo e com vista a exercer um efeito ilusório nos sentidos, mas de forma objectiva e em favor da essência interior.

(5) Mas precisamente porque o Estado deve ser uma organização que se forma através de si própria e para si própria, também ele só pode tornar-se real se as partes se tiverem sintonizado no sentido de ascender à ideia do todo. Uma vez que o Estado da humanidade pura e objectiva serve de representante no peito dos seus cidadãos, ele terá de observar face aos seus cidadãos uma relação idêntica àquela em que eles se encontram perante si próprios e só poderá honrar a sua humanidade subjectiva *no mesmo* grau em se tiver enobrecido a ponto de tornar-se em humanidade objectiva. Se o ser humano interior estiver de acordo consigo próprio, ele salvaguardará assim também a sua particularidade por mais que universalize a sua conduta e o Estado será apenas o intérprete do seu belo instinto, a fórmula mais nítida da sua legislação interior. Se, inversamente, no carácter de um povo o ser humano subjectivo entrar em contradição com o ser humano objectivo, de tal modo que só a repressão do primeiro possa permitir a vitória do segundo, também aqui o Estado terá de assumir o severo rigor da lei perante o cidadão e, para não se tornar na sua vítima, de pisar sem respeito uma tão hostil individualidade.

(6) O ser humano pode contudo entrar em oposição face a si mesmo de duas maneiras: ou como selvagem, quando os seus sentimentos dominam os seus princípios; ou como bárbaro, quando os seus princípios destroem os seus sentimentos. O selvagem despreza a arte e reconhece a natureza como sendo o seu soberano ilimitado; o bárbaro escarnece da natureza e desonra-a, porém, mais desprezível do que o selvagem, continua frequentemente a ser o escravo do seu escravo. O ser humano cultivado faz da natureza sua amiga e honra a sua liberdade, refreando apenas a sua arbitrariedade.

(7) Se portanto a razão introduz na sociedade física a sua unidade moral, ela não pode ferir a pluralidade da natureza. Se a natureza ambiciona afirmar a sua pluralidade no âmbito da edificação moral da sociedade, não pode ver-se com isso danificada a unidade moral; na equidistância entre uniformidade e confusão repousa a forma vencedora. A *totalidade* do carácter tem assim de ser encontrada no povo que deve ser capaz e digno de trocar o Estado da necessidade pelo Estado da liberdade.

#### *Quinta Carta*

(1) Será este o carácter que a época actual, os presentes acontecimentos nos mostram? Vou dirigir imediatamente a minha atenção para o objecto mais saliente neste extenso quadro.

(2) É verdade que o prestígio da opinião caiu, que a arbitrariedade foi desmascarada e, embora esteja ainda armada com poder, já não consegue reivindicar qualquer forma de dignidade; o ser humano acordou da sua longa indolência, da ilusão infligida a si próprio, e exige com insistente maioria de votos a reconstituição dos seus inalienáveis direitos. Mas não exige apenas, ergue-se aqui e além para tomar com violência aquilo que na sua opinião lhe é injustamente recusado. O edifício do Estado natural oscila, os seus fundamentos podres cedem e parece estar dada uma possibilidade *física* de colocar a lei no trono, de honrar finalmente o ser humano como fim em si e de fazer da verdadeira liberdade o fundamento da associação política. Esperança vã! Falta a possibilidade *moral* e o magnânimo momento vai encontrar uma geração que não é receptível.

(3) O ser humano retrata-se nas suas acções, e que figura se reproduz no drama do tempo presente! Aqui selvajaria, ali letargia: dois extremos da decadência humana e ambos juntos *num* espaço de tempo!

(4) Nas classes inferiores e mais numerosas, somos confrontados com impulsos rudes e sem lei, que após a dissolução dos vínculos da ordem civil se soltam e apressam, numa fúria incontida, a consumir a sua satisfação animal. Pode ser que a humanidade objectiva tenha tido uma causa para se lamentar acerca do Estado; a humanidade subjectiva tem de honrar as suas instituições. Podemos censurá-lo por ter perdido de vista a dignidade da natureza humana enquanto se tratava ainda de defender a sua existência? Por se ter apressado a separar pela força da gravidade e a unir pela força da coesão, enquanto não se podia ainda pensar na força formadora? A sua dissolução contém a sua legitimação. A sociedade desvinculada, em lugar de apressar-se a ascender à vida orgânica, retomba no reino elementar.

(5) Do outro lado, as classes civilizadas dão-nos o espectáculo ainda mais repugnante de letargia e depravação de carácter, o que causa uma indignação tanto maior por ser a própria cultura a sua fonte. Já não me recordo que filósofo, antigo ou moderno, observou que o que é mais nobre é também mais repulsivo na sua decomposição; mas também podemos achar essa observação verdadeira no domínio moral. O filho da natureza torna-se, quando se excede, num louco furioso; o discípulo do artifício, num ser indigno. O iluminismo do entendimento, de que se gabam não sem razão as camadas requintadas, mostra em geral uma influência tão reduzida nas mentalidades, no sentido de enobrecê-las, que antes reforça a corrupção por meio de máximas. Negamos a natureza no seu legítimo campo para experimentar a sua tirania no campo moral e, enquanto nos opomos às suas impressões, recebemos dela os nossos princípios. A decência afectada dos nossos costumes

recusa-lhe o *primeiro* voto, que seria desculpável, para conceder-lhe a última palavra, que se torna decisiva através da nossa ética materialista. No seio da mais refinada sociabilidade veio o egoísmo fundar o seu sistema e, sem que aportemos um coração sensível, experimentamos todas as formas de contágio e coacção por parte da sociedade. Submetemos o nosso livre juízo à sua opinião despótica, o nosso sentimento aos seus costumes bizarros, a nossa vontade às suas seduções, e apenas sustentamos o nosso arbítrio contra os seus direitos sagrados. Uma arrogante auto-suficiência contrai no homem mundano um coração que ainda pulsa frequentemente com simpatia no ser humano rude e natural; como se fugisse de uma cidade em chamas, cada um tenta apenas salvar da devastação a sua miserável propriedade. Só através de uma total negação da sentimentalidade é que se crê encontrar uma protecção contra as suas aberrações; e o escárnio, que frequentemente serve de moderação ao ser exaltado, ofende com igual desrespeito o mais nobre sentimento. A cultura, longe de libertar-nos, apenas desenvolve, com cada força que forma em nós, uma nova carência; e os laços do domínio físico estreitam-se de modo crescentemente inquietante, de tal forma que o receio de perder sufoca mesmo o mais fêgoso impulso de aperfeiçoamento e que a máxima da obediência passiva vigora como se fosse uma forma suprema de sabedoria da vida. Vemos assim o espírito do tempo oscilar entre perversidade e rudeza, entre desnaturalidade e mera natureza, entre superstição e descrença moral, e é apenas o equilíbrio do mal que ainda lhe coloca limites aqui e além.

### *Sexta Carta*

(1) Terei exagerado demais face à época com tal descrição? Não espero esta censura, mas antes outra: a de ter com isso comprovado demasiadas coisas. Tal quadro, dir-me-eis Vós, embora seja idêntico à presente humanidade, identifica-se porém no fundo com todos os povos que fazem parte da civilização, uma vez que todos eles, sem distinção, têm de afastar-se da natureza através de um arrazoado sófístico, antes que possam regressar a ela pela razão.

(2) Mas com alguma atenção ao carácter do tempo, temos de surpreender-nos com o contraste encontrado entre a forma actual da humanidade e a de outrora, sobretudo a grega. A fama de especialização e refinamento, que temos o direito de fazer valer contra qualquer outra forma de natureza *simples*, não pode reverter a nosso favor no confronto com a natureza grega, que desposou todos os encantos da arte e toda a dignidade da sabedoria, sem se

tornar como a nossa na sua vítima. Os gregos envergonham-nos, não apenas por uma simplicidade alheia à nossa época; são ao mesmo tempo os nossos rivais e muitas vezes até os nossos modelos, no que diz respeito às mesmas vantagens com as quais costumamos consolar-nos do carácter desnaturado dos nossos costumes. Ao mesmo tempo plenos de forma e plenos de conteúdo, ao mesmo tempo filosofando e formando, ao mesmo tempo delicados e enérgicos, vemos como eles associam a juventude da fantasia à virilidade da razão, numa soberba humanidade.

(3) Outrora, naquele belo despertar das energias intelectuais, os sentidos e o espírito não tinham ainda um domínio separado; porque nenhuma cisão os havia tentado ainda a fazer partilhas hostis e a definir a sua demarcação. A poesia não havia ainda cortejado a espirituosidade e a especulação não havia ainda sido corrompida pela sofisticação. Ambas podiam, se necessário, permutar as suas funções, uma vez que cada uma honrava a verdade apenas à sua maneira própria. Por mais que a razão se elevasse, porém ela transportava sempre consigo a matéria com amor e, por mais fina e aguda que fosse a forma como separava, ela nunca mutilava. Embora ela decompusesse a natureza e a projectasse, ampliando-a, no seu magnífico círculo dos deuses, ela não a rasgava em pedaços mas misturava-a de modos diferentes, visto que em nenhum único deus havia a falta da humanidade inteira. Como tudo é inteiramente diferente entre nós, os modernos! Também entre nós a imagem da espécie se vê projectada e ampliada nos indivíduos – mas em fragmentos, não em diferentes misturas, de tal modo que se tem de questionar os indivíduos um por um para reconstituir a totalidade da espécie. Entre nós, quase estaríamos tentados a afirmar, as forças do ânimo também se expressam separadamente no campo da experiência, tal como o psicólogo as divide no plano da representação; e vemos não apenas sujeitos isolados mas classes inteiras de pessoas desenvolverem apenas uma parte das suas disposições enquanto as restantes, como plantas deformadas, apenas se vêem sugeridas com traços esbatidos.

(4) Não escamoteio as vantagens que o presente género humano, encarado como unidade na balança do entendimento, poderá afirmar face ao que havia de melhor no mundo anterior; mas o desafio tem de principiar com fileiras cerradas e o todo tem de medir-se com o todo. Qual o indivíduo que entre nós, os modernos, dá um passo em frente para travar uma luta, de homem contra homem, com o indivíduo ateniense pelo prémio da humanidade?

(5) Donde advém essa relação desvantajosa dos indivíduos, mau grado a vantagem da espécie? Por que motivo podia o indivíduo grego ser qualificado

como representante do seu tempo, e por que razão não pode o moderno indivíduo ter tal ousadia? Porque aquele recebeu as suas formas a partir da natureza que tudo unifica, e este a partir do entendimento que tudo separa.

(6) Foi a própria cultura que abriu esta ferida na humanidade moderna. Logo que, por um lado, uma experiência alargada e um pensamento mais exacto necessitaram de uma divisão mais acentuada das ciências e que, por outro lado, um mecanismo estatal mais complexo exigiu uma separação mais rigorosa das camadas sociais e das tarefas, também se cindiu a liga íntima da natureza humana e uma luta corrosiva desuniu as suas forças harmoniosas. O entendimento intuitivo e o especulativo repartiram-se então com hostilidade pelos seus campos distintos, tendo principiado a vigiar as suas fronteiras, com desconfiança e ciúme; e, no âmbito da esfera em que cada um de nós delimita o seu raio de acção, outorgámo-nos um senhor que acaba não raramente por reprimir as outras capacidades. Enquanto aqui a imaginação luxuriante devasta as trabalhosas plantações do entendimento, o espírito de abstracção consome ali o fogo junto do qual o coração se deveria ter aquecido e a fantasia se deveria ter inflamado.

(7) Tal dilaceração, iniciada no interior do ser humano pelo artifício e pela erudição, foi aperfeiçoada e generalizada por acção do novo espírito governativo. É certo que não se podia esperar que a organização simples das primeiras repúblicas sobrevivesse à simplicidade dos primeiros costumes e relações sociais; mas em lugar de ascender a um nível superior da vida animal, ela desceu a um nível mecânico comum e rude. Essa natureza polípode dos Estados gregos, nos quais cada indivíduo gozava de uma vida independente, podendo sempre que era necessário tornar-se num todo, deu agora lugar a um artificioso mecanismo no qual se forma, a partir da junção de um número infinito de partes inertes, uma vida mecânica na totalidade. Segregados foram agora o Estado e a Igreja, as leis e os costumes; a fruição foi separada do trabalho, o meio do fim, o esforço da recompensa. Eternamente agrilhado apenas a um pequeno fragmento isolado do todo, o ser humano especializa-se apenas como fragmento; tendo eternamente no ouvido apenas o ruído monótono da roda que impulsiona, ele 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. Mas nem a escassa parte fragmentária, que ainda prende os membros isolados ao todo, depende de formas criadas através de uma actividade própria (pois como se poderia confiar à liberdade dessas formas um mecanismo tão artificial e receoso de luz?); pelo contrário, ela é prescrita a esses membros, com escrupuloso rigor, por um formulário no qual se inibe a liberdade de pensar. A

letra morta substitui o vivo entendimento e uma memória exercitada é um guia mais seguro do que o génio e a sensação.

(8) Quando a comunidade faz da função o critério de avaliação do homem, quando ela honra num dos seus cidadãos apenas a memória, noutra o entendimento tabelar, num terceiro apenas a competência mecânica, quando, por um lado, indiferente face ao carácter, insiste apenas em conhecimentos, e por outro lado tolera o entendimento mais obscurantista a troco de um espírito de ordem e de um comportamento legalista – quando exige que tais competências isoladas sejam desenvolvidas com uma intensidade semelhante à forma como dispensa o sujeito de um desenvolvimento extensivo – podemos aí surpreender-nos pelo facto de as restantes disposições do ânimo se verem negligenciadas, a fim de que todo o cuidado seja dedicado a essa única que traz honra e proveito? Embora saibamos que o génio vigoroso não faz coincidir os limites da sua tarefa com os limites da sua actividade, porém o talento mediano consome na tarefa que lhe foi distribuída toda a parca soma da sua energia; e tem já de ser uma cabeça pouco comum essa que reserva uma atenção suplementar para ocupações do seu agrado, sem que a sua profissão se ressinta. Para além disso, raramente constitui uma boa recomendação face ao Estado o facto de as energias superarem os deveres, ou de uma necessidade espiritual superior criar no homem de génio uma rivalidade à sua função. O Estado mostra-se tão ciumento em relação à posse exclusiva dos seus servidores (e quem pode deixar de dar-lhe razão?) que mais facilmente se decidirá a partilhar o seu homem com uma Vénus Citereia do que com uma Vénus Urânia?

(9) E assim se destrói gradualmente a vida singular concreta para que a abstracção do todo cumpra a sua precária existência, e o Estado mantém-se eternamente estranho aos seus cidadãos uma vez que o sentimento não o encontra em parte nenhuma. Obrigada a simplificar a pluralidade dos seus cidadãos por meio de classificação e a nunca receber a humanidade senão por meio de representantes em segunda mão, a parte governante acaba por perdê-la inteiramente de vista ao confundi-la com uma mera construção do entendimento; e a parte governada nada mais pode fazer do que receber com frieza as leis que tão pouco respeito lhe dizem. Finalmente, saturada de manter um laço que lhe é tão-pouco aligeirado pelo Estado, a sociedade positiva desintegra-se (como já é há muito o destino da maioria dos Estados europeus) e recai num estado de moralidade natural, no qual o poder público é apenas *mais* um partido, odiado e atraído por aquele que o torna necessário e respeitado apenas por aquele que pode dispensá-lo.

(10) Poderia a humanidade face a essa dupla violência, que a tem pressionado do interior e do exterior, tomar uma orientação diferente daquela que realmente tomou? Ao tentar atingir formas inalienáveis de posse no reino das ideias, o espírito especulativo teve de tornar-se num estranho no mundo dos sentidos, perdendo a matéria em favor da forma. O espírito prático, encerrado num círculo uniforme de objectos e ainda mais limitado dentro do mesmo por meio de fórmulas, teve de ver a liberdade do todo afastar-se do seu olhar e de empobrecer ao mesmo tempo que a sua esfera. Assim como o primeiro é tentado a modelar o que é real de acordo com o que é pensável e a elevar as condições subjectivas da sua faculdade de representação ao plano de leis constitutivas para a existência das coisas, do mesmo modo se precipita o segundo para o extremo oposto, avaliando toda a experiência em si de acordo com um fragmento particular de experiência e querendo adaptar as regras da *sua* tarefa a qualquer tarefa sem distinção. O primeiro tornou-se necessariamente no refém de uma subtilidade vazia, o segundo de uma pretensiosa mesquinhez, uma vez que aquele se elevava demasiado face ao indivíduo isolado e este descera demasiado em relação ao todo. Mas a desvantagem de tal orientação do espírito não se circunscreve ao modo de saber e produzir; estende-se igualmente ao modo de sentir e actuar. Sabemos que a sensibilidade do ânimo depende da vivacidade da faculdade de imaginação, no que diz respeito ao seu grau, e da riqueza da mesma, no que diz respeito à sua amplitude. Ora a preponderância da capacidade analítica tem porém necessariamente de roubar à fantasia a sua energia e o seu fogo, enquanto uma esfera mais limitada de objectos tem de diminuir a sua riqueza. O pensador abstracto possui por isso frequentemente um coração *frio*, porque diseca as impressões que só como um todo podem mover a alma; o homem prático tem frequentemente um coração *estreito*, porque a sua faculdade de imaginação, encerrada no círculo uniforme da sua profissão, não pode alargar os seus horizontes em direcção a formas alheias de representação.

(11) Propus-me revelar a orientação perniciosa do carácter da época e não mostrar as vantagens com que a natureza a compensa. De bom grado Vos confesso que, por menor que seja o bem-estar que sentem os indivíduos com tal dilaceramento do seu ser, a espécie não teria podido progredir de outra maneira. O surgimento da humanidade grega foi indiscutivelmente um ponto máximo, que não podia nem permanecer nesse nível nem elevar-se mais alto. Não podia permanecer; porque o entendimento tinha de ver-se inevitavelmente coagido, devido às reservas que já possuía, a separar-se da sensação e da intuição e a tender para uma clareza de conhecimento; mas também não podia elevar-se mais alto, porque só um determinado grau de

clareza pode coexistir com uma plenitude e um calor determinados. Os gregos haviam alcançado esse grau e, se quisessem ascender a uma formação superior, teriam como nós de renunciar à totalidade do seu ser e de seguir em busca da verdade por vias separadas.

(12) Para desenvolver as múltiplas disposições no ser humano, não havia outro meio senão contrapondo-as umas às outras. Esse antagonismo de forças é o grande instrumento da cultura, mas apenas o instrumento; porque enquanto o mesmo durar, encontramos-nos apenas no caminho para ela. Só através do facto de no ser humano se isolarem forças singulares e ousarem outorgar uma legislação exclusiva é que elas entram em conflito com a verdade das coisas e obrigam o senso comum, que de outro modo descansa com indolente auto-suficiência no fenómeno exterior, a penetrar na profundidade dos objectos. Na medida em que o puro entendimento usurpa uma autoridade no mundo dos sentidos e que o entendimento empírico se empenha em submetê-lo às condições da experiência, vão-se formando ambas as disposições até atingirem o maior amadurecimento possível e esgotando toda a amplitude da sua esfera. Na medida em que a faculdade da imaginação ousa, por um lado, dissolver com o seu arbítrio a ordem universal, ela obriga a razão, por outro lado, a ascender às fontes superiores do conhecimento e a clamar pela ajuda da lei da necessidade.

(13) É certo que um exercício unilateral das forças conduz o indivíduo inevitavelmente ao erro, mas a espécie à verdade. Só reunindo toda a energia do nosso espírito *num* foco e concentrando todo o nosso ser numa força singular, dotamos por assim dizer com asas essa força singular e transportamo-la artificialmente muito para lá dos limites que a natureza parece ter-lhe colocado. Assim como é certo que todos os indivíduos juntos, com o poder da visão que a natureza lhes concedeu, nunca chegariam a discernir um satélite de Júpiter que a natureza revela aos astrónomo, do mesmo modo está estabelecido que a faculdade humana de pensar nunca teria produzido uma análise do infinito ou uma crítica da razão pura se a razão não se tivesse isolado em sujeitos singulares vocacionados para tal, desprendendo-se de toda a matéria e, por meio da mais esforçada abstracção, não tivesse armado a sua visão em direcção ao incondicional. Mas será tal espírito, por assim dizer dissolvido em puro entendimento e em pura intuição, capaz de trocar as severas amarras da lógica pelo livre curso da faculdade poética e de apreender a individualidade das coisas com um sentido fiel e casto? Aqui, a natureza coloca mesmo ao génio universal limites que ele não pode transpor e a verdade continuará a produzir mártires enquanto a filosofia se vir obrigada a dedicar-se preferencialmente à tarefa de tomar medidas contra o erro.

(14) Portanto, por mais que se ganhe para a totalidade do mundo com essa especialização separada das faculdades humanas, não se pode porém negar que os indivíduos por ela afectados sofrem a maldição dessa finalidade universal. É certo que por meio de exercícios de ginástica se formam corpos atléticos, mas só por meio do jogo livre e homogéneo dos mesmos se forma a beleza. Do mesmo modo, a intensificação de capacidades intelectuais singulares pode produzir seres humanos extraordinários, mas só a temperatura homogénea das mesmas produzirá seres humanos felizes e perfeitos. E em que relação nos encontraríamos com a época passada e a vindoura se a especialização da natureza humana tornasse necessário tal sacrifício? Teríamos sido os servos da humanidade, teríamos executado para ela durante alguns milénios o trabalho de escravos e imprimido à nossa natureza mutilada os vergonhosos traços dessa servidão – a fim de que a geração posterior pudesse cuidar da sua saúde moral numa ditosa indolência e desenvolver o livre crescimento da sua humanidade!

(15) Poderá porém o ser humano estar destinado a falhar-se a si mesmo em favor de um fim qualquer? Será que a natureza nos pode roubar, para atingir os seus fins, uma perfeição que a razão nos prescreve através dos seus? Tem portanto de ser falso que a especialização das forças singulares torne necessário o sacrifício da sua totalidade; ou, por mais que a lei da natureza se empenhe nessa via, tem de estar ao nosso alcance a possibilidade de restabelecer essa totalidade na nossa natureza, depois de ter sido destruída pelo artifício, através de uma arte superior.

### *Sétima Carta*

(1) Deveria porventura esperar-se semelhante acção por parte do Estado? Tal não é possível, uma vez que o Estado, tal como agora se estrutura, foi o causador do mal, e o Estado que a razão se outorga como missão no plano da ideia, em lugar de lançar os fundamentos para essa humanidade melhor, teria de ser ele próprio fundamentado primeiro nessa base. E assim as investigações até agora empreendidas levar-me-iam de volta ao ponto do qual temporariamente me afastaram. A época actual, longe de apresentar-nos a forma de humanidade reconhecida como condição necessária para um aperfeiçoamento moral do Estado, mostra-nos antes o seu oposto directo. Se são correctos os princípios por mim enunciados e se a experiência confirma o quadro que tracei do presente, temos de considerar como extemporânea qualquer tentativa de mudança política de tal índole e como quimérica

qualquer expectativa fundamentada nesta última, até que seja abolida de novo a cisão no interior do ser humano e que a natureza deste esteja suficientemente desenvolvida para se tornar ela própria na artista que garanta a realidade da criação política da razão.

(2) A natureza desenha-nos, na sua criação física, a via que temos de seguir na criação moral. Até que a luta das forças elementares se tenha apaziguado nas organizações inferiores, ela não ascende à nobre formação do ser humano físico. Do mesmo modo, a luta entre os elementos no ser humano ético, o conflito de impulsos cegos, tem de estar pacificada em primeiro lugar, e toda a forma de rude antagonismo tem nele de ter terminado antes que se possa ousar um favorecimento da diversidade. Por outro lado, a autonomia do seu carácter tem de estar assegurada e a subserviência a formas despóticas alheias tem de ter cedido lugar a uma liberdade adequada, antes que a diversidade possa nele ser submetida à unidade do ideal. Enquanto o ser humano natural abusar do seu arbítrio à margem da lei, mal se lhe pode mostrar a sua liberdade; enquanto o ser humano artificial usar tão parcimoniosamente a sua liberdade, não se lhe pode tirar o seu arbítrio. A dádiva de princípios liberais torna-se numa traição ao todo se se associar a uma força ainda em fermentação e vier reforçar uma natureza já demasiado poderosa; a lei da concordância torna-se numa forma de tirania contra o indivíduo se se aliar a uma já predominante fraqueza e limitação física, apagando assim a última centelha de actividade autónoma e propriedade.

(3) O carácter do tempo tem portanto de principiar por erguer-se da sua profunda degradação, furtando-se ali à violência cega da natureza e regressando aqui à sua simplicidade, verdade e plenitude; missão para mais de *um* século. Entretanto, admito-o de bom grado, pode ser que algumas tentativas tenham isoladamente sucesso, mas a totalidade em nada melhorará e a contradição do comportamento será sempre uma prova contra a unidade das máximas. Noutras partes do mundo honrar-se-á a humanidade na figura do negro e envergonhar-se-á a mesma na Europa na figura do pensador. Os velhos princípios permanecerão mas usarão a roupagem do século, e a filosofia emprestará o seu nome a uma repressão até então autorizada pela Igreja. Assustados pela liberdade que se faz sempre anunciar como inimiga nas suas primeiras tentativas, os indivíduos lançar-se-ão ali numa cómoda servidão e, desesperados aqui sob o jugo de uma tutela pedante, evadir-se-ão para a independência selvagem do estado natural. A usurpação invocará a debilidade da natureza humana, a insurreição a dignidade da mesma, até que por fim a grande soberana de todos os assuntos humanos, a força cega,

intervenha e decida esse pretenso conflito de princípios como uma vulgar luta de punhos.

### *Oitava Carta*

(1) Deverá portanto a filosofia, desanimada e sem esperança, retirar-se desse domínio? Enquanto a soberania das formas se estende a todas as outras direcções, deverá esse bem, o mais importante de todos, ver-se entregue ao acaso informe? O conflito de forças cegas deverá durar eternamente no mundo político sem que a lei da sociabilidade vença alguma vez sobre o egoísmo hostil?

(2) De modo algum! É certo que a razão não tentará por si lutar directamente com esse rude poder que resiste às suas armas; tão pouco como o filho de Saturno na *Ilíada*, ela não descerá por sua iniciativa à sinistra arena. Mas de entre os lutadores ela escolherá o mais digno, equipando-o, como Zeus fez ao seu neto, com armas divinas e provocando através da sua força vitoriosa a grande decisão.

(3) A razão cumpriu o que pode cumprir ao encontrar e postular a lei; são a corajosa vontade e o vivo sentimento que têm de a executar. Se se pretende que a verdade vença na luta com as forças, nesse caso ela própria tem de tornar-se em *força* e de postular um *impulso* como seu representante no mundo dos fenómenos; porque os impulsos são as únicas forças motrizes no mundo sensível. Se até agora ela demonstrou tão pouco a sua força vitoriosa, tal facto reside não no entendimento, que não soube desvendá-la, mas no coração que se lhe fechou, e no impulso que não actuou em seu favor.

(4) Pois donde advirá essa dominação tão generalizada dos preconceitos e esse obscurecimento das cabeças, mau grado toda a luz ostentada pela filosofia e pela experiência? A época é esclarecida, ou seja, foram descobertos e divulgados em público os conhecimentos que bastariam para corrigir pelo menos os nossos princípios práticos. O espírito de livre investigação dissipou as concepções ilusórias, que durante muito tempo impediram o acesso à verdade, e minou o fundamento sobre o qual fanatismo e traição haviam construído o seu trono. A razão depurou-se das ilusões dos sentidos e de uma sofística traiçoeira e a própria filosofia, que nos havia feito primeiro renegar a natureza, clama em voz alta e com urgência que regressemos ao seu seio – qual o motivo por que ainda somos bárbaros?

(5) Tem portanto de existir, uma vez que não reside nas coisas, algo nos ânímos dos seres humanos que se oponha à recepção da verdade, por mais

claro que seja o seu brilho, e à aceitação da mesma, por mais vivo que seja o seu poder persuasivo. Um velho sábio sentiu-o e encontra-se oculto nessa expressão de sentidos múltiplos: *sapere aude*.

(6) Ousa ser sábio. Para isso necessita-se de energia dada pela coragem para lutar contra os obstáculos que tanto a indolência da natureza como a covardia do coração levantam contra a instrução. Não é desprovido de significado o velho mito em que a deusa da sabedoria sai plenamente armada da cabeça de Júpiter; pois já o seu primeiro desempenho é belicoso. Logo ao nascer, tem de travar uma dura luta contra os sentidos que não querem ver-se arrebatados ao seu doce lazer. A maioria dos seres humanos sai demasiado fatigada e tensa da luta contra a miséria para poder mobilizar-se para uma nova luta, ainda mais dura, contra o erro. Satisfeito por escapar ele próprio ao amargo esforço de pensar, o ser humano deixa que outros exerçam tutela sobre as suas concepções, recorrendo, quando nele se agitam carências mais elevadas, com fé sedenta às fórmulas preparadas pelo Estado e pelo clero para tal caso. Se estes infelizes seres humanos merecem a nossa compaixão, então o nosso justo desprezo dirige-se àqueles que uma sorte mais favorável libertou do jugo das carências, mas que se curvam diante daquelas fórmulas por livre opção. Estes últimos preferem o brilho crepuscular de conceitos sombrios, onde o sentimento é mais vivo e a fantasia constrói figuras cómodas a seu bel-prazer, aos raios luminosos da verdade que expulsam a agradável fantasmagoria dos seus sonhos. Foi precisamente na base dessas ilusões, que a luz hostil do conhecimento tem o dever de afastar, que eles fundamentaram toda a construção da sua felicidade; será que deveriam pagar um preço tão caro por uma verdade que principia por tirar-lhes tudo o que para eles possui valor? Teriam de ser já sábios para amar a sabedoria; tal verdade já foi sentida por aquele que deu o nome à filosofia.

(7) Não basta portanto dizer que todo o esclarecimento do intelecto só merece respeito na medida em que reverte para o carácter; também ele emana de certo modo do carácter, uma vez que o caminho para a cabeça tem de ser aberto através do coração. A formação da capacidade de sentir constitui assim a mais urgente carência do tempo, não apenas porque se torna num meio para tornar eficaz para a vida essa forma aperfeiçoada de perspicácia, mas precisamente porque desperta o aperfeiçoamento da perspicácia.

## Nona Carta

(1) Mas não existirá aqui talvez um círculo? A cultura teórica deverá conduzir à prática e porém a prática deverá ser a condição da teórica? Toda a melhoria no domínio político deverá partir de um enobrecimento do carácter – mas como se pode, sob a influência de uma constituição bárbara, enobrecer o carácter? Teria portanto de buscar-se para esse fim um instrumento que não seja dado pelo Estado e de pôr a descoberto fontes que se mantenham puras e claras apesar de toda a corrupção política.

(2) Cheguei agora a um ponto para o qual tendiam todas as minhas considerações anteriores. Esse instrumento é a arte do belo, essas fontes abrem-se à descoberta nos seus padrões imortais.

(3) De tudo o que é positivo e que as convenções humanas introduziram, tanto a arte como a ciência tornaram-se independentes e ambas gozam de uma absoluta *imunidade* face ao arbítrio humano. O legislador político pode vedar o seu domínio, mas não pode reinar nele. Pode desprezar o amigo da verdade, mas a verdade permanece; pode humilhar o artista, mas não pode falsificar a arte. É certo que nada é mais comum do que ver ambas, ciência e arte, prestar homenagem ao espírito da época e ver o gosto criativo acatar a lei do gosto judicativo. Aí onde o carácter se torna rígido e endurece, vemos como a ciência vigia severamente os seus limites e a arte se submete às pesadas amarras da regra; aí onde o carácter se torna letárgico e se dissolve, a ciência procura agradar e a arte procura dar prazer. Durante séculos inteiros, tanto os filósofos como os artistas têm-se empenhado em fazer mergulhar verdade e beleza nas profundidades da humanidade comum; aqueles afundam-se, mas é com uma vitalidade própria e indestrutível que estes reemergem triunfalmente.

(4) Embora o artista seja filho do seu tempo, porém grave seria para ele se fosse simultaneamente o seu discípulo ou mesmo o seu favorito. Que uma divindade benéfica arrebate a tempo o lactente ao peito da sua mãe, que o nutra com o leite de uma época melhor e o deixe amadurecer sob um longínquo céu grego até à maturidade. Quando ele se tiver tornado homem, que regresse então, sob a forma de um estranho, ao seu século; porém, não para alegrá-lo com a sua aparição mas, de modo tão tremendo como o filho de Agamemnon, para purificá-lo. Embora vá extrair a matéria do presente, ele irá buscar a forma a um tempo mais nobre, mesmo para além de todos os tempos, à unidade absoluta e imutável do seu ser. Aqui do puro éter da sua natureza demoníaca, corre a fonte da beleza, não contaminada pela corrupção das gerações e dos tempos que se revolvem mais para o fundo em turvos

remoinhos. A sua matéria pode ser desonrada pelo mesmo capricho que a enobreceu, mas a casta forma subtrai-se à sua inconstância. O romano do século I tinha dobrado havia muito os joelhos diante dos seus imperadores, enquanto as estátuas ainda se mantinham erectas; os templos permaneciam sagrados ao olhar quando os deuses serviam há muito para o escárnio e os actos infames de um Nero e de um Cómodo eram envergonhados pelo nobre estilo do edifício que fornecia o enquadramento. A humanidade perdeu a sua dignidade, mas a arte salvou-a e conservou-a em pedras plenas de significado; a verdade continua a viver na ilusão e da cópia ver-se-á reconstruído o original. Assim como a arte nobre *sobreviveu* à nobre natureza, do mesmo modo ela antecede-se-lhe com entusiasmo, formando e alertando. Ainda antes que a verdade envie a sua luz triunfante para as profundezas dos corações, a força poética capta os seus raios e os cumes da humanidade brilharão quando a húmida noite ainda prevalece nos vales.

(5) Mas como se protege o artista face à corrupção do seu tempo, que o cerca por todos os lados? Desprezando o seu juízo. Que olhe para cima em direcção à sua dignidade e à lei, não para baixo em direcção à felicidade e à carência. Igualmente livre tanto face ao activismo vão, que gostaria de deixar traços no fugaz instante, como face ao impaciente espírito exaltado, que aplica à precária criação do tempo um critério de incondicionalidade, ele deverá deixar a carga do entendimento, que aqui se encontra em casa, a esfera do real; que ele porém se empenhe, a partir da união do possível com o necessário, a produzir o ideal. Que este seja por ele cunhado na ilusão e na verdade, nos jogos da sua imaginação e na seriedade dos seus actos, cunhado em todas as formas sensíveis e espirituais e lançado em silêncio para o tempo infinito.

(6) Mas não é a todo aquele, em cuja alma brilha esse ideal, que foram concedidos a serenidade criativa e o grande e paciente sentido para imprimi-lo na pedra silenciosa ou vertê-lo na palavra sóbria, confiando-o às fiéis mãos do tempo. Demasiado impetuoso para seguir por esta via tranquila, o divino impulso de formação precipita-se frequentemente e de modo imediato no presente e na vida activa, empenhando-se em reformular a matéria informe do mundo moral. A infelicidade da espécie fala num tom urgente ao ser humano sensível e o aviltamento da mesma num tom ainda mais urgente; o entusiasmo inflama-se e um feroso desejo impele, impaciente, as almas enérgicas para a acção. Mas ter-se-á ele interrogado se essas desordens no mundo moral ofendem a sua razão ou não magoam antes o seu amor-próprio? Se ele ainda não o sabe, reconhecê-lo-á pelo ardor com que insiste em obter resultados determinados e acelerados. O puro impulso moral está orientado

para o incondicional, para ele o tempo não existe e o futuro torna-se para ele em presente logo que tenha necessariamente de desenvolver-se a partir do presente. Perante uma razão sem limites, a orientação é simultaneamente a consumação e o caminho terá sido percorrido mal tenha sido iniciado.

(7) Dá portanto, darei como resposta ao jovem amigo da verdade e beleza, esse que quer saber de mim como satisfazer o nobre impulso no seu seio mau grado a resistência do século, dá ao mundo em que actuas a *orientação* para o bem, desse modo o sereno ritmo do tempo trará o desenvolvimento. Ter-lhe-ás dado essa orientação se, ensinando, elevares os seus pensamentos a um nível necessário e eterno, se, agindo ou formando, transformares o que é necessário e eterno em objecto dos seus impulsos. Cairá o edifício da fantasia e da arbitrariedade, tem de cair, terá já caído logo que te certifiques de que se inclina; mas é no interior, não apenas no exterior do ser humano que ele tem de inclinar-se. No pudico silêncio do teu ânimo educa a verdade triunfante, estabelece-a a partir de ti próprio na beleza, de tal modo que não seja apenas o pensamento a prestar-lhe homenagem, mas que seja também o sentido a apreender com amor a sua manifestação. E para que não te aconteça receberes da realidade o modelo que deves dar-lhe, não ouses procurar a sua duvidosa companhia antes de teres assegurado que o ideal te segue no teu coração. Vive com o teu século, mas não sejas a sua criatura; proporciona aos teus contemporâneos aquilo de que necessitam, não aquilo que eles louvam. Sem que tenhas partilhado a sua culpa, partilha com nobre resignação as suas penas e curva-te com liberdade sob o jugo que eles têm dificuldade tanto em dispensar como em suportar. Pela firme coragem com que desprezas a sua felicidade, provar-lhes-ás que não é a tua cobardia que se submete aos seus sofrimentos. Imagina-os como deveriam ser quando tenhas de exercer influência sobre eles, mas imagina-os como são se te sentires tentado a agir por eles. Busca o seu aplauso através da sua dignidade, mas mede a sua felicidade pela sua falta de valor; deste modo, a tua própria nobreza despertará a sua e a sua indignidade não destruirá o teu objectivo. A seriedade dos teus princípios afastá-los-á de ti, mas no plano do jogo eles ainda a suportam; o seu gosto é mais casto do que o seu coração e é aqui que tens de te apoderar do tímido fugitivo. Em vão atacarás as suas máximas e amaldiçoarás os seus actos, mas podes ensaiar a tua mão formadora no seu lazer. Expulsa a arbitrariedade, a frivolidade, a rudeza dos seus prazeres, e assim acabarás por suprimi-las também, imperceptivelmente, primeiro das suas acções e finalmente das suas mentalidades. Onde quer que as encontres, rodeia-as de formas nobres, grandes, inteligentes, cerca-as com símbolos do que é perfeito, até que a aparência supere a realidade e a arte a natureza.

## *Décima Carta*

(1) Estais portanto de acordo comigo e convencido, pelo conteúdo das minhas Cartas anteriores, que o ser humano pode afastar-se de dois modos opostos da sua determinação, que a nossa época caminha realmente por esses desvios e que se tornou refém, aqui da rudeza, ali da letargia e depravação. É desse duplo desvio que ela deverá ser conduzida de volta por meio da beleza. Como pode porém a cultura do belo ir ao mesmo tempo ao encontro de duas deficiências opostas e reunir em si duas qualidades contraditórias? Poderá ela colocar amarras à natureza no selvagem e libertar a mesma no bárbaro? Poderá ela intensificar e dissolver em simultâneo – e se na realidade não conseguir as duas coisas, como se poderá esperar racionalmente um efeito tão grande como a formação da humanidade?

(2) É verdade que já se teve de ouvir até à saturação que o sentimento desenvolvido da beleza refina os costumes, de tal modo que uma nova demonstração não parece aqui necessária. Apoiamo-nos na experiência quotidiana que se mostra quase sempre a ligação entre um gosto cultivado e clareza do entendimento, vivacidade do sentimento, liberalidade e mesmo dignidade do comportamento, ao passo que um gosto inculto revela habitualmente o contrário. Evocamos, com suficiente confiança, o exemplo da mais civilizada de todas as nações da Antiguidade, na qual o sentimento da beleza atingiu ao mesmo tempo o seu desenvolvimento supremo, e o exemplo oposto daqueles povos em parte selvagens, em parte bárbaros, que pagam a sua insensibilidade para o belo com um carácter rude ou pelo menos austero. Não obstante, ocorre ocasionalmente a cabeças pensantes seja negar tal facto, seja duvidar da legitimidade das conclusões daí tiradas. Não têm uma ideia tão ruim acerca daquela selvajaria que se censura nos povos incultos, nem uma ideia tão favorável acerca desse refinamento que se louva nos cultivados. Já na Antiguidade havia homens que não consideravam a cultura do belo de modo algum como um benefício e que por isso se inclinavam bastante a recusar às artes da imaginação a entrada na sua república.

(3) Não falo daqueles que desprezam as Graças apenas porque nunca experimentaram os seus favores. Esses que não conhecem outros critérios valorativos para além do esforço da aquisição e do proveito palpável – como poderiam ser capazes de prezar o silencioso trabalho do gosto no exterior e no interior do ser humano, de não perder de vista, devido às casuais desvantagens da cultura do belo, as suas vantagens essenciais? O ser humano sem forma despreza toda a graciosidade no discurso como um suborno, toda a delicadeza e grandeza no comportamento como exagero e afectação. Ele

não pode perdoar ao favorito das Graças o facto de este animar, como ser social, todos os círculos, de dirigir, como homem de negócios, todas as cabeças segundo as suas intenções, de imprimir talvez, como escritor, o seu espírito a todo o seu século, enquanto *ele*, vítima do seu esforço, não consegue com todo o seu saber provocar qualquer atenção, deslocar uma pedra do seu lugar. Uma vez que nunca conseguirá aprender com aquele o segredo genial da arte de agradar, nada mais lhe resta do que lamentar a perversidade da natureza humana que venera mais a aparência do que a essência.

(4) Mas há vozes respeitáveis que se declaram contrárias aos efeitos da beleza e estão armadas contra eles por experiência e com terríveis fundamentos. “Não se pode negar”, dizem, “que os encantos da beleza podem em boas mãos obter efeitos louváveis, mas não contradiz a sua essência que façam exactamente o contrário em mãos ruins, utilizando a sua energia que prende a alma em proveito do erro e da injustiça. Precisamente porque o gosto só se preocupa com a forma e nunca com o conteúdo, ele acaba por dar ao ânimo uma perigosa orientação no sentido de negligenciar toda a realidade e de sacrificar verdade e ética a um encantador invólucro. Perde-se toda a diferença substancial das coisas e é apenas a aparência que determina o seu valor. Quantas pessoas capazes”, continuam, “não são desviadas, pelo poder sedutor do belo, de uma actividade séria e esforçada, ou pelo menos tentados a tratá-la de modo superficial! Quanto ser de fraco entendimento entra em desacordo com as instituições civis apenas porque a fantasia dos poetas se compraz em edificar um mundo onde tudo acontece de modo inteiramente diferente, onde não há conveniência que condicione a opinião, não há artifício que oprima a natureza. Que perigosa dialéctica não aprenderam as paixões desde que ostentam as cores mais brilhantes nas pinturas dos poetas e na luta contra leis e deveres são habitualmente senhoras do terreno? O que terá ganho a sociedade com o facto de a beleza ditar agora as leis do comportamento, que antes era regido pela verdade, e pelo facto de a impressão exterior ser decisiva acerca do respeito que deveria estar preso apenas ao mérito? É verdade que vemos agora como florescem todas as virtudes que fazem um efeito agradável na aparência e conferem valor na sociedade, mas em contrapartida vemos também como todos os excessos dominam e estão na moda todos os vícios compatíveis com uma bela capa exterior.” Na realidade, tem de suscitar uma reflexão o facto de, em quase todas as épocas da História em que as artes florescem e o gosto reina, encontrarmos a humanidade num baixo nível e não podermos apresentar um único exemplo de qualquer situação em que um alto grau e uma grande generalização da cultura estética andassem, num povo, de mão dada com liberdade política e virtude

cívica, belos costumes com bons costumes, polidez de comportamento com verdade do mesmo.

(5) Enquanto Atenas e Esparta mantiveram a sua independência e o respeito pelas leis servia de fundamento à sua constituição, o gosto era ainda imaturo e a arte a arte ainda se encontrava na infância, faltando ainda muito para que a beleza dominasse os ânimos. É certo que a arte poética fizera já um voo sublime, mas apenas com as asas do génio, do qual sabemos que faz fronteira próxima com o estado selvagem e que é uma luz que gosta de resplandecer a partir da escuridão; o que testemunha mais contra o gosto da sua época do que em seu favor. Quando, sob a égide de Péricles e de Alexandre, surgiu a idade dourada das artes e o domínio do gosto se difundiu, já não se encontrava a energia e a liberdade da Grécia, a retórica falsificava a verdade e a sabedoria era uma ofensa na boca de um Sócrates, bem como a virtude na vida de um Focião. Os romanos, sabemos-lo, tiveram de esgotar primeiro a sua energia nas guerras civis e, desprovidos da sua virilidade pela exuberância oriental, de curvar-se sob o jugo de um venturoso soberano antes que vejamos a arte grega triunfar sobre a rigidez do seu carácter. Também para os árabes a aurora da cultura não se ergueu antes de se haver afrouxado a energia do seu espírito bélico sob o ceptro dos Abássidas. Na Itália da Idade Moderna, as belas artes não se revelaram senão depois de a grandiosa Liga dos Lombardos ter sido dilacerada, depois de Florença se ter submetido aos Medici e o espírito de independência em todas essas valorosas cidades ter dado lugar a uma ingloria submissão. É quase desnecessário lembrar ainda o exemplo das modernas nações, cujo refinamento aumentou na mesma proporção em que a sua autonomia terminou. Seja para onde dirijamos sempre os nossos olhos no mundo do passado, vamos encontrar uma situação em que gosto e liberdade se repelem mutuamente e em que a beleza só fundamenta o seu domínio sobre a derrocada de heróicas virtudes.

(6) Mas é precisamente essa energia de carácter com a qual a cultura estética se adquire habitualmente, sendo ela a mola mais eficaz de tudo o que é grande e excelso no ser humano e não podendo a sua falta ser substituída por qualquer outra vantagem, por maior que esta seja. Se portanto nos ativermos apenas ao que as experiências anteriores nos ensinaram acerca da influência da beleza, não podemos na realidade sentir-nos muito encorajados a formar sentimentos tão perigosos para a verdadeira cultura do ser humano; será preferível, mesmo com o risco da rudeza e da dureza, renunciar à força dissolvente da beleza a vermo-nos entregues aos seus efeitos letárgicos mau grado todas as vantagens do refinamento. Mas talvez a *experiência* não seja a tribuna diante da qual uma questão como esta possa ser decidida e, antes

que fosse concedido peso ao seu testemunho, teria de ser primeiro posto fora de dúvida que é a mesma beleza de que falamos e contra a qual aqueles exemplos testemunham. Este caso parece porém pressupor um conceito de beleza que tem uma origem diferente da experiência, uma vez que é através do mesmo que se deve reconhecer se aquilo que na experiência significa ser belo tem o direito de usar esse nome.

(7) Esse puro *conceito racional* da beleza, se pudesse ser evidenciado – uma vez que não pode ser extraído de nenhum caso real, sendo ele, antes pelo contrário, que principia por corrigir e guiar o nosso juízo sobre cada caso concreto – teria portanto de ser procurado pela via da abstracção, podendo já ser deduzido a partir da possibilidade da natureza sensível/racional; numa palavra: a beleza deveria poder ser apresentada como uma condição necessária da humanidade. Temos portanto de elevar-nos ao nível do conceito puro de humanidade e, uma vez que a experiência só nos mostra situações singulares de seres humanos singulares, mas nunca a humanidade, temos nós assim de tentar descobrir, a partir dessas suas espécies fenoménicas individuais e mutáveis, o que é absoluto e constante e tentar apoderar-nos das condições necessárias da sua existência rejeitando todos os limites contingentes. É certo que esta via transcendental nos afastará por algum tempo do círculo familiar dos fenómenos e da presença viva das coisas, para deter-se no campo despojado dos conceitos abstractos, mas ambicionamos, sim, alcançar um fundamento firme de conhecimento, que nada mais deva abalar e quem não ousa transcender a realidade nunca conquistará a verdade.

#### *Décima primeira Carta*

(1) Quando a abstracção se eleva até ao mais alto nível que pode, ela atinge dois conceitos finais, diante dos quais tem de deter-se e de reconhecer os seus limites. Ela distingue no ser humano algo que permanece e algo que se transforma incessantemente. Ela denomina o elemento que permanece como sendo a sua *pessoa*, o que se transforma como sendo o seu *estado*.

(2) Pessoa e estado – o próprio sujeito e as suas determinações – que pensamos como sendo, no Ser necessário, uma e a mesma coisa, são eternamente duas coisas no ser finito. Mau grado a constância da pessoa, o estado muda, mau grado a mudança do estado, a pessoa permanece constante. Passamos do repouso à actividade, do afecto à indiferença, da concordância à contradição, mas *nós* existimos sempre, assim como permanece tudo o que advém directamente de *nós*. Só no sujeito absoluto permanecem também de

forma constante, *com* a personalidade, todas as suas determinações, uma vez que decorrem *a partir da* personalidade. Tudo o que a divindade é, é-o *porque* é; ela é por conseguinte tudo para a eternidade, porque é eterna.

(3) Visto que no ser humano, como ser finito, a pessoa e o estado são distintos, logo nem o estado pode ser fundamentado na pessoa, nem a pessoa no estado. Se acontecesse o último caso, a pessoa teria de alterar-se; se acontecesse o primeiro caso, o estado teria de persistir; assim, em qualquer caso, teria de acabar ou a personalidade ou a finitude. Não é por pensarmos, querermos, sentirmos, que somos; não é por sermos que pensamos, queremos, sentimos. Somos porque somos; sentimos, pensamos e queremos porque existe algo distinto para além de nós.

(4) A pessoa tem assim de constituir o seu próprio fundamento, uma vez que o que permanece não pode decorrer da mudança; e deste modo teríamos em primeiro lugar a ideia do ser absoluto, fundamentado em si próprio, ou seja, a *liberdade*. O estado tem de ter um fundamento; tem de *suced*er, uma vez que não o faz através da pessoa, não sendo portanto absoluto; e assim teríamos, em segundo lugar, a condição de todo o ser e devir dependente, o *tempo*. O tempo é a condição de todo o devir; trata-se de uma proposição idêntica que não significa outra coisa senão que a sucessão é a condição de que algo suceda.

(5) A pessoa, que se revela através do EU sempre constante e apenas através deste, não pode devir, não pode principiar no tempo, uma vez que o tempo, inversamente, tem de principiar nela e que a mudança tem de ter o fundamento num factor constante. Algo tem de modificar-se se deve existir uma modificação; esse algo não pode portanto ser já, por si próprio, modificação. Ao dizermos que a flor desabrocha e murcha, fazemos da flor o elemento permanente nessa metamorfose e concedemos-lhe, de certo modo, um estatuto de pessoa na qual aqueles dois estados se revelam. O facto de o ser humano ter primeiro de devir não é uma objecção, uma vez que o ser humano não é apenas pessoa em geral, mas pessoa que se encontra num determinado estado. Qualquer estado, qualquer existência determinada, surge porém no tempo, e assim o ser humano deve, enquanto fenómeno, ter um início, embora a pura inteligência nele seja eterna. Sem o tempo, ou seja, sem o devir, ele nunca seria um ser determinado; a sua personalidade existiria enquanto disposição, mas não na realidade. Só através da sequência das suas representações que o eu constante se torna para si próprio em fenómeno.

(6) A matéria da actividade, ou a realidade que a suprema inteligência cria a partir de si própria, tem de ser primeiro *recebida* pelo ser humano,

e é certo que ele recebe a mesma, pela via da percepção, como algo que se encontra no espaço fora dele e algo que muda no tempo dentro dele. Tal matéria, que nele muda, acompanha o seu eu que nunca muda – e a sua natureza racional propõe-lhe, como directriz, que *ele* próprio permaneça constante em toda a mudança, que transforme todas as percepções em experiência, ou seja, em unidade de conhecimento, que faça de cada uma das suas formas de manifestação no tempo uma lei para todos os tempos. Só na medida em que ele se transforma é que ele *existe*; só na medida em que ele permanece imutável é que *ele* existe. Representado na sua realização, o ser humano seria portanto a unidade persistente que permanece eternamente a mesma nas marés da mudança.

(7) Embora um ser infinito, uma divindade, não possa *dever*, temos porém de chamar divina uma tendência que tem como sua missão infinita a característica mais específica da divindade, a anunciação absoluta da capacidade (realidade de todo o possível) e absoluta unidade da manifestação (necessidade de todo o real). O ser humano transporta indelivelmente na sua personalidade e em si uma disposição para a divindade; o caminho para a divindade, se se pode chamar caminho algo que nunca leva ao destino, é-lhe aberto através dos *sentidos*.

(8) A sua personalidade, considerada por si só e independentemente de toda a matéria sensível, é apenas a disposição para uma possível exteriorização infinita; e enquanto não tiver percepções nem sensações, ele nada mais é do que forma e capacidade vazia. A sua sensibilidade, considerada por si só e separada de toda a actividade própria do espírito, nada mais pode do que transformá-lo, a ele que sem ela é apenas forma, em matéria, porém de modo algum associando-lhe a matéria. Enquanto apenas sente, apenas deseja e age a partir do mero desejo, ele nada mais é do que *mundo*, se entendermos sob este nome apenas o conteúdo informe do tempo. Embora seja apenas a sua sensibilidade que faz da sua capacidade uma força actuante, porém é só a sua personalidade que torna sua essa actuação. Para que portanto não seja apenas mundo, ele deve conferir forma à matéria; para que não seja apenas forma, ele tem de dar realidade à disposição que traz dentro de si. Ele realiza a forma quando cria o tempo e confronta a mudança com o que persiste, a pluralidade do mundo com a eterna unidade do seu eu; por outras palavras: ele forma a matéria quando volta a abolir o tempo, quando afirma a persistência na mudança e submete a pluralidade do mundo à unidade do seu eu.

(9) Daqui decorrem duas exigências opostas feitas ao ser humano, as duas leis fundamentais da natureza sensível/racional. A primeira insiste numa absoluta *realidade*; ele deve trazer ao mundo tudo o que é apenas forma e

fazer com que se manifestem todas as suas potencialidades; a segunda insiste numa absoluta *formalidade*: ele deve eliminar em si tudo o que é apenas mundo e trazer sintonia a todas as suas mudanças; por outras palavras: ele deve exteriorizar tudo o que é interior e formar tudo o que é exterior. Ambas as tarefas, pensadas na sua consumação suprema, reconduzem ao conceito de divindade do qual parti.

### *Décima segunda Carta*

(1) Para o cumprimento desta dupla missão, de trazer à realidade o necessário *em nós* e de submeter o real *fora de nós* à lei da necessidade, somos pressionados por duas forças opostas, às quais, uma vez que elas nos impelem a realizar o seu objecto, se dá com toda a conveniência o nome de *impulsos*. O primeiro destes impulsos, que quero denominar *sensível*, parte da existência física do ser humano, ou da sua natureza sensível, e ocupa-se em colocá-lo nos limites do tempo e em fazer dele matéria: não em dar-lhe matéria, porque isso já requer uma actividade livre por parte da pessoa, que apreende a matéria e a distingue de si própria enquanto elemento constante. Matéria aqui nada mais significa porém do que transformação ou realidade que preenche o tempo; por conseguinte, este impulso exige que haja mudança, que o tempo tenha um conteúdo. Esse estado do tempo meramente preenchido é designado por sensação e é só através dele que se anuncia a existência física.

(2) Uma vez que tudo o que se situa no tempo é *sucessivo*, logo o facto de algo existir faz com que tudo o resto seja excluído. Quando se toca uma nota num instrumento, só esta nota é real entre todas as notas que ele possa emitir; quando o ser humano sente o presente, toda a possibilidade infinita das suas determinações vê-se limitada a essa única forma de existência. Logo, onde este impulso actua em exclusividade existe necessariamente o mais alto grau de limitação; neste estado, o ser humano nada mais é do que uma unidade quantitativa, um momento de tempo preenchido – mais propriamente, *ele não é*, uma vez que a sua personalidade se encontra suprimida enquanto a sensação domina e o tempo o arrastar consigo<sup>22</sup>.

---

22 A linguagem possui para este estado de abnegação, sob o domínio da sensação, a expressão muito certa de *estar fora de si* <*außer sich sein*>, isto é, estar fora do seu eu. Embora esta expressão só ocorra quando a sensação se torna em afecto e tal estado se faz notar mais pela sua duração mais longa, porém cada um está fora de si enquanto apenas sentir. Regressar desse estado à reflexão é denominado, com igual correcção, *compenetrar-se* <*in sich gehen*>, ou seja, regressar ao seu eu, restabelecer a sua pessoa. De alguém que está desmaiado diz-se que *perdeu os sentidos* <*ist von sich*>, i.e., o eu foi-lhe roubado, uma vez que não se encontra nele mesmo. Daí que aquele que regressa de um desmaio esteja apenas a voltar *a si* <*ist bei sich*>, o que pode muito bem coexistir com o estar fora de si.

(3) Na medida em que o ser humano é finito, estende-se o domínio deste impulso; e uma vez que toda a forma se manifesta através de uma matéria, que todo o absoluto se manifesta apenas através do *médium* dos limites, logo é de facto no impulso sensível que está por fim fixado todo o fenómeno da humanidade. Mas embora seja só ele que desperta e desenvolve as disposições humanas, porém é só ele que torna impossível o seu aperfeiçoamento. Com laços indestrutíveis, ele prende o espírito que ambiciona elevar-se ao mundo dos sentidos, apelando para que a abstracção regresse das suas viagens mais livres ao infinito e regresse aos limites do presente. É certo que o pensamento pode fugir-lhe por momentos, enquanto que uma vontade firme se opõe triunfalmente às suas exigências; mas em breve a natureza reprimida regressa aos seus direitos, a fim de exigir realidade para a existência, conteúdo para os nossos conhecimentos e um fim para a nossa actuação.

(4) O segundo desses impulsos, a que se pode chamar *impulso formal*, parte da existência absoluta do ser humano ou da sua natureza racional, e ambiciona pô-lo em liberdade, trazer harmonia à diversidade das suas manifestações e afirmar a sua pessoa em todas as mutações do seu estado. Uma vez que esta última, como unidade absoluta e indivisível, nunca pode estar em contradição consigo própria, *uma vez que nós somos nós para toda a eternidade*, deste modo esse impulso que insiste na afirmação da personalidade não pode exigir outra coisa senão o que tem de exigir para toda a eternidade; logo, ele decide para sempre o que decide para agora e ordena para agora o que ordena para sempre. Com isto ele abrange toda a sequência do tempo, o que equivale a tanto como: ele suprime o tempo, suprime a mudança, quer que o real seja necessário e eterno e que o que é eterno e necessário seja real; por outras palavras: ele insiste na verdade e no direito.

(5) Enquanto o primeiro apenas cria *casos*, o outro outorga *leis*; leis para cada juízo, se se trata de formas de conhecimento, leis para cada vontade, se se trata de acções. Quando conhecemos um objecto, atribuindo validade objectiva a um estado do nosso sujeito, ou quando actuamos a partir de conhecimentos, tornando o que é objectivo no fundamento de determinação do nosso estado – em ambos os casos arrebatamos esse estado à jurisdição do tempo e concedemos-lhe realidade para todos os seres humanos e todos os tempos, i. e., universalidade e necessidade. O sentimento pode apenas dizer: isto é verdadeiro *para este sujeito e neste momento*, podendo surgir outro momento e outro sujeito que revogue a asserção da presente sensação. Mas uma vez que o pensamento enuncie: *assim é*, então ele decide para todo o sempre e a validade da sua enunciação é caucionada pela própria personalidade, que se opõe a qualquer mudança. A inclinação pode apenas dizer: isso

é bom para *o teu indivíduo e para a tua carência de agora*, mas o teu indivíduo e a tua carência de agora serão arrebatados pela mudança e tudo aquilo que agora desejas ardentemente será mais tarde o objecto da tua repulsa. Mas quando o sentimento moral diz: *isso deve ser*, então ele decide para todo o sempre – quando reconheces a verdade porque é verdade e praticas a justiça porque é justiça, então terás transformado um caso singular em lei para todos os casos e tratado um momento na tua vida como eternidade.

(6) Onde portanto o impulso formal tem o domínio e o puro objecto actua em nós, aí acontece o supremo alargamento do ser, aí desaparecem todos os limites, aí o ser humano ter-se-á elevado de uma unidade quantitativa, ao qual o sentido precário o limitava, para uma *unidade ideal* que abarca em si todo o reino dos fenómenos. Nesta operação já não nos encontramos no tempo, mas é o tempo que se encontra em nós com toda a sua sucessão que não tem fim. Já não somos indivíduos mas espécie; a sentença de todos os espíritos está enunciada através da nossa, a opção de todos os corações está representada através da nossa acção.

#### *Décima terceira Carta*

(1) À primeira vista, nada parece ser mais diametralmente oposto do que as tendências de ambos os impulsos, uma vez que um impele para a mudança e o outro para a imutabilidade. E contudo são estes dois impulsos que esgotam o conceito de humanidade, sendo um terceiro *impulso fundamental*, que pudesse mediar entre ambos, um conceito absolutamente impensável. Como vamos portanto restabelecer a unidade da natureza humana, que parece encontrar-se completamente suprimida por esta oposição originária e radical?

(2) É verdade que as suas *tendências* se contradizem, embora, convém notá-lo, não no que diga respeito aos *mesmos objectos*, e o que não possui pontos de encontro não pode colidir. O impulso sensível exige certamente mudança, mas não exige que ela se estenda à pessoa e ao seu domínio: que exista uma mudança de princípios. O impulso formal insiste em unidade e persistência – mas não quer que o estado se fixe juntamente com a pessoa, que exista identidade na sensação. Eles não são portanto opostos por natureza e, se contudo parecem sê-lo, só chegaram a esse estado devido a uma livre transgressão da natureza, em que se equivocam a si próprios e confundem

as suas esferas.<sup>23</sup> Exercer vigilância sobre estas e assegurar a cada um dos dois impulsos os seus limites constitui a missão da *cultura*, que deve a ambos igual justiça e tem de afirmar não só o impulso racional contra o sensível, mas também este contra aquele. A sua tarefa é portanto dupla: *em primeiro lugar*: preservar a sensibilidade contra os ataques da liberdade; *em segundo lugar*: assegurar a protecção da personalidade contra o poder das sensações. Aquele objectivo é alcançado através da formação da capacidade de sentir, este através da formação da capacidade racional.

(3) Uma vez que o mundo é algo extensivo no tempo, uma mudança, logo a perfeição da capacidade que liga o ser humano ao mundo terá de ser uma possibilidade máxima de mutabilidade e extensibilidade. Uma vez que a pessoa é o factor constante na mudança, logo a perfeição da capacidade da qual se espera que resista à mudança deverá ser uma possibilidade máxima de autonomia e intensidade. Quanto mais diverso for o campo de formação da receptividade, quanto maior for a mobilidade desta e quanto maior for a superfície que ela põe à disposição dos fenómenos, tanto maior é a quantidade de mundo que o ser humano *apreende*, tanto maior é o número de disposições que ele desenvolve em si; quanto mais energia e profundidade forem ganhas pela personalidade, quanto mais liberdade for ganha pela razão, tanto maior é a quantidade de mundo que o ser humano *compreende*, tanto maior é a quantidade de forma que ele cria para além de si. Logo, a sua cultura consistirá: *em primeiro lugar*, proporcionar à capacidade receptiva

---

23 Assim que se afirma um antagonismo originário, logo necessário, de 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. Daí só pode porém nascer uniformidade, mas não harmonia, e o ser humano permanece ainda eternamente dividido. É certo que a subordinação tem de existir, mas de modo recíproco: pois embora os limites não possam fundamentar o absoluto, logo, embora a liberdade nunca possa depender do tempo, é igualmente certo que o absoluto nunca pode fundamentar os limites através de si próprio, que o estado no tempo não pode depender da liberdade. Ambos os princípios estão portanto simultaneamente subordinados e coordenados, i. e., encontram-se em acção recíproca; sem forma não há matéria, sem matéria não há forma. (Este conceito de acção recíproca e toda a importância do mesmo encontra-se excelentemente tratado na obra de Fichte *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, [Fundamento da Teoria Global da Ciência], Leipzig 1794). Sobre a pessoa no reino das ideias, é certo que nada sabemos; mas que ela não pode revelar-se no reino do tempo sem receber matéria, isso sabemos ao certo; neste reino, a matéria terá portanto uma palavra a dizer, não apenas *sob o jugo* da forma, mas também *a par* da forma e independentemente da mesma. Por mais necessário que seja que o sentimento nada possa decidir no domínio da razão, é igualmente necessário que a razão não se arrogue a determinar algo no domínio do sentimento. Já ao atribuírmos um domínio a cada um de ambos, estamos a excluir o outro e a apontar a cada um deles um limite que não pode ser transgredido a não ser *em desvantagem para ambos*.

Numa filosofia transcendental, em que tudo depende de que se liberte a forma face ao conteúdo e de que se mantenha puro o que é necessário face ao que é contingente, acostumamo-nos facilmente a pensar o que é material como sendo um obstáculo e a representar a sensibilidade, uma vez que ela se atravessa no nosso caminho no decurso *desta* operação, numa necessária contradição com a razão. Tal forma de representação, embora não resida de modo algum no *espírito* do sistema kantiano, poderia muito bem residir na *letra* do mesmo.

os contactos mais diversos com o mundo, intensificando ao máximo a passividade no plano do sentimento; *em segundo lugar*, assegurar à capacidade determinativa a máxima independência em relação à capacidade receptiva, intensificando ao máximo a actividade no plano da razão. Em situações em que ambas as características se unem, o ser humano associará o mais alto grau de plenitude existencial ao mais alto grau 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.

(4) Ora o ser humano pode *inverter* essa relação e falhar de duas maneiras a sua determinação. Pode transferir a intensidade requerida pela força activa para a passiva, dar prioridade ao impulso material face ao impulso formal e transformar a capacidade receptiva em capacidade determinativa. Pode subordinar a extensividade, pertencente à força passiva, à força activa, dar prioridade ao impulso formal face ao impulso material e substituir a capacidade receptiva pela capacidade determinativa. No primeiro caso ele nunca será *ele próprio*, no segundo nunca será *outra coisa*; logo, por isso mesmo *nem uma coisa nem outra*, por conseguinte zero.<sup>24</sup>

24 A pernicioso influência de uma sensualidade preponderante na nossa forma de pensar e agir sobressai facilmente reconhecida aos olhos de todos; não é tão fácil, embora ocorra com igual frequência e seja igualmente importante, discernir a influência nociva de uma racionalidade preponderante no nosso modo de conhecimento e comportamento. Logo, que me seja permitido lembrar apenas dois casos, extraídos da grande quantidade dos que pertencem a este grupo e que podem fazer incidir uma luz sobre o dano causado por uma força conceptual e volitiva que se impõe à intuição e à sensação. Uma das principais causas pelas quais as nossas ciências naturais progridem a passos lentos é manifestamente a tendência geral e quase incontrolável para emitir juízos de carácter teleológico, nos quais a capacidade determinativa substitui a capacidade receptiva logo que aqueles são usados de forma constitutiva. Por mais marcante e por mais variado seja o impacto exercido pela natureza nos nossos órgãos – toda a sua pluralidade se perde para nós, uma vez que nada buscamos nela para além do que nela depusemos, porque não permitimos que ela se movimente *ao nosso encontro, do exterior para o interior*, insistindo antes, com uma razão impaciente e invasiva, em ir *contra ela, do interior para o exterior*. Se surge então, no decorrer dos séculos, alguém que dela se aproxima com sentidos tranquilos, recatados e abertos, deparando por isso com uma quantidade de fenómenos que a nossa atitude preventiva fez ignorar, então surpreendemo-nos enormemente pelo facto de tantos olhares nada terem notado a uma luz do dia tão clara. Tal desejo apressado de harmonia antes de se ter reunido os sons isolados que devem constituir a mesma, essa violenta usurpação da força conceptual num domínio onde ela não tem de dominar incondicionalmente, é o fundamento da esterilidade de tantas cabeças pensantes para o melhor da ciência, sendo difícil dizer se foi a sensibilidade, que não assume forma alguma, ou a razão, que não espera conteúdo algum, aquela instância que mais danos causou ao alargamento dos nossos conhecimentos. Seria igualmente difícil determinar o que mais contribui para perturbar e esfriar a nossa prática filantrópica, se a sofreguidão dos nossos apetites ou a rigidez dos nossos princípios, se o egoísmo dos nossos sentidos ou o egoísmo da nossa razão. Para que façamos de nós seres capazes de ter compaixão, ajudar e agir, têm de associar-se sentimento e carácter, assim como, para que nos seja dado acesso à experiência, têm de juntar-se abertura de sentidos e energia do entendimento. Como podemos, por mais louváveis que sejam as nossas máximas, ser condescendentes, generosos e humanos para com outros se nos falta a capacidade para apreender a natureza estranha de modo fiel e verdadeiro, para nos apoderarmos de situações estranhas, para fazermos nossos sentimentos estranhos? Mas tal capacidade vê-se reprimida tanto na educação que recebemos como na que damos a nós próprios, na mesma medida em que se procura quebrar o poder dos apetites e consolidar o carácter por meio de princípios.

(5) Se o impulso sensível se torna determinante, se os sentidos se tornam em legisladores e se o mundo reprime a pessoa, neste caso ele deixa simultaneamente de ser objecto para se tornar em poder. Sempre que o ser humano é apenas conteúdo do tempo, então *ele não é e*, por conseguinte, também não *tem* conteúdo algum. Com a sua personalidade também se vê suprimido o seu estado, uma vez que ambos são conceitos correlativos – uma vez que a mudança exige um elemento persistente e a realidade limitada exige uma realidade infinita. Se o impulso formal se torna receptivo, ou seja, se a energia conceptual se antecipa à sensação e o mundo se vê substituído pela pessoa, então ela deixa simultaneamente de ser uma força e um sujeito autónomos na medida em que se impõe em lugar do objecto, uma vez que o que é constante exige a mudança e a realidade absoluta exige limites para que possa ser anunciada. Enquanto o ser humano é apenas forma, ele não *tem* alguma forma; e com o estado também a pessoa se vê suprimida. Numa palavra: só enquanto ele for autónomo é que existe realidade fora dele e ele é receptivo; só enquanto ele for receptivo é que existe realidade nele e ele é uma força pensante.

(6) Ambos os impulsos necessitam portanto de uma limitação e, na medida em que são pensados como energias, de distensão; aquele para que não se intrometa no domínio da lei, este para que não o faça no domínio da sensação. Qualquer distensão do impulso sensível não deve porém de modo algum resultar de uma incapacidade física e de um entorpecimento das sensações, o que sempre merece apenas desprezo; tem de ser um acto de liberdade, uma actividade da pessoa, que através da sua intensidade moral modera a outra sensível e ao dominar as impressões lhes retira profundidade para lhes conceder superfície. O carácter tem de determinar os limites do

---

Uma vez que é difícil permanecer fiel aos próprios princípios mau grado a agitação do sentimento, lança-se mão ao meio mais cómodo de assegurar o carácter através de uma neutralização dos sentimentos; pois é decerto infinitamente mais fácil obter sossego por parte de um adversário desarmado do que dominar um inimigo corajoso e forte. Trata-se em grande parte, nesta operação, do que se designa por *formar um ser humano*; isto no melhor sentido da palavra, significando trabalho exercido no ser humano interior e não apenas no exterior. Um ser humano assim formado ficará, é certo, impedido de ser uma natureza rude e de surgir como tal; mas ao mesmo tempo ele ficará encorajado contra todas as sensações da natureza por meio de princípios e a humanidade não poderá ter acesso a ele, nem *do exterior* nem *do interior*.

Um abuso assaz pernicioso é aquele que se faz do ideal de perfeição quando este é tornado num fundamento pleno de severidade ao julgar outros seres humanos e em casos em que se deve agir em prol dos mesmos. Uma atitude leva à exaltação, outra à dureza e à frieza. É certo que facilitamos enormemente os nossos deveres sociais se substituímos no pensamento o ser humano *real*, que solicita a nossa ajuda, pelo ser humano *ideal*, que talvez pudesse ajudar-se a si próprio. Severidade para consigo próprio, associada a brandura para com outros, perfaz o carácter verdadeiramente perfeito. Mas na maior parte das vezes, quem é brando para com outros sê-lo-á também para consigo próprio e quem é severo para consigo sê-lo-á também para com outros; brando para consigo e severo para com outros é o carácter mais desprezível.

temperamento, uma vez que os sentidos *só para o espírito* podem perder algo. Essa distensão do impulso formal tão pouco pode resultar de uma incapacidade intelectual e de uma indolência por parte das forças conceptuais e volitivas, o que humilharia a humanidade. Terá de brotar gloriosamente de uma plenitude das sensações; a própria sensibilidade tem de afirmar-se vitoriosamente no seu domínio e resistir à violência que o espírito gostaria de lhe infligir através da sua actividade antecipadora. Numa palavra: o impulso material tem de manter a personalidade nos seus devidos limites e o impulso formal deve fazê-lo com a receptividade ou a natureza.

#### *Décima quarta Carta*

(1) Fomos agora conduzidos ao conceito de uma acção recíproca entre ambos os impulsos, no âmbito da qual a eficácia de um fundamenta e limita em simultâneo a eficácia do outro, atingindo cada um deles em separado a mais elevada expressão precisamente pelo facto de o outro estar activo.

(2) É certo que tal relação recíproca de ambos os impulsos é apenas uma tarefa da razão, que o ser humano só pode resolver inteiramente ao consumir a perfeição da sua existência. Trata-se, no mais verdadeiro sentido da palavra, da *ideia da sua humanidade*, logo de algo infinito de que ele se pode, com o correr do tempo, aproximar cada vez mais sem que chegue alguma vez a atingi-lo. “Ele não deve pretender alcançar a forma à custa da realidade, nem querer atingir a realidade à custa da forma; em vez disso, ele deve buscar tanto o ser absoluto através de um ser determinado como o ser determinado através de um ser infinito. Ele deve contrapor a si próprio um mundo porque é pessoa e deve ser pessoa porque existe um mundo diante dele. Ele deve sentir porque está consciente de si e deve estar consciente de si porque sente.” O facto de ele ser realmente, de acordo com esta ideia e por consequência no pleno sentido da palavra, um ser humano, tal facto não poderá nunca ser por ele experimentado enquanto ele satisfizer apenas um desses dois impulsos, em exclusivo ou apenas um após outro; porque enquanto ele apenas sentir, a sua pessoa ou a sua existência absoluta permanecerão para ele um mistério e, enquanto ele apenas pensar, a sua existência no tempo ou o seu estado permanecerão um mistério igualmente. Se existissem porém casos em que ele fizesse *simultaneamente* essa dupla experiência, possuindo em simultâneo uma consciência da sua liberdade e uma sensação da sua existência, sentindo-se como matéria e aprendendo em simultâneo a conhecer-se como espírito, em tais casos ele teria, e apenas nesses casos, 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 (uma vez que esta só pode ser atingida na totalidade do tempo) numa manifestação do infinito.

(3) Supondo que tais casos possam ocorrer no plano da experiência, eles despertariam no ser humano um novo impulso, que precisamente pelo facto de os outros dois actuarem nele em conjunto, se contraporiam a cada um dos mesmos, encarados separadamente, e teria direito a valer como um novo impulso. O impulso sensível quer que exista mudança e que o tempo tenha um conteúdo; o impulso formal quer que o tempo seja suprimido e que não haja mudança. Logo, esse impulso no qual ambos actuam juntos (que me seja permitido por enquanto, até que eu tenha justificado tal denominação, chamar-lhe *impulso lúdico*), o impulso lúdico actuaria portanto no sentido de suprimir o tempo *dentro do tempo*, conciliando devir com ser absoluto, mudança com identidade.

(4) O impulso sensível quer *ser* determinado, quer receber o seu objecto; o impulso formal quer determinar *ele próprio*, quer produzir o seu objecto; o impulso lúdico empenhar-se-á portanto em receber como se tivesse produzido ele próprio e em produzir como os sentidos aspiram a receber.

(5) O impulso sensível exclui do seu sujeito toda a actividade própria e liberdade, o impulso formal exclui do seu toda a dependência, toda a passividade. Exclusão da liberdade é porém necessidade física, exclusão da passividade é necessidade moral. Ambos os impulsos coagem assim o ânimo, aquele através de leis naturais, este através de leis da razão. O impulso lúdico portanto, no qual ambos actuam em conjunto, coagirá o ânimo em simultâneo nos planos moral e físico; logo, uma vez que ele suprime toda a contingência, ele abolirá também toda a coacção e libertará o ser humano tanto no plano físico como no plano moral. Se abraçarmos com paixão alguém que merece o nosso desprezo, sentimos penosamente a *coacção da natureza*. Se sentirmos hostilidade contra alguém que nos impõe respeito, sentimos penosamente a *coacção da razão*. Mas logo que ele interesse a nossa inclinação e ganhe em simultâneo o nosso respeito, então desaparece a coacção por parte tanto da sensação como da razão e nós principiamos a amá-lo, ou seja, a jogar em simultâneo com a nossa inclinação e o nosso respeito.

(6) Além disso, enquanto o impulso sensível nos coagir no plano físico e o impulso formal o fizer no plano moral, aquele deixará a nossa estrutura formal e este a nossa estrutura material à mercê da contingência; i. e., é contingente se a nossa felicidade coincide com a nossa perfeição ou esta com aquela. O impulso lúdico, portanto, no qual ambos actuam em conjunto,

tornará simultaneamente contingentes a nossa estrutura formal e a nossa estrutura material, bem como a nossa perfeição e a nossa felicidade; logo, precisamente porque torna *ambos* contingentes, e porque com a necessidade desaparece também a contingência, ele suprimirá de novo a contingência em ambos, dando assim forma à matéria e realidade à forma. Na mesma medida em que retira às sensações e aos afectos a sua influência dinâmica, ele conduzi-los-á a uma sintonia com as ideias da razão e, na mesma medida em que retira às leis da razão a sua coacção moral, ele reconciliá-las-á com o interesse dos sentidos.

### *Décima quinta Carta*

(1) Vou-me aproximando cada vez mais da meta para a qual tenho vindo a conduzir-Vos por uma senda pouco animadora. Se consentirdes em seguir-me durante mais alguns passos, tanto mais livre será o círculo de visão que se irá abrir e um alegre panorama recompensará talvez o esforço da caminhada.

(2) O objecto do impulso sensível, expresso através de um conceito geral, chama-se *vida* na sua mais ampla significação; um conceito que significa tudo o que é ser material e tudo o que é presença imediata nos sentidos. O objecto do impulso formal, expresso através de um conceito geral, chama-se *figura*, tanto na significação figurada como na real; um conceito que resume todas as características formais das coisas e todas as relações das mesmas com as faculdades conceptuais. O objecto do impulso lúdico, representado num esquema geral, poderá assim chamar-se *figura viva*; um conceito que serve para designar todas as características estéticas dos fenómenos e, numa palavra, para designar *beleza* na sua mais ampla significação.

(3) Através desta explicação, se se tratasse de uma, a beleza nem se estende a todo o domínio do vivo nem é meramente encerrada neste domínio. Um bloco de mármore, embora seja e permaneça inanimado, pode porém tornar-se numa figura viva por obra do arquitecto e do escultor; um ser humano, embora viva e tenha uma figura, não é ainda por isso uma figura viva. Para isso é necessário que a sua figura seja vida e a sua vida seja figura. Enquanto apenas pensarmos na sua figura, ela permanece inanimada, é mera abstracção; enquanto apenas sentirmos a sua vida, ela não tem figura, é mera impressão. Só na medida em que a sua forma vive na nossa sensação e a sua vida se forma no nosso entendimento, ele é uma figura viva e tal será o caso sempre que o consideremos belo.

(4) Mas o facto de sabermos indicar os elementos que, na sua associação, produzem a beleza, não explica de modo algum a génese da mesma; pois para tal seria necessário que se entendesse *essa própria associação*, que permanece inacessível à nossa investigação, como toda a acção recíproca entre o finito e o infinito. A razão estabelece essa exigência por motivos transcendentes; deverá existir uma comunidade entre impulso formal e impulso material, i. e., um impulso lúdico, uma vez que só a união da realidade com a forma, da contingência com a necessidade, da passividade com a liberdade, consoma a perfeição do conceito de humanidade. Ela tem de estabelecer tal exigência por ser razão – porque insiste, de acordo com a sua essência, num acabamento e numa remoção de todos os limites, porém, qualquer actividade exclusiva de um ou de outro impulso deixa incompleta a natureza humana e fundamenta um limite na mesma. Logo que ela, por conseguinte, postula que deve existir uma humanidade, terá com isso estabelecido a lei: deve ser uma beleza. A experiência pode responder-nos *se* uma beleza existe e sabê-lo-emos assim que ela nos tenha ensinado se existe uma humanidade. *Como* porém poderá ser uma beleza, e como uma humanidade é possível, eis o que nem razão nem experiência nos podem ensinar.

(5) O ser humano, sabemo-lo, não é exclusivamente matéria nem exclusivamente espírito. A beleza, enquanto consumação da sua humanidade, não pode portanto ser exclusivamente mera vida, como foi afirmado por observadores argutos que se ativeram com demasiado rigor aos testemunhos da experiência, à qual o gosto do tempo gostaria de a degradar; nem pode ser exclusivamente mera figura, como foi julgada por filósofos especulativos, que se afastaram demasiado da experiência, e por artistas filosofantes, que na explicação da mesma se deixaram levar demasiado pela necessidade da arte<sup>25</sup>: ela é o objecto comum de ambos os impulsos, ou seja, do impulso lúdico. Esta designação vê-se plenamente justificada pelo uso linguístico, que costuma assinalar com a palavra *jogo* tudo o que não é nem subjectiva nem objectivamente contingente e contudo não exerce coacção nem interior nem exterior. Uma vez que o ânimo se encontra, na contemplação do belo, num feliz meio termo entre a lei e a carência, é portanto precisamente pelo facto de se repartir entre ambas que ele se subtrai à coacção tanto de uma como de outra. Tanto o impulso material como o impulso formal levam *a*

---

25 Burke reduz a beleza à mera vida no seu «*Inquérito filosófico à origem das nossas ideias do sublime e do belo*». Ela é reduzida a mera figura, pelo que sei, por cada adepto do sistema *dogmático* que tenha alguma vez tomado posição sobre este tema: por entre os artistas, Raphael Mengs nos seus pensamentos sobre o gosto na pintura, sem contar com os outros. Como em todos os domínios, também aqui a filosofia *crítica* abriu caminho para reconduzir o empirismo aos princípios e a especulação à experiência.

*sério* as suas exigências, uma vez que no processo de conhecimento o primeiro estabelece uma relação com a realidade, o segundo com a necessidade das coisas; uma vez que, quando actuam, o primeiro se orienta para a conservação da vida, o segundo para a salvaguarda da dignidade, ambos portanto para a verdade e perfeição. Mas a vida torna-se mais indiferente logo que a dignidade interfere, e o dever já não coage logo que a inclinação atrai: do mesmo modo, o ânimo aceita de forma mais livre e tranquila a realidade das coisas, a verdade material, logo que esta se encontra com a verdade formal, com a lei da necessidade, já não se sentindo tenso pela abstracção logo que esta pode ser acompanhada pela intuição imediata. Numa palavra: ao entrar em comunidade com ideias, tudo o que é real perde a sua seriedade uma vez que se torna *pequeno*; e ao ir ao encontro da sensação, tudo o que é necessário despoja-se da sua porque se torna *leve*.

(6) Porém, podeis sentir-Vos há muito tentado em replicar-me, não se verá o belo, pelo facto de fazermos dele um mero jogo, humilhado e equiparado aos frívolos objectos que sempre estiveram na posse deste nome? Não entra em contradição com o conceito de razão e com a dignidade da beleza, que é contudo encarada como um instrumento de cultura, limitá-la a um *mero jogo*, e não entra em contradição com o conceito experiencial de jogo, que é compatível com a exclusão de toda a forma de gosto, limitá-lo apenas à beleza?

(7) Mas o que significa aqui um *mero jogo*, depois de sabermos que, de entre todos os estados do ser humano, é precisamente o jogo e *apenas* o jogo que faz dele um ser completo e desenvolve em simultâneo a sua dupla natureza? Aquilo a que chamais, de acordo com a Vossa ideia da questão, *limitação*, chamo eu, de acordo com a minha que legitimei por meio de provas, *amplificação*. Diria mais propriamente de modo inverso: face ao que é agradável, bom e perfeito, o ser humano *apenas* pode levar isso a sério, mas com a beleza ele joga. É certo que não podemos recordar aqui os jogos que estão na moda na vida real e que se orientam habitualmente para objectos muito materiais; mas na vida real também buscaríamos em vão a beleza de que aqui se fala. A beleza realmente existente é digna do impulso lúdico realmente existente; mas através do ideal de beleza postulado pela razão é também dado um ideal do impulso lúdico que o ser humano deve ter diante dos olhos em todos os seus jogos.

(8) Nunca erraremos se buscarmos o ideal de beleza de um ser humano pela mesma via através da qual satisfazemos o nosso impulso lúdico. Se as populações gregas se deleitam nos Jogos Olímpicos com combates não sangrentos de força, rapidez e flexibilidade, com a mais nobre rivalidade dos

talentos, e se o povo romano se regala com a luta mortal de um gladiador vencido ou do seu adversário líbio, compreendemos então com este único traço por que razão devemos buscar as figuras ideais de uma Vénus, de uma Juno, de um Apolo não em Roma mas na Grécia<sup>26</sup>. Porém, a razão diz: o belo não deve ser apenas vida nem apenas figura, mas figura viva, ou seja, beleza; ditando ao ser humano a lei dupla da formalidade absoluta e da realidade absoluta. Com isso declara também: o ser humano deve apenas *jogar* com a beleza e deve jogar *apenas com a beleza*.

(9) Porque, para dizê-lo uma vez por todas, o ser humano joga só quando se encontra em plena significação do termo ser humano, e *só é plenamente um ser humano quando joga*. Tal proposição, que talvez surja neste momento como paradoxo, irá adquirir uma significação grande e profunda quando chegarmos ao ponto de aplicarmos à dupla seriedade do dever e do destino; ela suportará, prometo-Vos, todo o edifício da arte estética e da ainda mais difícil arte de viver. Mas tal proposição só surge como inesperada à ciência; há muito que ela vivia e actuava na arte e no sentimento dos gregos, os seus mais distintos mestres; aconteceu apenas que eles transferiram para o Olimpo o que deveria ser realizado na terra. Guiados pela verdade da mesma, eles fizeram desaparecer tanto a seriedade e o trabalho, que abrem sulcos na face dos mortais, como o prazer fútil que alisa o rosto vazio, da frente dos bem-aventurados deuses, libertando esses seres eternamente satisfeitos das amarras impostas por cada objectivo, cada dever, cada preocupação, fazendo do *lazer* e da *indiferença* o invejável destino do estatuto divino: apenas um nome mais humano para a forma mais livre e mais sublime de ser. Tanto a coacção material das leis naturais como a coacção espiritual das leis éticas se perdia no seu conceito superior de necessidade, que abarcava em simultâneo ambos os mundos, e só da unidade de ambas as necessidades resultava para eles a verdadeira liberdade. Animados por tal espírito, eles apagaram dos traços faciais, em simultâneo com a *inclinação*, também todos os traços da *vontade*, ou melhor, tornaram ambos irreconhecíveis, uma vez que souberam entretecer ambos na mais íntima união. Não é graciosidade nem dignidade o que nos fala no soberbo rosto de uma Juno Ludovisi; não é nenhuma delas porque é simultaneamente as duas. O deus feminino, ao solicitar a nossa veneração, faz com que essa divina fêmea acenda em nós a chama do amor;

---

26 Se compararmos (para permanecermos no mundo moderno) as corridas em Londres, as touradas em Madrid, os *spectacles* no Paris de outrora, as corridas de gôndolas em Veneza, as batalhas de animais em Viena e a bela vida alegre do Corso em Roma, não teremos dificuldade em detectar as *nuanças* de gosto dos diferentes povos. Apesar disso, evidencia-se entre os jogos populares nesses diferentes países muito menos uniformidade do que entre os jogos do mundo mais requintado, o que se pode explicar facilmente.

mas no momento em que nos entregamos em êxtase a essa graça celeste, a celestial auto-suficiência faz-nos recuar. Toda a figura repousa e habita em si própria, uma criação totalmente conclusa, como se se situasse para além do espaço, sem cedência, sem resistência; aí não existe qualquer força em luta com outras forças, qualquer nudez por onde possa irromper a temporalidade. Irresistivelmente presos e atraídos por aqueles atributos e mantidos por estes à distância, encontramos-nos simultaneamente no estado da mais alta serenidade e do mais alto movimento, e assim surge essa maravilhosa comoção para a qual o entendimento não tem nenhum conceito e a linguagem não tem nenhum nome.

#### *Décima sexta Carta*

(1) A partir da acção recíproca de dois impulsos opostos e da associação de dois princípios opostos, vimos emergir o belo, cujo ideal supremo terá de ser procurado na união e no *equilíbrio*, o mais perfeitos possível, da realidade e da forma. Esse equilíbrio permanece porém sempre como mera ideia, que nunca poderá ser inteiramente alcançada pela realidade. Na realidade, restará sempre uma preponderância de *um* elemento sobre o outro, e o máximo que a experiência consegue consistirá numa *oscilação* entre ambos os princípios, na qual predomina ora a realidade, ora a forma. A beleza no plano da ideia é portanto eternamente apenas algo indivisível e único, uma vez que só pode existir um único equilíbrio; a beleza no plano da experiência será, pelo contrário, eternamente dupla, uma vez que numa oscilação pode ser transgredido o equilíbrio de um modo duplo, nomeadamente para este ou para aquele lado.

(2) Fiz notar numa das Cartas anteriores, e pode-se deduzir a partir do contexto precedente com rigorosa necessidade, que se espera do belo simultaneamente um efeito dissolvente e intensificante: *dissolvente*, a fim de manter tanto o impulso sensível como o impulso formal dentro dos seus limites; *intensificante*, a fim de manter a energia em ambos. Estas duas formas de acção da beleza devem porém, no plano da ideia, ser simplesmente uma única. Ela deve dissolver ao intensificar ambas as naturezas de modo equivalente, e deve intensificar ao dissolver ambas as naturezas de modo equivalente. Tal resulta já do conceito de acção recíproca, em virtude do qual ambas as partes se condicionam recíproca e necessariamente, sendo em simultâneo condicionadas, e cujo mais puro produto é a beleza. Mas a experiência não nos oferece nenhum exemplo de uma acção recíproca tão perfeita; pelo

contrário, aqui a preponderância irá sempre, mais ou menos, fundamentar uma deficiência e a deficiência uma carência. O que portanto no ideal do belo só é diferenciado no plano da representação, é distinto no que diz respeito ao belo na experiência de acordo com a existência. O ideal do belo, embora seja indivisível e simples, evidencia em diferentes aspectos tanto uma característica dissolvente como enérgica; na experiência, *há* uma beleza dissolvente e outra enérgica. Assim é e será em todos os casos em que o absoluto se vê colocado nos limites do tempo e em que se pretende realizar ideias racionais no seio da humanidade. Assim, o ser humano ao reflectir pensa na virtude, na verdade, na felicidade; mas o ser humano ao agir apenas exercerá *virtudes*, apenas apreenderá *verdades*, apenas desfrutará dias *felizes*. A recondução destes àquelas – substituindo costumes pela ética, conhecimentos pelo conhecimento, a fortuna pela felicidade, é tarefa para uma formação física e moral; transformar formas de beleza em beleza será a missão da formação estética.

(3) A beleza enérgica pode tão-pouco salvaguardar o ser humano de um certo resíduo de selvajaria a dureza como a beleza dissolvente o protege de um certo grau de moleza e desnervamento. Pois uma vez que o efeito da primeira consiste em fazer o ânimo entrar em tensão tanto física como moral e aumentar a sua elasticidade, logo acontece com demasiada facilidade que a resistência do temperamento e carácter reduza a receptividade às impressões, também que o lado mais frágil da humanidade experimente uma opressão que apenas deveria atingir a natureza rude, e que a natureza rude participe num ganho de energia que deveria apenas caber à pessoa livre; daí que se encontre, em épocas de energia e plenitude, a verdadeira grandeza de representação acasalada com o que é gigantesco e aventureiro, bem como o sublime de espírito com as mais terríveis erupções de paixão; daí que se encontre, em épocas de regra e de forma, a natureza tão frequentemente oprimida como dominada, tão frequentemente ofendida como superada. E uma vez que o efeito da beleza dissolvente é relaxar o ânimo tanto no plano moral como no físico, torna-se igualmente fácil encontrar uma situação em que com a violência do desejo já se veja sufocada a energia dos sentimentos e também que o carácter partilhe uma perda de energia que só deveria atingir a paixão; daí que se veja, nas épocas universais tidas por requintadas, brandura degenerar não raramente em lassidão, lisura em superficialidade, correcção em vazio, liberalidade em arbitrariedade, leveza em frivolidade, tranquilidade em apatia, bem como a mais desprezível caricatura confinar com a mais soberba humanidade. Para o ser humano que se encontra sob a coacção da matéria ou das formas, a beleza dissolvente é portanto uma necessidade, uma

vez que já terá sido há muito tangido por grandeza e energia, antes que principie a tornar-se receptivo à harmonia e à graciosidade. Para o ser humano que se encontra sob a indulgência do gosto, a beleza enérgica é uma necessidade, pois ele deleita-se demasiado em desperdiçar, num estado de refinamento, uma energia transportada do estado de selvajaria.

(4) Assim creio ver explicada e respondida essa contradição que se costuma encontrar nos juízos das pessoas acerca da influência do belo e na valorização da cultura estética. Está explicada esta contradição logo que nos recordamos que existe, no plano da experiência, uma forma dupla de beleza e que ambas as partes afirmam, em relação a toda a espécie, o que cada uma só é capaz de provar para uma espécie particular da mesma. Está superada esta contradição logo que diferenciamos a dupla necessidade da humanidade, à qual corresponde aquela beleza dupla. Ambas as partes conservarão provavelmente a sua razão se conseguirem entender-se acerca do tipo de beleza e da forma de humanidade que têm na ideia.

(5) Seguirei pois, na sequência da minha pesquisa, o caminho por que envereda a natureza no plano estético com o ser humano, fazendo também dele meu e ascendendo a partir dos tipos de beleza ao conceito de espécie. Verificarei os efeitos da beleza dissolvente no ser humano tenso e os efeitos da beleza enérgica no ser humano distendido, para finalmente extinguir ambos os tipos opostos de beleza na unidade do belo ideal, assim como aquelas duas formas opostas de humanidade submergem na unidade do ser humano ideal.

#### *Décima sétima Carta*

(1) Enquanto se tratava apenas de deduzir a ideia geral da beleza a partir do conceito de natureza humana em si, não nos era permitido recordar-nos de quaisquer outros limites desta última, para além dos que estão directamente fundamentados na essência da mesma e são inseparáveis do conceito de finitude. Sem atender a limitações contingentes que ela pudesse sofrer enquanto fenómeno real, fomos recolher o conceito da mesma directamente a partir da razão, enquanto fonte de toda a necessidade, e com o ideal de humanidade estava dado em simultâneo o ideal de beleza.

(2) Agora vamos porém descer da região das ideias para o palco da realidade, a fim de encontrarmos o ser humano *num determinado* estado, ou seja, sujeito a limitações que não decorrem originariamente do mero conceito de si próprio mas das condições exteriores e de um uso contingente da sua liberdade. Qualquer que seja o número de limitações que a ideia de

humanidade nele possa sofrer, já o mero conteúdo desta nos ensina que no total só podem ocorrer *dois* desvios opostos em relação à mesma. Se realmente a sua perfeição reside na energia sintonizante das suas forças sensíveis e espirituais, nesse caso ele só pode deixar de atingir tal perfeição através de uma falta de concordância ou através de uma falta de energia. Antes de termos portanto escutado os testemunhos da experiência acerca desta questão, temos já de antemão a certeza, através da mera razão, de que iremos encontrar o ser humano real, logo limitado, num estado de tensão ou num estado de distensão, dependendo ou do facto de uma actividade unilateral de forças isoladas perturbar a harmonia do seu ser, ou de a unidade da sua natureza se fundamentar no entorpecimento uniforme das suas forças sensíveis e espirituais. Estes dois tipos opostos de limitação vêm-se abolidos, como será comprovado, pela beleza, que restabelece a harmonia no ser tenso e a energia no ser distenso, reconduzindo deste modo, e de acordo com a sua natureza, o estado limitado a um estado absoluto e tornando o ser humano num todo perfeito em si mesmo.

(3) Portanto, ela não nega de algum modo na realidade o conceito por nós elaborado no plano da especulação; apenas tem aqui uma mão menos livre do que naquele domínio, onde podíamos aplicá-la ao puro conceito de humanidade. No ser humano, tal como a experiência o estabelece, a beleza encontra uma matéria já viciada e renitente, que lhe rouba a sua perfeição *ideal* precisamente na mesma proporção em que ele introduz a sua constituição *individual*. Ela mostrar-se-á por isso na realidade apenas e sempre como uma espécie particular e limitada, nunca como um género puro, depositando em ânios tensos algo da sua liberdade e diversidade, em ânios distensos algo da sua força revitalizante; nós porém, uma vez que travámos um conhecimento mais íntimo com o seu verdadeiro carácter, não nos deixaremos confundir por esse fenómeno contraditório. Longe de determinar o seu conceito, como faz a maioria dos críticos, a partir de experiências isoladas e de responsabilizá-la pelos defeitos demonstrados pelo ser humano sob a sua influência, sabemos em vez disso que é o ser humano que transfere para ela a sua imperfeição individual, que constitui um permanente obstáculo à perfeição da mesma devido à sua limitação subjectiva e reduzindo o seu ideal absoluto a duas formas limitadas de manifestação.

(4) A beleza dissolvente, como foi afirmado, é para um ânimo tenso e a enérgica para um distenso. Chamo porém tenso ao ser humano que se encontra sujeito tanto à coacção por parte das sensações como à coacção por parte dos conceitos. Qualquer dominação *exclusiva* por parte de um dos seus dois impulsos fundamentais é para ele um estado de coacção e de violência; e

a liberdade reside apenas na conjugação de ambas as suas naturezas. O ser humano unilateralmente dominado por sentimentos, ou por tensão sensorial, ver-se-á portanto relaxado e libertado através da forma; o ser humano unilateralmente dominado por leis, ou por tensão espiritual, ver-se-á relaxado e libertado através da matéria. A beleza dissolvente, para satisfazer essa dupla tarefa, mostrar-se-á portanto sob duas configurações distintas. Irá, *em primeiro lugar*, suavizar a forma tranquila enquanto vida selvagem, estabelecendo a passagem das sensações aos pensamentos; irá, *em segundo lugar*, enquanto imagem viva equipar a forma abstracta com energia sensível, reconduzindo o conceito à intuição e a lei ao sentimento. O primeiro serviço é prestado ao ser humano natural, o segundo ao ser humano artificial. Mas uma vez que em ambos os casos ela não domina com total liberdade a sua matéria, mas depende daquela que lhe é fornecida pela natureza informe ou pela artificialidade antinatural, em ambos os casos ela manifestará as marcas da sua origem, perdendo-se ora mais na vida material, ora mais na forma meramente abstracta.

(5) A fim de que se possa fazer uma ideia de como a beleza se pode tornar num meio para suprimir aquela dupla tensão, temos de procurar investigar a origem da mesma no ânimo humano. Decidi-Vos assim a empreender ainda uma breve estadia no domínio da especulação, a fim de o deixar depois para sempre e prosseguir, com um passo tanto mais seguro, no campo da experiência.

#### *Décima oitava Carta*

(1) Através da beleza, o ser humano sensível é conduzido à forma e ao pensar; através da beleza, o ser humano espiritual é reconduzido à matéria e devolvido ao mundo dos sentidos.

(2) Disto parece resultar o facto de ter de haver entre matéria e forma, entre passividade e actividade um *estado intermédio*, bem como o facto de a beleza nos transportar para esse estado intermédio. Tal é o conceito que a maior parte dos seres humanos forma da beleza, logo que tenha principiado a reflectir sobre os seus efeitos, e todas as experiências apontam nesse sentido. Por outro lado, nada é mais absurdo e contraditório do que semelhante conceito, uma vez que a distância entre matéria e forma, entre passividade e actividade, entre sentir e pensar, é *infinita* e não pode simplesmente ser mediada por coisa nenhuma. Como abolimos pois tal contradição? A beleza combina os dois estados opostos de sentir e pensar, e contudo não existe de

todo um meio-termo entre ambos. Aquela é tornado em certeza através da experiência, este directamente através da razão.

(3) Este é o próprio ponto para o qual tende, em última análise, toda a questão acerca da beleza e, se conseguirmos resolver o problema de modo satisfatório, teremos assim encontrado ao mesmo tempo o fio que nos conduz através de todo o labirinto da estética.

(4) Tudo depende aqui de duas operações altamente diferentes e que necessitam de apoiar-se mutuamente nesta investigação. A beleza, diz-se, combina dois estados *que se opõem mutuamente* e que nunca se poderão tornar num só. É desta oposição que temos de partir; temos de apreender e reconhecer em toda a sua pureza e em todo o seu rigor, de modo a diferenciar ambos os estados da forma mais determinada; senão misturamos mas não unimos. Em segundo lugar, diz-se: aqueles dois estados opostos *são ligados* pela beleza, que portanto suprime a oposição. Uma vez que porém ambos os estados permanecem eternamente opostos, então eles não podem ser ligados excepto na medida em que forem suprimidos. A nossa segunda tarefa é assim tornar perfeita essa união, executá-la de um modo tão puro e completo que ambos os estados desapareçam num terceiro e não reste qualquer rasto de divisão no todo; senão isolamos mas não unimos. Todas as disputas, que têm reinado no mundo filosófico sobre o conceito de beleza e reinam em parte hoje ainda, não têm outra origem senão o facto de não se ter principiado a investigação por uma diferenciação devidamente rigorosa ou por não se ter conduzido a mesma a uma união completamente pura. Aqueles filósofos que, ao reflectirem sobre este objecto, confiam cegamente na direcção do seu *sentimento*, não podem chegar a um *conceito* de beleza, uma vez que não distinguem nenhum aspecto singular no total da impressão sensível. Os outros, que tomam exclusivamente o entendimento como guia, nunca podem chegar a um conceito de *beleza*, uma vez que nada mais vêem para além das partes, permanecendo para eles o espírito e a matéria, mesmo na sua mais perfeita unidade, eternamente separados. Os primeiros receiam suprimir a beleza *no sentido dinâmico*, i. e., como força actuante, ao separarem o que porém se encontra unido no sentimento; os outros receiam suprimir a beleza *no sentido lógico*, i. e., como conceito, ao resumirem o que porém se encontra separado no entendimento. Aqueles querem pensar a beleza do mesmo modo como ela actua; estes querem fazer com que ela actue do mesmo modo como é pensada. Logo, ambos se têm de desencontrar-se da verdade; aqueles porque imitam a natureza infinita com a sua limitada capacidade de pensar, estes porque querem limitar a natureza infinita de acordo com as suas leis conceptuais. Os primeiros receiam roubar à beleza a sua liberdade através de uma

decomposição demasiado rigorosa; os outros receiam destruir a determinação do seu conceito através de uma união demasiado ousada. Aqueles não pensam porém que a liberdade, onde com todo o direito situam a essência da beleza, não é anarquia mas harmonia de leis, não é arbitrariedade mas uma suprema necessidade interna; estes não pensam que a atitude determinada, que com igual direito exigem da liberdade, não consiste na *exclusão de certas realidades*, mas sim na *inclusão absoluta de todas*, que não é portanto limitação mas infinitude. Evitaremos os penhascos contra os quais eles soçobraram se principiarmos a partir dos dois elementos nos quais a beleza se divide face ao entendimento, para logo ascendermos à pura unidade estética, através da qual ela actua sobre a sensação e na qual aqueles dois estados desaparecem inteiramente<sup>27</sup>.

#### *Décima nona Carta*

(1) Podem ser distinguidos no ser humano, em princípio, dois diferentes estados de determinabilidade passiva e activa, bem como outros tantos estados de determinação passiva e activa. A explicação desta proposição levar-nos-á à meta pela via mais curta.

(2) O estado do espírito humano, antes de qualquer determinação que lhe seja dada pelas impressões dos sentidos, é uma determinabilidade sem limites. O carácter infinito do espaço e do tempo é entregue à sua faculdade de imaginação para seu uso livre e uma vez que, segundo os pressupostos nesse vasto reino do possível, nada foi enunciado, e portanto nada foi excluído, pode-se assim chamar a esse estado de ausência de determinação uma *infinitude vazia*, o que não deve de modo algum ser confundido com um infinito vazio.

(3) Agora são os seus sentidos que devem ser tangidos e, por entre a infinita profusão de possíveis determinações, só uma deverá receber um estatuto

---

<sup>27</sup> Um leitor atento terá notado, a partir da comparação aqui traçada, que os teóricos da estética *sensuálista*, que dão maior valor ao testemunho da sensação do que ao raciocínio, se afastam *na realidade* muito menos da verdade do que os seus opositores, embora *na visão* não possam competir com eles; e encontra-se sempre essa relação entre a natureza e a ciência. A natureza (o sentido) une sempre, o entendimento separa sempre, mas a razão volta a unir; daí que o ser humano esteja, antes que principie a filosofar, mais próximo da verdade do que o filósofo antes de terminar a sua investigação. Pode-se por isso, sem qualquer verificação adicional, considerar equivocado um filosofema logo que este tenha contra si, *como resultado*, o sentimento comum; mas com o mesmo direito pode-se considerá-lo suspeito se tem do seu lado, nos planos formal e metodológico, a sensação comum. Esta última consideração poderá consolar qualquer escritor que não se sinta capaz de apresentar uma dedução filosófica, ao contrário do que alguns leitores possam esperar, como uma conversa à lareira. Com a primeira consideração poderá ser levado ao silêncio todo aquele que pretenda fundamentar novos sistemas à custa do senso comum.

de realidade. Deverá surgir nele uma representação. O que no anterior estado de mera determinabilidade nada mais era do que uma capacidade vazia, torna-se agora numa força actuante, recebendo um conteúdo; porém recebe em simultâneo, enquanto força actuante, um limite, uma vez que, enquanto mera capacidade, era ilimitado. A realidade existe portanto, mas a infinitude está perdida. A fim de descrevermos uma figura no espaço, temos de *limitar* o espaço infinito; a fim de representarmos para nós uma mudança no tempo, temos de *dividir* o todo temporal. Só chegamos portanto à realidade através de limites, só através de uma *negação* ou exclusão chegamos a uma *posição* ou proposição real, só através da eliminação da nossa livre determinabilidade chegamos à determinação.

(4) Mas nem uma mera exclusão se tornaria alguma vez em realidade, nem uma mera sensação se tornaria alguma vez em representação se não existisse algo *a partir do qual* se procede à exclusão, se não houvesse uma acção absoluta por parte do espírito que relacionasse a negação com algo positivo e transformasse a ausência de posição em oposição; esta acção do ânimo dá pelo nome de julgar ou pensar e o resultado da mesma é o *pensamento*.

(5) Antes de determinarmos um lugar no espaço, não existe para nós qualquer espaço; mas sem o espaço absoluto nunca determinaríamos um lugar. O mesmo com o tempo. Antes de termos o momento, não há para nós qualquer espécie de tempo; mas sem o tempo eterno, nunca teríamos uma representação do momento. É certo que apenas atingimos o todo através da parte, bem como o que é ilimitado através do limite; mas também só alcançamos a parte através do todo e o limite através do que é ilimitado.

(6) Se portanto se afirma que o belo abre para o ser humano a via para uma transição da sensação ao pensamento, tal afirmação não pode ser entendida como se o belo pudesse preencher o hiato que separa a sensação do pensamento, a passividade da actividade; tal hiato é infinito e, sem a intervenção de uma capacidade nova e autónoma, nunca poderá o individual transformar-se em universal, nem o contingente em necessário. O pensamento constitui a acção directa desta capacidade absoluta, cuja expressão, embora tenha de ser proporcionada pelos sentidos, depende porém ela própria tão pouco da sensibilidade que em vez disso se faz anunciar por uma oposição à mesma. A autonomia com que actua exclui qualquer influência estranha; e não na medida em que ajuda a pensar (o que contém uma evidente contradição), mas apenas na medida em que proporciona às forças conceptuais a liberdade de se exprimir de acordo com as suas próprias leis é que a beleza se pode tornar num meio capaz de conduzir o ser humano da matéria à forma, das sensações às leis, de uma existência limitada a uma existência absoluta.

(7) Mas isso pressupõe que a liberdade das forças conceptuais possa ser inibida, o que parece entrar em conflito com o conceito de uma capacidade autónoma. Com efeito, uma capacidade que nada receba do exterior para além da matéria da sua actuação, só pode ser impedida de actuar através da subtracção da matéria, portanto apenas de modo negativo; e significa desconhecer a natureza do espírito se se atribui às paixões sensíveis um poder de reprimir positivamente a liberdade do ânimo. Se a experiência estabelece uma quantidade de exemplos nos quais as forças racionais surgem reprimidas na mesma proporção em que as forças sensíveis actuam mais fogosamente, porém em lugar de se deduzir aquela debilidade de espírito da força do afecto, tem-se antes de explicar essa força preponderante do afecto através daquela debilidade do espírito; porque os sentidos não podem representar um poder contra o ser humano a não ser na medida em que o espírito tenha deixado livremente de manifestar-se como tal.

(8) Mas ao tentar ir ao encontro de uma objecção, através do que aqui foi exposto, acabei ao que parece por envolver-me noutra e por ressaltar a autonomia do ânimo apenas à custa da sua unidade. Pois como pode o ânimo tirar *de si próprio* fundamentos de inactividade e de actividade se não estiver ele próprio dividido e em oposição a si mesmo?

(9) Ora aqui temos de lembrar-nos que temos diante de nós o espírito finito e não o infinito. O espírito finito é aquele que não se torna activo senão através da passividade, que só alcança o absoluto através dos limites, que só actua e forma na medida em que recebe matéria. Tal espírito irá portanto associar, ao impulso que tende para a forma ou para o absoluto, um impulso que tende para a matéria ou para os limites, enquanto condições sem as quais ele não pode ter ou satisfazer o primeiro impulso. Saber em que medida podem coexistir no mesmo ser duas tendências tão opostas constitui uma tarefa que embaraça o metafísico, mas não o filósofo transcendental. Este último não tem de modo algum a pretensão de explicar a possibilidade das coisas, limitando-se a determinar os conhecimentos a partir dos quais se compreende a possibilidade da experiência. E uma vez que a experiência seria tão impossível sem essa oposição no ânimo como sem a unidade absoluta do mesmo, logo ela postula com plenos poderes ambos os conceitos como condições igualmente necessárias da experiência, sem se preocupar mais com a sua compatibilidade. Tal imanência de dois impulsos básicos não contradiz aliás de modo algum a unidade absoluta do espírito, assim que apenas se diferencie entre ambos os impulsos e *ele próprio*. Embora ambos os impulsos existam e actuem realmente *nele*, porém ele próprio não é nem matéria nem forma, nem sensibilidade nem razão, facto esse que nem sempre

parece ter sido considerado por aqueles que só permitem uma actuação própria do espírito humano em situações em que o seu método sintoniza com a razão e que o declaram apenas como sendo passivo em situações em que ele contradiz a razão.

(10) Cada um destes dois impulsos fundamentais tende, logo que principia a desenvolver-se, de acordo com a sua natureza e necessariamente para uma satisfação; mas precisamente porque ambos são necessários e ambos tendem contudo para objectos opostos, essa coacção dupla suprime-se assim a si mesma e a vontade afirma uma plena liberdade entre ambos. É portanto a vontade que se comporta contra ambos os impulsos como um *poder* (enquanto fundamento da realidade), mas nenhum deles pode manifestar-se por si próprio como um poder contra o outro. Não é através da mais positiva compulsão para a justiça, que não lhe falta de modo algum, que a pessoa violenta se vê inibida de ser injusta, nem é através da mais viva tentação para a fruição que a pessoa de carácter forte é levada a romper com os seus princípios. Não existe no ser humano nenhum outro poder a não ser a sua vontade, e só o que suprime o ser humano, a morte ou tudo o que o prive da sua consciência, pode suprimir a sua liberdade interior.

(11) Uma necessidade *exterior a nós* determina o nosso estado, a nossa existência no tempo, por meio da sensação. Esta é inteiramente involuntária e é assim, como se actua sobre nós, que temos de sofrer. Do mesmo modo, uma necessidade revela *em nós* a nossa personalidade, por iniciativa daquela sensação e através de uma oposição à mesma; porque a consciência de si não pode depender da vontade que a pressupõe. Essa revelação originária da personalidade não é mérito nosso, nem a falta da mesma é falha nossa. Só de quem está consciente de si pode exigir-se razão, i. e., consequência absoluta e universalidade de consciência; antes disso não se é um ser humano e dele não pode esperar-se qualquer acto de humanidade. Ora tão pouco como o *metafísico* pode explicar a si próprio os limites que o espírito livre e autónomo sofre através da sensação, do mesmo modo o *físico* mal compreende a infinitude que, ocasionada por esses limites, se revela na personalidade. Nem abstracção nem experiência nos conduzem de volta à fonte da qual fluem os nossos conceitos de universalidade e necessidade; ela subtrai a sua manifestação precoce no tempo ao observador e a sua origem suprassensível ao investigador metafísico. Mas basta, a consciência de si existe e, em simultâneo com a imutável unidade da mesma, está estabelecida a lei da unidade para tudo o que existe *para o* ser humano e para tudo o que deve ser criado *por ele*, para o seu conhecimento e a sua actuação. Inevitáveis, incorruptíveis e incompreensíveis, os conceitos de verdade e direito dão-se já a conhecer

na idade da sensibilidade e, sem que saibamos dizer donde provém e como surgiu, notamos o elemento eterno no tempo e o necessário na sequência do acaso. Assim nascem sensação e consciência de si, completamente sem a intervenção do sujeito, e a origem de ambas reside tanto para além da nossa vontade como esta reside para além do nosso círculo de conhecimento.

(12) Sendo porém ambas reais e tendo o ser humano, através da sensação, feito a experiência de uma determinada existência, tendo ele, através da consciência de si, feito a experiência da sua existência absoluta, então também os seus dois impulsos fundamentais se agitarão com os seus objectos. O impulso sensível desperta com a experiência da vida (com o início do indivíduo), o racional com a experiência da lei (com o início da personalidade); e só agora, depois de ambos terem chegado à existência, é que a sua humanidade estará edificada. Até que tal suceda, tudo se processa nele de acordo com a lei da necessidade; mas agora a mão da *natureza* abandona-o e é tarefa *sua* afirmar a humanidade que aquela nele depositou e revelou. Na realidade, logo que dois impulsos fundamentais opostos nele se encontram activos, ambos perdem a sua acção coerciva e a oposição de duas necessidades dá origem à *liberdade*<sup>28</sup>.

### *Vigésima Carta*

(1) O facto de não se poder exercer efeitos sobre a liberdade resulta já do seu mero conceito; mas o facto de a *própria liberdade* ser um efeito da *natureza* (tomando esta palavra no seu sentido mais amplo) e não uma obra do ser humano, podendo assim também ser favorecida e inibida por meios naturais, decorre necessariamente do que foi dito antes. Ela só tem início depois de o ser humano estar *completo* e depois de *ambos* os seus impulsos fundamentais se terem desenvolvido; tem portanto de faltar enquanto ele estiver incompleto e um dos seus dois impulsos estiver excluído, bem como de poder ser reconstituída através de tudo o que devolva a totalidade ao ser humano.

(2) Pode agora realmente ser apontado, tanto em toda a espécie como no ser humano individual, um momento no qual o ser humano não está ainda completo e em que um dos dois impulsos actua nele de modo exclusivo.

---

28 A fim de evitar qualquer interpretação errada, faço notar que, sempre que aqui se fala de liberdade, não se trata daquela que é necessariamente atribuída ao ser humano enquanto inteligência e que não pode ser nem dada nem tirada, mas daquela que se fundamenta na sua natureza mista. Ao actuar de modo meramente racional, o ser humano demonstra uma liberdade do primeiro tipo; ao actuar de modo racional dentro dos limites da matéria e de modo material sob as leis da razão, ele demonstra uma liberdade do segundo tipo. Poder-se-ia simplesmente explicar a última a partir de uma possibilidade natural da primeira.

Sabemos que ele principia com a mera vida, para terminar com a forma; que é indivíduo antes de ser pessoa, que parte dos limites para a infinitude. O impulso sensível entra portanto em acção antes do racional, uma vez que a sensação precede a consciência; e é nessa *prioridade* do impulso sensível que vamos encontrar a chave para toda a história da liberdade humana.

(3) Porque existe um momento em que o impulso vital actua enquanto natureza e enquanto necessidade, uma vez que o impulso formal ainda não actua em contrário; em que a sensibilidade é um poder, porque o ser humano não principiou ainda; pois não pode existir no próprio ser humano outro poder que não a vontade. Mas no estado do pensar, para o qual ele deve agora transitar, é, precisamente ao contrário, a razão que deve ser um poder, e uma necessidade lógica ou moral que deve ocupar o lugar daquela necessidade física. Aquele poder da sensação deve portanto ser destruído, antes que a lei possa ascender a tal nível. Não basta portanto que comece algo que ainda não existia; antes disso, tem de terminar algo que existia. O ser humano não pode passar directamente da sensação ao pensar; tem de *dar um passo atrás*, uma vez que só se uma determinação for de novo abolida é que pode ter lugar a determinação oposta. Ele tem portanto, para trocar passividade por autonomia, uma determinação passiva por uma activa, de estar momentaneamente *livre de toda a determinação* e de atravessar um estado de mera determinabilidade. Isso implica que ele tenha, de certo modo, de regressar ao estado negativo de mera indeterminação, no qual se encontrava ainda antes que algo produzisse uma impressão nos seus sentidos. Tal estado era porém completamente vazio de conteúdo, importando agora combinar uma igual indeterminação e uma igual determinabilidade ilimitada com o maior conteúdo possível, uma vez que desse estado deve resultar directamente algo de positivo. A determinação que ele recebeu através da sensação tem portanto de ser fixada, uma vez que ele não pode perder a realidade; mas ela tem simultaneamente, uma vez que é limitação, de ser suprimida, uma vez que deve ocorrer uma determinabilidade ilimitada. A tarefa consiste portanto em destruir e preservar em simultâneo a determinação do estado, o que só é possível de uma única maneira, ou seja, *opondo-lhe outra*. Os pratos de uma balança mantêm-se ao mesmo nível quando estão vazios; mas permanecem também ao mesmo nível se contêm pesos iguais.

(4) O ânimo transita portanto da sensação ao pensamento através de uma disposição intermédia, na qual sensibilidade e razão estão activos *em simultâneo* mas suprimem mutuamente, precisamente por isso, o seu poder determinante e provocam uma negação através de uma contraposição. Essa disposição intermédia, na qual o ânimo não está nem física nem moralmente

coagido e contudo está activo dos dois modos, merece o privilégio de ser denominada disposição livre; e se se chama físico ao estado de determinação sensível, mas lógico e moral ao estado de determinação racional, logo tem de chamar-se *estético* a esse estado de determinabilidade real e activa<sup>29</sup>.

### *Vigésima primeira Carta*

(1) Existe, como fiz notar no início da anterior Carta, um estado duplo de determinabilidade e um estado duplo de determinação. Posso agora tornar clara esta proposição.

(2) O ânimo é determinável apenas na medida em que não está de todo determinado; mas também é determinável na medida em que não está exclusivamente determinado, i. e., que não está limitado na sua determinação. Aquele aspecto é uma mera indeterminação (está sem limites porque está sem realidade); este é a determinabilidade estética (não tem limites porque unifica toda a realidade).

(3) O ânimo está determinado na medida em que está apenas limitado; mas está também determinado na medida em que se limita a si mesmo a partir de uma capacidade absoluta própria. Encontra-se no primeiro caso ao sentir e no segundo ao pensar. O que é portanto o pensar em relação à determinação, a disposição estética é-o em relação à determinabilidade; aquele é limitação a partir de uma infinita força interior, esta é uma negação a partir

---

<sup>29</sup> Para leitores para os quais a pura significação desta palavra, tão abusada por ignorância, não é inteiramente corrente, o que se diz a seguir pode servir de explicação. Todas as coisas que poderão surgir como fenómenos podem ser pensadas em quatro acepções. Uma coisa pode relacionar-se directamente com o nosso estado sensível (a nossa existência e o nosso bem-estar); é o seu carácter físico. Ou pode relacionar-se com o entendimento e proporcionar-nos conhecimento; é o seu carácter *lógico*. Ou pode relacionar-se com a nossa vontade e ser considerada, enquanto objecto de escolha, como um ser racional; é o seu carácter *moral*. Ou pode, finalmente, relacionar-se com a totalidade das nossas diversas forças sem que seja um elemento determinado para qualquer delas; é o seu carácter *estético*. Um ser humano pode agradar-nos pela sua solicitude; pode dar-nos que pensar pela sua conversação; pode incutir-nos respeito pelo seu carácter; mas pode também, por fim, independentemente de tudo isso e sem que o nosso juízo sobre ele tenha em consideração qualquer lei ou finalidade, agradar-nos na simples observação e pela simples forma como se manifesta. É nesta última qualidade que o julgamos esteticamente. Existe assim uma educação para a saúde, uma educação para a visão intelectual, uma educação para a ética e uma educação para o gosto e para a beleza. Esta última tem como intenção formar a totalidade das nossas forças sensíveis e espirituais na maior harmonia possível. Uma vez que existe porém quem inclua o conceito de arbitrário no conceito de estético, seduzido por um falso gosto e insistindo ainda mais nesse erro devido a um falso raciocínio, faço aqui notar até à exaustão (embora estas Cartas sobre educação estética não tratem de outra coisa do que refutar tal erro) que, se é certo que no estado estético o ânimo actua livremente e, num grau supremo, livre de qualquer coacção, ele não age de modo algum livre face a leis, e que essa liberdade estética só se distingue da necessidade lógica no pensar, e da necessidade moral no querer, devido ao facto de as leis, segundo as quais o ânimo aí procede, *não se verem representadas* e de, uma vez que não encontram resistência, não surgirem como intimação.

de uma infinita plenitude interior. Assim como sentir e pensar se tocam pelo facto de em ambos os estados o ânimo estar determinado, pelo facto de o ser humano ser alguma coisa – indivíduo ou pessoa – de modo exclusivo, mas na tendência para o infinito se distanciarem; do mesmo modo, a determinabilidade estética coincide com a mera indeterminação num único ponto, no facto de ambas excluírem qualquer existência determinada, sendo em todos os outros pontos infinitamente diferentes, como o tudo e o nada. Se portanto o último aspecto, a indeterminação por defeito, foi representada como uma *infinitude vazia*, a liberdade estética de determinação, que é a contrapartida real da mesma, tem de ser considerada uma *infinitude preenchida*; uma representação que coincide exactamente com o que nos ensinam as anteriores investigações.

(4) No estado estético, o ser humano é portanto *zero*, na medida em que se considera um único resultado e não a capacidade no seu total e se tem em conta a falta de qualquer determinação particular nele. Daí que tenhamos de dar inteira razão àqueles que declaram o belo, assim como a disposição para a qual ele transporta o nosso ânimo, como sendo totalmente indiferentes ao *conhecimento* e à *mentalidade*. Têm inteira razão, uma vez que a beleza não produz qualquer resultado singular, nem para o entendimento nem para a vontade, não executando qualquer objectivo singular de natureza intelectual ou moral, não encontrando uma única verdade, não nos ajudando a cumprir qualquer dever e sendo, numa palavra, igualmente inadequada para fundamentar o carácter e para esclarecer a mente. Através da cultura estética, o valor pessoal de um ser humano ou a sua dignidade, na medida em que esta possa depender apenas dele próprio, permanecem ainda portanto totalmente indeterminados e nada mais se alcança do que uma possibilidade, aberta *por parte da natureza*, de que ele faça de si mesmo o que quiser – que a liberdade de ser o que ele deve ser lhe seja totalmente devolvida.

(5) Precisamente com isso terá sido porém alcançado algo de infinito. Porque se nos lembramos que pela intimação unilateral da natureza, ao sentir, e pela legislação exclusiva da razão, ao pensar, lhe foi subtraída precisamente essa liberdade, temos assim de considerar a capacidade que lhe é devolvida na disposição estética como a mais elevada de todas as dádivas, como a dádiva da humanidade. Se é certo que ele já possui essa humanidade enquanto predisposição, anterior a qualquer estado determinado ao qual ele possa chegar, porém na realidade ele perde-a com qualquer estado determinado em que entre, de tal modo que ela tem de ser-lhe devolvida através da

vida estética, de cada vez e sempre que ele pretenda transitar para um estado oposto<sup>30</sup>.

(6) Não é portanto apenas poeticamente permitido, mas também filosoficamente correcto, chamar à beleza a nossa segunda criadora. Porque embora ela se limite a possibilitar-nos a humanidade, deixando de resto a realização da mesma à nossa livre vontade, ela tem isso em comum com a nossa criadora originária, a natureza, que igualmente nada mais nos concedeu do que a capacidade de realizar a humanidade, fazendo porém depender o uso da mesma da determinação da nossa própria vontade.

### *Vigésima segunda Carta*

(1) Se portanto a disposição estética do ânimo tem, *numa* perspectiva, de ser considerada como *zero*, logo que se tem em vista efeitos isolados e determinados, noutra perspectiva ela deve ser de novo encarada como um estado de *suprema* realidade, na medida em que se atende à ausência de todos os limites e à soma das forças que estão activas em conjunto na mesma. Não se pode, portanto, dar menos razão àqueles que declaram o estado estético como sendo o mais frutuoso no que diz respeito ao conhecimento e à moralidade. Têm perfeita razão; porque uma disposição do ânimo, que compreende em si o todo da humanidade, tem necessariamente de incluir também cada manifestação individual da mesma, de acordo com a capacidade; uma disposição do ânimo, que afasta do todo da natureza humana todos os limites, tem necessariamente de afastar estes de cada manifestação isolada da mesma. Precisamente porque não toma exclusivamente em defesa qualquer função isolada da humanidade, ela é assim favorável a cada uma delas sem distinção, não privilegiando nenhuma em separado, apenas porque é o fundamento da possibilidade de todas elas. Todos os outros exercícios conferem ao ânimo qualquer tipo especial de habilidade, estabelecendo-lhe porém em troca um limite particular; só o exercício estético conduz ao que é ilimitado. Qualquer outro estado, no qual possamos entrar, remete-nos para um estado

---

30 É certo que a rapidez, com a qual certos caracteres transitam de sensações para pensamentos e decisões, mal permite que se note a disposição estética que eles terão tido necessariamente que atravessar. Tais ânimos não conseguem suportar por muito tempo o estado de indeterminação e insistem, impacientes, num resultado que não encontram num estado de ilimitação estética. Inversamente, noutros caracteres que colocam a sua fruição mais no sentimento de *inteira capacidade* do que num acto único, o estado estético estende-se por uma *superfície consideravelmente maior*. Os primeiros receiam tanto o vazio como os últimos são incapazes de suportar a limitação. Mal necessito de lembrar que os primeiros nasceram para o detalhe e para tarefas subalternas, enquanto os últimos, no pressuposto de que associem a essa capacidade em simultâneo um sentido de realidade, nasceram para o todo e para papéis de grande dimensão.

precedente e necessita de um estado seguinte para se dissolver; só o estado estético é um todo em si, uma vez que reúne em si todas as condições da sua origem e da sua duração. Só aqui nos sentimos como que arrebatados para fora do tempo; e a nossa humanidade expressa-se com uma pureza e *integridade* como se nunca tivesse ainda experimentado qualquer ruptura devido à intervenção de forças exteriores.

(2) O que lisonjeia os nossos sentidos na sensação imediata abre o nosso ânimo, brando e ágil, a cada impressão, mas torna-nos no mesmo grau menos aptos para qualquer esforço. O que intensifica as nossas faculdades conceptuais, convidando-nos a elaborar conceitos abstractos, fortalece o nosso espírito para qualquer forma de resistência, mas endurece-o também na mesma proporção e priva-nos de receptividade na mesma medida em que nos ajuda a alcançar maior actividade autónoma. Precisamente por isso, cada uma destas situações conduz necessariamente à exaustão, porque a matéria não pode dispensar por muito tempo a força formadora, porque a força não pode dispensar por muito tempo a matéria passível de ser formada. Se, ao contrário, nos tivermos entregado à fruição de uma beleza genuína, seremos nesse momento mestres das nossas energias passivas e activas, passando com a mesma leveza à seriedade e ao jogo, ao repouso e ao movimento, à complacência e à resistência, ao pensamento abstracto e à intuição.

(3) Essa alta equanimidade e liberdade de espírito, associada a força e robustez, é a disposição na qual nos deve deixar uma genuína obra de arte, e não existe uma pedra-de-toque mais segura da verdadeira qualidade estética. Se nos encontramos, após uma fruição deste tipo, predominantemente dispostos para uma forma particular de sentir ou agir, em contrapartida incapazes e indispostos em relação a outra, tal servirá então de prova infalível de como não teremos experimentado um efeito *puramente estético*; seja devido ao objecto ou à nossa forma de sentir, ou ainda (como é quase sempre o caso) a ambos.

(4) Uma vez que não se pode encontrar na realidade um efeito estético puro (porque o ser humano nunca pode sair da dependência em relação às forças), a excelência de uma obra de arte apenas pode consistir na sua maior aproximação a esse ideal de pureza estética e, por maior que seja a liberdade a que possamos elevá-la, porém sempre a deixaremos com uma disposição particular e com uma orientação específica. Ora quanto mais geral for a disposição e menos limitada a orientação que é dada ao nosso ânimo por um determinado género artístico, tanto mais nobre será aquele género e tanto mais excelente tal produto. Pode-se experimentar isso com obras de diversas artes e com diversas obras da mesma arte. Deixamos uma bela música

com uma sensação agitada, um belo poema com uma imaginação animada, um belo quadro ou edifício com um entendimento desperto; mas quem quisesse, imediatamente após uma elevada fruição musical, convidar-nos ao pensamento abstracto ou, imediatamente após uma elevada fruição poética, utilizar-nos numa tarefa precisa da vida comum ou ainda, imediatamente após a contemplação de belas pinturas e esculturas, inflamar a nossa imaginação e surpreender o nosso sentimento, tal pessoa não escolheria bem a sua altura. A causa reside no facto de mesmo a mais espiritual das músicas ainda estar, *através da sua matéria*, numa afinidade maior com os sentidos do que é tolerado pela verdadeira liberdade estética, porque mesmo o mais feliz dos poemas ainda participa mais no jogo arbitrário e contingente da imaginação, *como sendo o seu médium*, do que pode ser permitido pela necessidade interna do que é verdadeiramente belo, porque mesmo a mais perfeita dos esculturas, e talvez sobretudo esta, confina com a ciência exacta *através do carácter determinado do seu conceito*. Contudo, tais afinidades particulares perdem-se cada vez que uma obra destes três géneros alcança um grau superior, e constitui uma consequência necessária e natural do seu aperfeiçoamento o facto de as diferentes artes se tornarem cada vez mais semelhantes *no seu efeito sobre o ânimo* sem que com isso as suas fronteiras objectivas sejam deslocadas. A música, no seu supremo grau de enobrecimento, tem de tornar-se forma e actuar em nós com o poder sereno da Antiguidade; as artes plásticas têm de tornar-se música na sua perfeição suprema, comovendo-nos através de uma presença sensível imediata; a poesia, na sua mais perfeita forma, tem de prender-nos energicamente, tal como a arte dos sons, envolvendo-nos porém ao mesmo tempo, como as artes plásticas, com serena clareza. O perfeito estilo em qualquer arte revela-se por saber afastar as barreiras específicas da mesma sem porém suprimir com isso os seus dotes específicos, concedendo-lhe um carácter mais universal através de uma sábia utilização da sua particularidade.

(5) E não são apenas as barreiras trazidas pelo carácter específico do seu género artístico que o artista tem de superar no seu tratamento, mas também as que são inerentes à matéria particular que ele trabalha. Numa obra de arte verdadeiramente bela, o conteúdo nada deve fazer, mas a forma tudo; pois só através da forma é que se exerce efeito sobre o todo do ser humano, enquanto através do conteúdo, pelo contrário, só se exerce efeito sobre forças isoladas. O conteúdo, por mais sublime e vasto que seja, exerce sempre um efeito limitado sobre o espírito, e só da forma se pode esperar uma verdadeira liberdade estética. Aqui reside, portanto, o verdadeiro segredo da arte do mestre, *do facto de ele consumir a matéria através da forma*; e quanto mais imponente, arrogante e sedutora for a matéria em si, quanto maior for a prepotência com

que pretende impor o *seu* efeito, ou quanto mais o observador se sentir inclinado a envolver-se com a matéria, tanto mais triunfante será a arte que force aquele a recuar e afirme o domínio sobre esta. O ânimo do espectador e do ouvinte tem de permanecer totalmente livre e ileso, tem de sair do círculo mágico do artista de forma tão pura e perfeita como das mãos do criador. O mais frívolo objecto tem de ser tratado de modo a que permaneçamos prontos a passar directamente do mesmo à mais rigorosa seriedade. A matéria mais sisuda tem de ser tratada de modo a que mantenhamos a capacidade de a permutar directamente com o mais leve dos jogos. Artes do afecto, como é o caso da tragédia, não contradizem isto; pois *em primeiro lugar*, não são artes inteiramente livres, uma vez que estão ao serviço de um fim particular (o patético), e depois nenhum verdadeiro conhecedor de arte negará que obras, mesmo desta classe, são tanto mais perfeitas quanto mais respeitarem a liberdade do ânimo, mesmo no seio da suprema tempestade do afecto. Existe uma bela arte da paixão, mas uma bela arte apaixonada é uma contradição, pois o inevitável efeito do belo é a liberdade face às paixões. Não menos contraditório é o conceito de uma arte instrutiva (didáctica) ou correctiva (moral), porque nada entra mais em conflito com o conceito de beleza do que conferir ao ânimo uma determinada tendência.

(6) Nem sempre se comprova uma ausência de forma na obra quando ela provoca efeito apenas pelo seu conteúdo; tal facto pode testemunhar com igual frequência uma deficiência na forma por parte de quem ajuíza. Se esta pessoa estiver demasiado tensa ou demasiado relaxada; se estiver habituada a apreender algo apenas com o entendimento ou com os sentidos, então ela apenas se aterá, por mais feliz que seja o todo, às partes, e por mais bela que seja a forma, à matéria. Apenas receptiva ao *elemento* rude, ela terá de destruir primeiro a organização estética de uma obra antes de encontrar prazer nela, e de esgravatar com cuidado o detalhe isolado que o mestre havia feito desaparecer, com infinita arte, na harmonia do todo. O seu interesse é meramente moral ou físico, mas só não é precisamente o que deve ser, estético. Tais leitores fruem um poema sério e patético como um sermão e um poema ingénuo ou satírico como uma bebida inebriante; e se tiverem tido suficiente falta de gosto a ponto de exigir um *efeito edificante* de uma tragédia ou de uma epopeia, mesmo que se tratasse de um tema messiânico, então um poema à maneira de Anacreonte o de Catulo irritá-los-á infalivelmente.

*Vigésima terceira Carta*

(1) Retomo o fio da minha investigação, que apenas quebrei para aplicar as proposições enunciadas à prática da arte e à apreciação das suas obras.

(2) A transição do estado passivo do sentir ao activo do pensar e do querer não acontece pois de outra maneira senão através de um estado intermédio de liberdade estética e, embora esse estado nada decida por si próprio no que diz respeito aos nossos modos de ver e pensar, deixando mesmo que o nosso valor intelectual e moral permaneça inteiramente problemático, porém ele é a condição única e necessária para chegarmos a um modo de ver e pensar. Numa palavra: não existe outra via para tornar racional o ser humano sensível a não ser tornando o mesmo previamente estético.

(3) Mas, desejaríeis replicar-me, deverá tal mediação ser mesmo indispensável? Não poderão verdade e dever, só por si e através de si próprios, ter acesso ao ser humano sensível? Aqui tenho de responder: não só podem como devem simplesmente atribuir a sua força determinante apenas a si próprios, e nada seria mais contrário às minhas afirmações anteriores do que se estas aparentassem defender a opinião oposta. Foi expressamente demonstrado que a beleza não traz qualquer resultado nem ao entendimento nem à vontade, que ela não interfere em nenhum assunto relacionado nem com o pensar nem com o decidir, que ela apenas confere a ambos a capacidade, porém nada determina acerca do uso real dessa capacidade. No âmbito de tal uso desaparece todo o apoio estranho, tendo a pura forma lógica, o conceito, de falar directamente ao entendimento e a pura forma moral, a lei, directamente à vontade.

(4) Mas o facto de poder alguma vez fazê-lo – de alguma vez existir uma pura forma para o ser humano sensível, isso, afirmo eu, tem de ser previamente possibilitado através da disposição estética do ânimo. A verdade não é nada que possa ser recebido do exterior, como a realidade ou a existência sensível das coisas; ela é algo que a faculdade de pensar produz em actividade própria e na sua liberdade, sendo essa actividade própria e essa liberdade precisamente aquilo de que sentimos falta no ser humano sensível. O ser humano sensível já se encontra (fisicamente) determinado e não tem já portanto qualquer determinabilidade livre: é essa determinabilidade perdida que ele tem necessariamente de recuperar primeiro, antes que possa permutar essa determinação passiva por uma activa. Mas ele não pode recuperá-la de outro modo a não ser perdendo a determinação passiva que tinha, ou *contendo já em si a determinação activa* para a qual deve transitar. Se apenas perdesse a determinação passiva, então ele perderia simultaneamente com a

mesma também a possibilidade de obter uma activa, uma vez que o pensamento necessita de um corpo e a forma só pode ser realizada numa matéria. Ele terá portanto de conter já em si esta última, terá simultaneamente de ser passiva e activamente determinado, ou seja, terá de tornar-se estético.

(5) Através da disposição estética do ânimo é assim aberta a actividade própria da razão já no campo da sensibilidade, é quebrado o poder da sensação já dentro dos seus próprios limites e o ser humano físico vê-se enobrecido a tal ponto que o ser humano espiritual apenas necessita de desenvolver-se a partir do mesmo, de acordo com as leis da liberdade. O passo do estado estético ao lógico e moral (da beleza à verdade e ao dever) é por isso infinitamente mais fácil do que foi o passo do estado físico ao estético (da mera vida cega à forma). Aquele passo pode ser consumado pelo ser humano através da sua simples liberdade, uma vez que ele necessita apenas de tomar, não de dar, apenas de isolar a sua natureza, não de alargá-la; o ser humano, em disposição estética, formulará juízos de validade universal logo que queira. O passo da matéria rude à beleza, em que deve ser nele aberta uma actividade inteiramente nova, tem de ser-lhe facilitado pela natureza, não podendo a sua vontade comandar uma disposição que proporciona a existência à própria vontade. Para levar o ser humano estético a modos de ver e pensar com grandeza, podem ser-lhe dadas nada mais do que ocasiões importantes; para receber isso mesmo do ser humano sensível, é preciso modificar primeiro a sua natureza. Com aquele nada mais se precisa, muitas vezes, do que o desafio de uma situação sublime (que actua do modo mais imediato sobre a capacidade volitiva) para fazer dele um herói ou um sábio; este tem primeiro de ser transportado para outros céus.

(6) Faz assim parte das mais importantes tarefas da cultura submeter o ser humano à forma, já durante a sua simples vida física, e torná-lo estético até onde possa chegar o reino da beleza, uma vez que só a partir do estado estético, mas não do físico, é que o estado moral se pode desenvolver. Se se pretende que o ser humano, em cada caso singular, possua a capacidade de fazer do seu juízo e da sua vontade um juízo válido para a espécie, se se quer que ele encontre a passagem de qualquer existência limitada para outra ilimitada, que possa tomar o impulso para sair de qualquer estado dependente para a autonomia e liberdade, terá assim de providenciar-se para que ele não seja em momento algum apenas um indivíduo e sirva apenas a lei da natureza. Se se pretende que ele seja capaz e esteja apto para elevar-se, a partir do estreito círculo dos fins da natureza, até aos fins da razão, então ele terá já de ter-se exercitado *no âmbito dos primeiros* tendo em vista os últimos, e ter já

exercido a sua determinação física com uma certa liberdade de espírito, i. e., de acordo com as leis da beleza.

(7) É certo que ele pode já fazê-lo sem contradizer minimamente a sua finalidade física. As exigências que a natureza lhe coloca dirigem-se apenas ao *efeito que ele produz, ao conteúdo* do seu agir; sobre o modo *como* ele age, sobre a forma do mesmo, nada está determinado pelos fins da natureza. As exigências da razão, pelo contrário, estão rigorosamente dirigidas para a forma da sua actividade. Tanto como é necessário, portanto, para a sua determinação moral, que ele seja puramente moral, que ele demonstre uma actividade própria absoluta, do mesmo modo é indiferente, para a sua determinação física, se ele é puramente físico, se ele se comporta de modo absolutamente passivo. No que diz respeito a esta última, fica portanto entregue ao seu arbítrio decidir se quer exercê-la apenas como ser sensível e como força da natureza (nomeadamente como uma força que só actua consoante sofre) ou simultaneamente como força absoluta, como ser racional; e nem deveria ser questão qual de ambas as opções mais corresponde à sua dignidade. Pelo contrário, por muito que o humilhe e desonre fazer a partir de um impulso sensível aquilo que deveria ter determinado a partir de puros motivos do dever, igualmente o honra e nobilita aspirar a uma conformidade a leis, a uma harmonia, a uma ausência de limites, aí onde o ser humano comum apenas apazigua o seu desejo lícito.<sup>31</sup> Numa palavra: no domínio da

31 Esse tratamento inteligente e esteticamente livre de uma realidade comum é, onde quer que seja encontrado, a marca de uma alma *nobre*. Nobre é em geral como se deve designar um ânimo que possui o dom de transformar, com o seu modo de tratamento, mesmo a tarefa mais limitada e o objecto mais mesquinho em algo infinito. Nobre chama-se toda a forma que imprime o selo de autonomia a tudo o que pela sua natureza apenas *serve* (é simples meio). Um espírito nobre não se contenta em ser ele próprio livre, tem também de pôr em liberdade tudo à sua volta, mesmo o que é inanimado. A beleza é porém a única expressão possível da liberdade enquanto manifestação. A expressão predominante do *entendimento* num rosto, numa obra de arte ou em algo semelhante, nunca pode por isso resultar nobre, como tão-pouco é bela, uma vez que realça a dependência (que não se pode separar da conformidade a fins) em vez de ocultá-la.

O filósofo moral ensina-nos, é certo, que nunca se pode fazer *mais* do que o próprio dever e tem perfeita razão se se refere apenas à relação entre as acções e a lei moral. Mas no caso de acções que se relacionam apenas com um objectivo, *exceder ainda esse objectivo* e entrar no domínio suprassensível (o que aqui não pode significar outra coisa senão executar o elemento físico de modo estético) significa simultaneamente *ir para além do dever*, uma vez que este apenas pode prescrever que a *vontade* seja sagrada e não que a *natureza* já se tenha sacralizado. Não existe portanto, é certo, uma superação moral do dever, mas existe uma superação estética, e tal comportamento chama-se nobre. Mas precisamente por isso, porque na conduta nobre sempre se entrevê algo supérfluo, na medida em que o que apenas precisaria de ter um valor material também possui um valor formal livre, ou que associa ainda ao valor interior, que deve ter, outro valor exterior que poderia faltar-lhe, por isso é que muitos confundiram o elemento supérfluo estético com um de índole moral e, seduzidos pela manifestação do que é nobre, introduziram uma arbitrariedade e contingência na moralidade, o que levaria a que ela fosse inteiramente suprimida.

Há que distinguir um comportamento nobre de um sublime. O primeiro excede ainda a obrigatoriedade ética, mas não o último, embora nós o consideremos como superior de modo desigual em relação àquele. Não o consideramos porém por ser superior ao conceito de razão do seu objecto (a lei

verdade e moralidade, a sensação nada pode determinar; mas na área da felicidade, é permitido que a forma exista e que domine o impulso lúdico.

(8) É portanto já aqui, no campo indiferente da vida física, que o ser humano tem de iniciar a vida moral; ainda na sua passividade, ele tem de começar a sua actividade própria, ainda dentro dos seus limites sensíveis a sua liberdade racional. É já às suas inclinações que ele tem de impor a lei da sua vontade; ele tem de, se me Vós me permitirdes a expressão, travar a guerra contra a matéria dentro dos próprios limites desta, para que seja dispensado de esgrimir no solo sagrado da liberdade contra esse terrível inimigo; ele tem de aprender a desejar *de modo mais nobre*, para que não tenha necessidade de *querer de modo sublime*. Tal é proporcionado pela cultura estética, que submete às leis da beleza tudo aquilo em que nem as leis naturais nem as leis racionais conseguem comprometer a arbitrariedade humana, e que revela já a vida interior na forma que dá à vida exterior.

#### *Vigésima quarta Carta*

(1) Pode assim distinguir-se três momentos ou níveis da evolução que tanto o ser humano isolado como a espécie inteira têm necessariamente de atravessar, numa ordem determinada, a fim de cumprirem o ciclo inteiro da sua determinação. É certo que através de causas contingentes, que residem ou na influência das coisas externas ou no livre arbítrio do ser humano, os períodos singulares podem ser ora prolongados, ora abreviados, mas nenhum deles pode ser inteiramente omitido, e tão pouco a ordem na qual eles se sucedem uns aos outros pode ser invertida, nem pela natureza nem pela vontade. O ser humano, no seu estado *físico*, apenas sofre o poder da natureza; ele desembaraça-se desse poder no estado *estético* e domina-o no estado *moral*.

(2) O que é o ser humano antes que a beleza dele arranque o livre prazer e a serena forma apazigúe a vida selvagem? Eternamente uniforme nos seus fins, eternamente variável nos seus juízos, egocêntrico sem ser ele próprio, desprendido sem ser livre, escravo sem obedecer a uma regra. Nesta época, o mundo é para ele apenas destino, não ainda objecto; tudo só tem para ele existência na medida em que lhe proporciona existência; o que nada lhe dá nem lhe tira não chega para ele a existir. Isolado e apartado, assim como ele

---

moral), mas sim por ser superior ao conceito de experiência do seu sujeito (os nossos conhecimentos de valor e da força da vontade humana); portanto e inversamente, consideramos um comportamento nobre não por ultrapassar a natureza do sujeito, da qual ele tem, pelo contrário, de brotar de modo completamente isento de coacção, mas sim por transcender a natureza do seu objecto (a finalidade física) em direcção ao reino espiritual. Ali, poder-se-ia dizer, surpreendemo-nos com a vitória que o objecto alcança sobre o ser humano; aqui admiramos o ímpeto que o ser humano dá ao objecto.

próprio se encontra na cadeia dos seres, encontra-se cada fenómeno diante dele. Tudo o que existe é-lhe dado pela palavra de ordem do instante, cada transformação é para ele uma criação inteiramente fresca, uma vez que lhe falta, juntamente com o que é necessário *nele*, a necessidade *para além dele*, que reúne as figurações mutáveis num todo universal, fixando a lei no palco do mundo enquanto o indivíduo desaparece. Em vão a natureza faz passar a sua rica variedade diante dos seus sentidos; ele nada mais vê, na esplêndida abundância dela, do que a sua presa, nada mais no poder e grandeza dela do que o seu próprio inimigo. Ou ele se precipita sobre os objectos e pretende arrebatá-los, com avidez; ou os objectos o agridem, destruidores, e ele repele-os com horror. Em ambos os casos a sua relação com o mundo dos sentidos é um *contacto* imediato e, eternamente angustiado pela pressão desse mundo, incansavelmente torturado pela carência dominadora, ele nunca encontra sossego a não ser na exaustão e nunca encontra limites a não ser na avidez esgotada.

Certo é que o poderoso peito e dos titãs  
A enérgica medula é sua...  
Herança certa; mas forjou  
O deus em torno da sua testa uma faixa de bronze,  
Conselho, moderação e sageza e paciência  
Ocultou ao seu tímido, sombrio olhar.  
Torna-se para ele em raiva toda a avidez,  
E sem limite se espalha a sua raiva  
*Ifigénia em Táuride*

(3) Desconhecendo a *sua* dignidade humana, ele está longe de honrá-la nos outros e, consciente da sua própria avidez selvagem, ele receia-a em cada criatura que se lhe assemelha. Nunca ele discerne os outros em si, apenas a si nos outros, e a sociedade, em lugar de o prolongar ao nível da espécie, encerra-o cada vez mais estreitamente dentro do seu indivíduo. Nessa limitação obtusa, ele erra pela vida plena de escuridão nocturna, até que uma natureza favorável arrede o lastro da matéria dos seus sentidos obscurecidos, até que a reflexão o distinga *a ele próprio* das coisas e, no reflexo da consciência, se mostrem finalmente os objectos.

(4) Este estado de natureza bruta não pode, é certo, ser demonstrado, tal como é aqui descrito, em nenhum povo e época determinados; é meramente ideia, mas uma ideia com a qual a experiência sintoniza exactamente, em traços singulares. O ser humano, pode dizer-se, nunca esteve inteiramente

nesse estado animal, mas também nunca lhe escapou inteiramente. Mesmo nos mais rudes sujeitos são encontrados vestígios inconfundíveis de liberdade racional, assim como nos mais cultivados não faltam momentos que lembram aquele obscuro estado natural. É afinal próprio do ser humano associar na sua natureza o que de mais elevado e da mais baixo existe e, se a sua *dignidade* assenta numa rigorosa distinção entre uma coisa e outra, do mesmo modo assenta a sua *felicidade* numa hábil supressão dessa diferença. A cultura, que deve fazer sintonizar a sua dignidade com a sua felicidade, deverá cuidar da máxima pureza de ambos os princípios na sua mais íntima miscigenação.

(5) A primeira manifestação da razão no ser humano não constitui ainda por isso tão-pouco o início da sua humanidade. Esta só é decidida pela sua liberdade, e a razão principia, em primeiro lugar, por tornar ilimitada a sua dependência sensível; um fenómeno que, para a sua importância e universalidade, não me parece ainda convenientemente desenvolvido. A razão, sabemos-lo, dá-se a conhecer no ser humano através da exigência do absoluto (em si próprio fundamentado e necessário), exigência essa que, uma vez que não pode ser satisfeita em nenhum estado isolado da sua vida física, o compele a abandonar totalmente o domínio físico e a ascender de uma realidade limitada ao plano das ideias. Mas embora o verdadeiro sentido dessa exigência seja arrebatá-lo aos limites do tempo e em conduzi-lo, em direcção ascendente, do mundo sensível a um mundo ideal, porém ela pode, através de uma interpretação errónea (quase inevitável nesta época de sensualidade dominante) orientar-se para a vida física e precipitar o ser humano, em lugar de o tornar independente, na mais terrível servidão.

(6) E tal acontece de facto. Nas asas de imaginação, o ser humano abandona os estreitos limites do presente, nos quais se encerra a mera animalidade, a fim de tender para diante, em direcção a um futuro ilimitado; mas enquanto o infinito se abre diante da sua vertiginosa *imaginação*, o seu coração ainda não deixou de viver no plano singular e de servir o momento presente. No meio da sua animalidade, ele é surpreendido pelo impulso para o absoluto – e uma vez que nesse estado obtuso todos os seus esforços se dirigem apenas ao que é material e temporal e se limitam apenas ao seu indivíduo, ele vê-se portanto, por aquela exigência, meramente motivado a ampliar o seu indivíduo, em lugar de abstrair do mesmo, até ao infinito, a aspirar a uma matéria inesgotável em vez de aspirar a uma forma, a uma permanente mudança e a uma segurança absoluta da sua existência temporal em lugar de aspirar ao que é imutável. O mesmo impulso que, aplicado ao seu pensar e agir, deveria conduzir à verdade e moralidade, nada mais produz agora, relacionado com a

sua passividade e o seu sentir, do que um desejo infinito, uma carência absoluta. Os primeiros frutos que ele colhe no reino dos espíritos são portanto *preocupação* e *pavor*; ambos efeitos da razão, não da sensibilidade, mas de uma razão que se equivoca no seu objecto e aplica o seu imperativo directamente à matéria. São frutos desta árvore todos os sistemas incondicionais de felicidade, quer tenham por objecto o dia de hoje, a vida inteira ou, o que não os torna nem um pouco mais honoráveis, toda a eternidade. Uma duração ilimitada da existência e do bem-estar, apenas em função da existência e do bem-estar, é apenas um ideal de avidez, logo uma exigência que só pode ser lançada por uma animalidade que tende para o absoluto. Sem que portanto a sua humanidade fique a ganhar com semelhante exteriorização da razão, ele apenas perde com isso a feliz limitação do animal, em relação ao qual ele apenas possui a pouco invejável vantagem de perder a posse do presente em favor de aspirações orientadas para longe, sem contudo procurar, em toda essa distância ilimitada, outra coisa senão o presente.

(7) Mas mesmo quando a razão não se equivoca no seu objecto e não se engana na questão, ainda assim a sua sensibilidade falsificará a resposta por muito tempo. Logo depois de o ser humano ter principiado a usar o seu entendimento e a interligar os fenómenos de acordo com causas e fins, eis que a razão compele, de acordo com o seu conceito, em direcção a uma ligação absoluta numa base incondicional. Só para poder lançar tal exigência, o ser humano tem de ter já dado um passo para fora do domínio da sensibilidade; mas é precisamente de tal exigência que esta se serve para recuperar de volta o fugitivo. Aqui seria precisamente o ponto em que ele teria de abandonar totalmente o mundo dos sentidos e elevar-se ao puro reino das ideias; porque o entendimento permanece eternamente circunscrito ao que é condicionado e coloca eternamente questões sem chegar a uma última instância. Mas uma vez que o ser humano de que aqui se fala ainda não é capaz de tal abstracção, logo ele irá procurar o que não encontra no seu *círculo de conhecimento* sensível, e ainda não procura num plano superior, na razão pura, ao seu *círculo de sentimento*, indo aparentemente encontrar o que procura. É certo que a sensibilidade nada lhe mostra que fosse o seu próprio fundamento e se desse a si próprio a lei; mas ela mostra-lhe algo que não conhece qualquer fundamento e não respeita qualquer lei. Uma vez que ele, portanto, não pode apaziguar o entendimento inquisidor através de um fundamento último e interno, vai ao menos silenciá-lo através do conceito de *ausência de fundamento* e permanece circunscrito à coacção cega da matéria, uma vez que ainda não é capaz de entender a sublime necessidade da razão. Uma vez que a sensibilidade não conhece outro *fim* senão a sua vantagem e não se sente impulsionada

por outra *causa* senão o cego acaso, logo ele faz daquele fim o factor determinante das suas acções e deste o factor dominante do mundo.

(8) Nem mesmo o que é sagrado no ser humano, a lei moral, pode escapar a essa falsificação ao surgir pela primeira vez no campo da sensibilidade. Uma vez que fala apenas para proibir e contra o interesse do seu amor-próprio sensível, logo ela tem de surgir-lhe como algo de exterior enquanto ele não tiver ainda chegado ao ponto de considerar aquele amor-próprio como o elemento exterior e a voz da razão como o seu verdadeiro eu. Ele sente portanto apenas as amarras que esta última lhe coloca, não a infinita libertação que ela lhe proporciona. Sem intuir em si a dignidade do legislador, ele sente apenas a coacção e a impotente resistência do súbdito. Uma vez que o impulso sensível *precede* o moral na sua experiência, ele atribui à lei da necessidade um início no tempo, uma *origem positiva* e, pelo mais infeliz de todos os equívocos, ele torna o que é em si imutável e eterno num acidente do que é efémero. Ele persuade-se a considerar os conceitos de justiça e injustiça como estatutos que foram introduzidos por uma vontade e não válidos em si mesmos e para toda a eternidade. Assim como, na explicação de fenómenos isolados, ele transcende a *natureza* e busca fora dela o que só pode ser encontrado na sua conformidade interna às leis, do mesmo modo, na explicação do factor ético, ele transcende a *razão* e deita a perder a sua humanidade ao buscar por essa via uma divindade. Não é surpresa que uma religião adquirida através da rejeição da sua humanidade se mostre digna de tal genealogia, se ele não considera leis que não tenham sido vinculativas *desde* a eternidade como sendo incondicionalmente vinculativas *para* toda a eternidade. Ele não está a tratar com um ser sagrado, apenas com um ser poderoso. O espírito da sua veneração de Deus é portanto pavor que o humilha, não reverência que o eleva na sua própria apreciação.

(9) Embora estes múltiplos desvios do ser humano, face ao ideal da sua determinação, não possam todos ter lugar na mesma época, na medida em que o mesmo ser humano tem de atravessar vários níveis, da ausência de ideias ao erro, da falta de vontade à corrupção da vontade, todos pertencem porém aos efeitos do estado físico, uma vez que em todos o impulso da vida desempenha o papel de mestre sobre o impulso formal. Que a razão ainda não tenha falado de todo no ser humano e o elemento físico ainda domine sobre ele com necessidade cega; ou que a razão não se tenha ainda suficientemente depurado dos sentidos e o elemento moral ainda sirva o elemento físico, em ambos os casos o único princípio que nele detém o poder é de natureza material e o ser humano, pelo menos de acordo com a sua última tendência, é um ser sensível; com a única diferença de que no primeiro caso ele é um animal

irracional, no segundo um animal racional. Ele não deve porém ser nenhuma de ambas as coisas, deve ser humano; a natureza não deve dominá-lo exclusivamente e a razão não deve fazê-lo condicionalmente. Ambas as formas de legislação devem existir em perfeita independência mútua e contudo em perfeita concordância.

### *Vigésima quinta Carta*

(1) Enquanto o ser humano, no seu primeiro estado físico, apreende apenas de modo passivo o mundo dos sentidos, enquanto apenas sente, ele está ainda completamente unido ao mesmo e, precisamente porque ele próprio é apenas mundo, não existe ainda para ele qualquer mundo. Só quando ele, no seu estado estético, o coloca fora de si ou o *contempla*, é que a sua personalidade se destaca dele e lhe surge um mundo, uma vez que ele deixou de perfazer um todo com o mesmo<sup>32</sup>.

(2) A contemplação (reflexão) é a primeira relação liberal do ser humano com o universo que o rodeia. Se a avidez se apodera directamente do seu objecto, a contemplação afasta o seu para longe e faz dele, precisamente por isso, a sua verdadeira e inalienável propriedade ao salvá-lo da paixão. A necessidade da natureza, que no estado da mera sensação o dominava com poder indiviso, abandona-o na reflexão, nos sentidos sucede uma paz momentânea, o próprio tempo, esse elemento eternamente mutável, permanece quedo, enquanto os raios dispersos da consciência se juntam e uma imagem do infinito, *a forma*, se reflecte no fundamento efémero. Logo que se faz luz no ser humano, também deixa de ser noite fora dele, logo que tudo nele acalma também se apazigua a tempestade no universo e as forças litigiosas da natureza encontram calma entre limites estáveis. Daí que não seja surpresa que os textos poéticos mais antigos falem deste grande evento no interior do ser humano e figurem o pensamento, que vence as leis temporais, na imagem de Zeus que põe fim ao reino de Saturno.

---

32 Lembro uma vez mais que, embora estes dois períodos tenham necessariamente de ser separados um do outro no plano da ideia, porém no plano da experiência eles misturam-se mais ou menos. Também não se tem de pensar que terá existido uma época em que o ser humano só se teria encontrado nesse estado físico e uma época em que se teria libertado inteiramente do mesmo. Logo que o ser humano *vê um objecto*, ele já não está num estado meramente físico e, enquanto continuar a ver um objecto, não sairá daquele estado físico, uma vez que só pode ver na medida em que sente. Os três momentos que mencionei no início da vigésima quarta Carta são portanto certamente, vistos de modo global, três épocas distintas na evolução de toda a humanidade e em toda a evolução de um ser humano singular, mas é também possível distingui-los em cada percepção singular de um objecto e eles são, numa palavra, as condições necessárias a toda a forma de conhecimento que recebemos através dos sentidos.

(3) De escravo da natureza enquanto apenas a sente, o ser humano torna-se no seu legislador logo que a pensa. Essa que antes apenas o dominava como *potência* está agora enquanto *objecto* diante do seu olhar judicativo. O que para ele é objecto não tem sobre ele qualquer poder, uma vez que para ser objecto tem de experimentar o poder dele. Na medida em que dá forma à matéria e enquanto o fizer, ele permanece imune face aos seus efeitos; porque nada pode ferir um espírito senão o que lhe rouba a liberdade, e ele demonstra a sua ao configurar o que é informe. Só onde a massa domina de modo pesado e amorfo e os contornos confusos oscilam entre limites incertos, é que o pavor tem a sua sede; o ser humano é superior a cada manifestação de terror por parte da natureza logo que saiba dar-lhe forma e transformá-la no seu objecto. Assim como principia a afirmar a sua autonomia face à natureza como fenómeno, do mesmo modo ele afirma também a sua dignidade face à natureza como potência e é com nobre liberdade que ele se ergue contra os seus deuses. Eles 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. O monstro divino do homem levantino, que rege o mundo com o cego vigor cega do animal feroz, reduz-se na fantasia grega ao afável contorno da humanidade, cai o reino dos titãs e a infinita força é domada pela infinita forma.

(4) Mas enquanto eu apenas buscava uma saída do mundo material e uma transição para o mundo dos espíritos, já o livre curso da minha imaginação me introduziu no meio deste último. A beleza que buscamos já se encontra atrás de nós e passámos por cima dela ao transitar directamente da mera vida à pura forma e ao puro objecto. Tal salto não está na natureza humana e, para andar a par e passo com esta, teremos de dar a volta e regressar ao mundo dos sentidos.

(5) É certo que a beleza é a obra da livre contemplação e entramos com ela no mundo das ideias – mas, como deve ser notado, sem por isso abandonar o mundo sensível, como sucede com o conhecimento da verdade. Este é o puro produto da abstracção de tudo o que é material e contingente, puro objecto no qual não pode permanecer qualquer resíduo dos limites do sujeito, pura actividade autónoma sem mistura de passividade. É verdade que mesmo a partir da mais elevada abstracção existe um caminho de volta para a sensibilidade, pois o pensamento afecta a sensação interior e a representação da unidade lógica e moral transita para um sentimento de concordância sensível. Mas quando nos deleitamos com conhecimentos, então distinguimos muito exactamente a nossa representação da nossa sensação e encaramos esta última como algo contingente que poderia muito bem estar ausente

sem que por isso o nosso conhecimento cessasse e a verdade não fosse verdade. Mas seria um empreendimento vão se se quisesse abstrair esta relação com a capacidade de sentir face à representação da *beleza*; por isso não basta pensarmos numa como sendo o efeito da outra, mas temos de encarar ambas como sendo simultânea e mutuamente causa e efeito. No nosso prazer com conhecimentos, distinguimos sem esforço a *passagem* da actividade à passividade e notamos claramente que a primeira terá terminado quando a última surge. No nosso agrado com a beleza, pelo contrário, não é possível distinguir tal sucessão entre a actividade e a passividade, e a reflexão funde-se aqui tão perfeitamente com o sentimento que julgamos sentir directamente a forma. É certo que a beleza, portanto, é para nós *objecto*, uma vez que a reflexão é a condição sob a qual temos uma sensação dela; mas simultaneamente ela é um *estado do nosso sujeito*, uma vez que o sentimento é a condição sob a qual temos dela uma representação. Ela é portanto forma, uma vez que a contemplamos, mas em simultâneo ela é vida, uma vez que a sentimos. Numa palavra: ela é ao mesmo tempo o nosso estado e a nossa acção.

(6) E precisamente por ser ambas as coisas em simultâneo, ela serve-nos portanto como prova vitoriosa de que a passividade não exclui de modo algum a actividade, nem a matéria a forma, nem a limitação a infinitude – que por conseguinte a liberdade moral do ser humano não é de modo algum suprimida pela sua necessária dependência física. Ela comprova isso e, tenho de acrescentar, só ela no-lo pode comprovar. Uma vez que, na fruição da verdade ou da unidade lógica, a sensação não perfaz necessariamente uma só coisa com o pensamento mas sucede casualmente ao mesmo, logo ela apenas nos pode provar que uma natureza racional pode ser seguida por uma sensível e vice-versa, não que ambas existam juntamente, não que exerçam em alternância um efeito mútuo, não que devam associar-se de modo absoluto e necessário. Pelo contrário, ter-se-ia de concluir, precisamente de modo inverso, a partir dessa exclusão do sentimento enquanto se pensa e do pensamento enquanto se sente, uma *incompatibilidade* de ambas as naturezas, como na realidade os analistas não sabem apresentar melhor prova da exequibilidade da razão pura na humanidade do que o facto de ela ser necessária. Mas uma vez que, na fruição da beleza ou da *unidade estética* se processa uma momentânea *unificação* e permuta da matéria com a forma e da passividade com a actividade, logo fica precisamente assim demonstrada a *compatibilidade* de ambas as naturezas, a exequibilidade do infinito na finitude e com isso a possibilidade de mais sublime humanidade.

(7) Já não podemos portanto inibir-nos de encontrar uma transição da dependência sensível para a liberdade moral, depois de através da beleza

estar dado o caso de a última poder coexistir perfeitamente com a primeira e de o ser humano, para manifestar-se como espírito, não precisar de furtar-se à matéria. Mas se ele já for livre na associação com os sentidos, como nos ensina a beleza enquanto facta, e se a liberdade é algo de absoluto e suprasensível, como o seu conceito necessariamente implica, então já não pode existir a questão sobre como é que ele consegue elevar-se dos limites para o absoluto, contrapor-se à sensibilidade no seu modo de pensar e querer, uma vez que tal terá já acontecido no plano da beleza. Já não pode, numa palavra, existir a pergunta sobre como é que ele transita da beleza para a verdade que já reside potencialmente na primeira, mas sim sobre como é que ele abre caminho de uma realidade comum para uma realidade estética, de meros sentimentos existenciais para sentimentos de beleza.

#### *Vigésima sexta Carta*

(1) Uma vez que a disposição estética do ânimo, como desenvolvi nas Cartas precedentes, dá primeiro origem à liberdade, logo entende-se facilmente que ela não pode brotar da mesma e, por conseguinte, ter uma origem moral. Ela tem de ser uma dádiva da natureza; só o favor dos acasos pode soltar as amarras do estado físico e conduzir o selvagem à beleza.

(2) O germe desta última terá um desenvolvimento igualmente reduzido onde uma natureza parca rouba ao ser humano qualquer refrigério e onde uma natureza exuberante o isenta de qualquer esforço – onde a sensualidade obtusa não sente qualquer carência e onde a avidez violenta não encontra qualquer satisfação. Não é onde o ser humano se esconde nas cavernas como *troglodita*, eternamente isolado e nunca encontrando a humanidade *fora de si*, nem onde se movimenta em grandes massas como *nómada*, eternamente como apenas um número e nunca encontrando a humanidade *em si* – mas só onde ele fala tranquilamente consigo na própria cabana e, ao sair dela, com todo o género humano, que desabrochará a delicada flor da beleza. Aí onde a leveza do éter abre os sentidos ao mais ligeiro toque e um calor enérgico anima a exuberância da matéria – onde o reino da massa cega já terá sido derubado no plano da criação inanimada e a forma vitoriosa enobrece mesmo as naturezas mais rasteiras – aí nas mais jubilosas circunstâncias e na zona abençoada onde só a actividade conduz à fruição e a fruição à actividade, onde da própria vida brota a ordem sagrada e a partir da lei da ordem só vida se desenvolve – onde a imaginação escapa eternamente à realidade e contudo nunca se desvia da simplicidade da natureza – só aqui se desenvolverão

sentidos e espírito, força receptiva e formadora, no feliz equilíbrio que é a alma da beleza e a condição da humanidade.

(3) E que fenómeno é esse através do qual se anuncia no selvagem o ingresso na humanidade? Por mais que interroguemos a História, trata-se do mesmo em todas as populações saídas da escravidão do estado animal: a alegria na *aparência*, a inclinação para o *ornamento* e para o *jogo*.

(4) A suprema estupidez e o supremo entendimento têm uma certa afinidade entre si na medida em que ambas apenas buscam o *real* e são completamente insensíveis à mera *aparência*. Só através da presença directa de um objecto nos sentidos é que aquela se vê arrebatada ao seu sossego e só através de uma recondução dos seus conceitos a factos de experiência é que se sossega a última; numa palavra, a estupidez não pode elevar-se acima da realidade e o entendimento não pode deter-se abaixo da verdade. Na medida em que portanto a carência da realidade e a dependência do real são meros efeitos de uma deficiência, a indiferença face à realidade e o interesse pela *aparência* constituem um verdadeiro alargamento da humanidade e um passo decisivo em direcção à cultura. Em primeiro lugar, tal facto testemunha uma liberdade exterior, porque enquanto a urgência comanda e a carência aperta, a faculdade de imaginação está presa com estritas amarras à realidade; só quando a carência se encontra apaziguada é que ela desenvolve a sua capacidade posta à solta. Mas é também o testemunho de uma liberdade interior, uma vez que nos dá a ver uma força que, independentemente de uma substância exterior, se põe por si própria em movimento, tendo energia suficiente para manter afastada a matéria que a pressiona. A realidade das coisas é a sua obra (das coisas); a *aparência* das coisas é obra do ser humano e um ânimo que se deleita com a *aparência* já não se deleicia com o que recebe mas com o que faz.

(5) Compreende-se naturalmente que aqui se fala apenas da *aparência* estética, que se distingue da realidade e verdade, não da *aparência* lógica que é confundida com a mesma – e que, por conseguinte é amada por ser *aparência* e não porque é tida por algo melhor. Só a primeira é *jogo*, uma vez que a última é apenas fraude. Atribuir um valor à *aparência* da primeira espécie nunca pode causar dano à verdade, uma vez que nunca se corre o risco de substituir aquela por esta, o que é o único modo de prejudicar a verdade; desprezá-la significa desprezar em geral todas as belas artes, cuja essência é a *aparência*. Acontece porém ocasionalmente que o entendimento leva o seu zelo pela realidade a uma tal intolerância a ponto de proferir, acerca de toda a arte da bela *aparência* visto ser apenas *aparência*, um juízo de rejeição; mas tal só acontece ao entendimento quando ele se recorda da afinidade acima

mencionada. Dos limites necessários da bela aparência terei ainda ocasião de falar particularmente.

(6) É a própria natureza que eleva o ser humano da realidade à aparência ao equipá-lo com dois sentidos que o conduzem, só através da aparência, ao conhecimento do real. Já no olhar e no ouvido está a matéria importuna arredada dos sentidos e afasta-se de nós o objecto que nos sentidos animais tangemos directamente. O que com o olhar  *vemos*  é diferente do que  *sentimos* ; pois o entendimento salta para além da luz em direcção aos objectos. O objecto do tacto é uma violência que suportamos; o objecto do olhar e do ouvido é uma forma que produzimos. Enquanto o ser humano ainda é selvagem, frui apenas com os sentidos do sentimento, aos quais os sentidos da aparência apenas prestam serviço. Ou ele não se eleva de todo ao plano da vista ou não se satisfaz com a mesma. Assim que ele principia a fruir com o olhar e a vista atinge para ele um valor autónomo, então ele já é esteticamente livre e o impulso lúdico ter-se-á desenvolvido.

(7) Logo que se agita o impulso lúdico, que encontra agrado na aparência, seguir-se-lhe-á o impulso mimético de formação, que trata a aparência como algo autónomo. Depois de haver chegado ao ponto de distinguir a aparência da realidade, entre a forma e o corpo, o ser humano é também capaz de abstrair aquela a partir deste; porque já o terá feito ao distingui-los. A capacidade para a arte imitativa é portanto dada com a capacidade para a forma em geral; a tendência para a mesma assenta noutra faculdade que não preciso de tratar aqui. Se o impulso estético para a arte se deve desenvolver mais cedo ou mais tarde, tal dependerá apenas do grau de amor com que o ser humano for capaz de deter-se na mera aparência.

(8) Uma vez que toda a existência real deriva da natureza como de uma potência estranha, mas toda a aparência deriva do ser humano como sujeito que elabora representações, logo ele serve-se apenas do seu direito absoluto de propriedade ao recuperar a aparência da essência, gerindo a mesma de acordo com leis próprias. Com liberdade sem amarras, ele pode reunir o que a natureza separou logo que possa conceber de qualquer modo essa ligação, e separar o que a natureza uniu apenas possa abstrair tal coisa no seu entendimento. Nada deve aqui ser para ele sagrado senão a sua própria lei, logo que ele respeite a demarcação que separa o  *seu*  domínio da existência das coisas ou do domínio da natureza.

(9) Esse direito humano de soberania é por ele exercido na  *arte da aparência* , e quanto mais rigorosamente ele distinguir aqui o que é meu e o que é teu, quanto mais cuidadosamente ele separar a figura face à essência, quanto maior for a autonomia que ele souber dar à mesma, tanto mais ele poderá não

apenas ampliar o reino da beleza mas salvaguardar os limites da verdade; pois ele não pode depurar a aparência face à realidade sem libertar em simultâneo a realidade face à aparência.

(10) Mas ele possui esse direito soberano apenas e unicamente no *mundo da aparência*, no reino imaterial da imaginação e apenas enquanto se abster conscientemente, no plano teórico, de proclamar a sua existência e enquanto renunciar, no plano prático, a conceder através dele uma existência. Vedes por aqui como o poeta transgride do mesmo modo os seus limites ao atribuir uma existência ao seu ideal e ao visar uma determinada existência. Porque ele não pode realizar ambas as coisas senão ultrapassando o seu direito de poeta, estendendo a mão para o domínio da experiência através do ideal e tendo a ousadia de determinar uma existência real através da mera possibilidade, ou abdicando do seu direito de poeta deixando que a experiência invada o domínio do ideal e reduza a possibilidade às condições da realidade.

(11) Só na medida em que é *sincera* (e se distancia expressamente de qualquer exigência de realidade) e só na medida em que é *autónoma* (dispensa qualquer apoio da realidade) é que a aparência é estética. Logo que seja falsa e finja realidade, e logo que seja impura e careça de realidade para fazer o seu efeito, ela não será mais do que um instrumento rasteiro para fins materiais e nada poderá provar em favor da liberdade do espírito. De resto, não é de todo necessário que o objecto, no qual encontramos aparência estética, seja isento de realidade, bastando apenas que o nosso juízo acerca dele não tenha em conta essa realidade; porque na medida em que a tiver em conta não é um juízo estético. Uma beleza feminina viva agradar-nos-á certamente tanto e ainda um pouco mais do que uma beleza igual meramente pintada; mas na medida em que nos agrade mais do que esta última, já não agrada como aparência autónoma, já não agrada ao puro sentimento estético; a este pode também tudo o que é vivo agradar apenas como aparência, tudo o que é real apenas como ideia; mas é certo que se exige um grau incomparavelmente superior para sentir no próprio ente vivo apenas a pura aparência, face ao que se exige para dispensar a vida na aparência.

(12) Se se encontra num indivíduo singular ou num povo inteiro a aparência sincera e autónoma, pode-se concluir acerca do espírito, do gosto e de qualquer qualidade excelsa aparentada com ambos – ver-se-á aí o ideal reger a vida real, a honra triunfar sobre a posse, o pensamento sobre a fruição, o sonho de imortalidade sobre a existência. Aí a voz pública será o único factor temível e uma coroa de oliveira trará mais honra do que um traje de púrpura. Na aparência falsa e carente só buscam refúgio a impotência e a perversidade,

e tanto indivíduos singulares como povos inteiros, que ou “dão uma ajuda à realidade através da aparência ou dão uma ajuda à aparência (estética) através da realidade” – ambas as coisas gostam de associar-se – comprovam simultaneamente a sua falta de valor moral e a sua incapacidade estética.

(13) À questão “Até que ponto pode existir aparência no mundo moral?”, a resposta é portanto tão breve e simples como esta: Na medida em que é aparência estética, i. e., aparência que nem pretende substituir a realidade nem precisa de ser substituída pela mesma. A aparência estética nunca pode tornar-se perigosa para a verdade dos costumes e, onde se encontra outra coisa, pode sem dificuldade demonstrar-se que a aparência não era estética. Só um estranho no que diz respeito às belas maneiras tomará por exemplo manifestações de cortesia, que é uma forma universal, como sinais de simpatia pessoal e, se se vir iludido, se queixará de fingimento. Mas também só um ser rude no que diz respeito às belas maneiras irá, para ser cortês, chamar a ajuda da falsidade e lisonjear a fim de agradar. Ao primeiro falta ainda o sentido da aparência autónoma, por isso ele só pode dar ao mesmo um significado através da verdade; ao segundo falta realidade e ele gostaria de substituí-la pela aparência.

(14) Nada é mais habitual do que ouvir de certos críticos triviais da época o lamento de que teria desaparecido do mundo toda a solidez e que a essência se veria negligenciada em favor da aparência. Embora eu não me sinta de modo algum vocacionado para defender a época contra tal acusação, pode suficientemente deduzir-se, a partir da ampla extensão que esses severos censores dos costumes dão à sua acusação, que estes reprovam na época não apenas a aparência falsa mas também a que é sincera; e mesmo as excepções que eles ainda fazem em favor da beleza, dirigem-se mais à aparência carente do que à aparência autónoma. Não agridem apenas a enganosa cosmética que encobre a verdade, que tem a pretensão de substituir a realidade; empenham-se também contra a benéfica aparência que preenche o vazio e cobre a miséria, bem como contra a aparência ideal que enobrece uma realidade comum. A falsidade dos costumes ofende com razão o seu rigoroso sentido de verdade; só é pena que já contem também a cortesia como fazendo parte dessa falsidade. Desagrada-lhes que um brilho exterior de lantejoulas obscureça tão frequentemente o verdadeiro mérito; mas não os atormenta menos que se exija que o mérito tenha também uma aparência e não se dispense a substância interior de uma forma agradável. Sentem a falta de cordialidade, genuinidade e solidez dos tempos passados, mas gostariam também de ver reintroduzidas a rudeza e grosseria dos costumes primitivos, a dimensão pesada e lenta das velhas formas e a antiga exuberância gótica. Demonstram,

com juízos deste tipo, *em relação à matéria em si*, um respeito que não é digno da humanidade, devendo esta pelo contrário apreciar o elemento material apenas na medida em que ele é capaz de receber forma e expandir o reino das ideias. A tais vozes, não precisa portanto o gosto do século de dar especialmente ouvidos, enquanto for aprovado por uma melhor instância. Não que demos valor à aparência estética (ainda não o faremos suficientemente por muito tempo), mas que não tenhamos ainda atingido a aparência pura, que não tenhamos ainda distinguido suficientemente entre a existência e o fenómeno, assegurando com isso para sempre os limites de ambas, eis o que um juiz mais rigorista da beleza pode fazer-nos como censura. E mereceremos tal censura enquanto não pudermos desfrutar o belo na natureza viva sem cobiçá-lo, enquanto não pudermos admirar o belo na arte imitativa sem questionar acerca de um fim – enquanto não reconhecermos à faculdade de imaginação uma legislação própria e absoluta e, através do respeito que demonstramos pelas suas obras, chamarmos a atenção para a sua dignidade.

#### *Vigésima sétima Carta*

(1) Nada receeis pela realidade e verdade, se o alto conceito que enunciei na Carta anterior sobre a aparência estética se tornar universal. Não se tornará universal enquanto o ser humano for ainda suficientemente inculto para poder abusar dele; e se se tornasse universal, tal facto só poderia ser ocasionado por uma cultura que impossibilitasse em simultâneo qualquer abuso. Aspirar a uma aparência autónoma exige mais capacidade de abstracção, mais liberdade de coração e mais energia volitiva do que o ser humano necessita para se limitar à realidade; e ele tem já de ter deixado esta para trás se quiser chegar àquela. Que péssimo conselho seguiria ele, pois, se quisesse enveredar pelo caminho para o ideal a fim de poupar a si próprio o caminho para a realidade! Por parte da aparência, tal como aqui é entendida, não deveríamos preocupar-nos muito no que diz respeito à realidade; muito mais haveria a reectar, porém, por parte da realidade no que diz respeito à aparência. Acorrentado ao elemento material, o ser humano faz durante muito tempo com que a aparência sirva apenas os seus objectivos, antes que lhe reconheça uma personalidade própria no plano da arte do ideal. Para atingir este último plano, é necessária uma revolução total na sua inteira forma de sentir, revolução sem a qual ele nem se encontraria sequer *a caminho* do ideal. Onde portanto descobrimos traços de uma apreciação livre e desinteressada da pura aparência, aí podemos concluir a ocorrência de tal revolução na sua natureza

e o início propriamente dito da humanidade nele. Traços desse género já se encontram porém nas primeiras tentativas rudes que ele faz para *embelezar* a sua existência, mesmo correndo o risco de piorá-la no seu conteúdo sensível. Logo que ele principia apenas a preferir a forma à matéria e a ousar atribuir realidade à aparência (que ele deve porém reconhecer como tal), rompe-se então o seu círculo animal e ele encontra-se numa via que não tem fim.

(2) Não contente apenas com o que basta à natureza e o que é exigido pela necessidade, ele reclama algo supérfluo; de início, é certo, apenas algo supérfluo *em matéria*, a fim de ocultar à avidez os seus limites, a fim de assegurar a fruição para além da carência do presente; em breve, porém, reclamará algo supérfluo *face à matéria*, um suplemento estético para satisfazer também o impulso formal, para alargar a fruição para além de qualquer carência. Ao juntar provisões apenas para um uso futuro e ao fruí-las antecipadamente na sua imaginação, ele ultrapassa, é certo, o momento presente, mas sem ultrapassar em princípio o tempo; ele frui *mais*, porém não frui *distintamente*. Mas ao incluir a configuração no seu prazer e ao prestar atenção às formas dos objectos que satisfazem os seus apetites, ele terá elevado a sua fruição não apenas em dimensão e grau, mas também a terá enobrecido na sua especificidade.

(3) É certo que a natureza já terá dado, mesmo ao ente irracional, algo mais do que o estritamente necessário, e lançado para obscuro recinto da vida animal um vislumbre de liberdade. Quando o leão não é roído pela fome nem desafiado para a luta por um animal selvagem, a força ociosa cria para si própria um objecto; com valentes rugidos, ele enche o deserto retumbante e é num dispêndio sem finalidade que se compraz a exuberante energia. Com alegre vivacidade, o insecto volteia num raio de sol; e também não é certamente o grito de avidez que ouvimos no compasso melodioso da ave canora. Há inegavelmente liberdade nestes movimentos, mas não liberdade face à carência em si, apenas face a uma determinada carência externa. O animal *trabalha* quando uma falta é o estímulo da sua actividade, e *joga* quando a riqueza de energia é esse estímulo, quando a vida supérflua se impele a si mesma a agir. Até na natureza inanimada se mostra essa energia luxuriante e essa lassidão da determinação a que se poderia chamar jogo nesse sentido material. A árvore cria inúmeros germes que perecem sem se haverem desenvolvido e expande bastante mais raízes, ramos e folhas, em busca de alimento, do que os que são usados para conservar o seu indivíduo e a sua espécie. Com o que ela, na sua pródiga abundância, devolve ao reino elementar sem ter sido usado nem fruído, pode o que é vivo regalar-se em jovial movimento. Assim, a natureza já nos oferece no seu reino material um prelúdio

do infinito, suprimindo já aqui, *em parte*, as cadeias de que se liberta inteiramente no reino da forma. Partindo da coacção da carência ou da *seriedade física*, ela passa pela coacção do supérfluo, ou *jogo físico*, para o jogo estético e, antes de ascender na alta liberdade do belo acima das cadeias impostas por qualquer objectivo, ela já se aproxima dessa independência, pelo menos de longe, no movimento livre que fim e meio de si próprio.

(4) Assim como os instrumentos do corpo, também a faculdade de imaginação tem no ser humano o seu livre movimento e o seu jogo material em que ela, sem qualquer relação com a forma, se compraz apenas com o seu próprio poder e com a ausência de amarras. Na medida em que nenhuma forma se mistura ainda nesses jogos de fantasia e uma espontânea sequência de imagens perfaz todo o encanto dos mesmos, eles pertencem, embora só possam ser atribuídos ao ser humano, apenas à sua vida animal e apenas comprovam a sua libertação face a qualquer coacção sensível exterior, sem deixar que se conclua ainda nele a existência de uma força formadora autónoma.<sup>33</sup> Desse jogo da *livre sucessão de ideias*, que é ainda inteiramente de natureza material e se explica a partir de meras leis da natureza, a faculdade de imaginação dá finalmente, ao procurar *uma forma livre*, o salto para o jogo estético. Temos de chamar-lhe salto, uma vez que entra aqui em acção uma força inteiramente nova; pois aqui intervém pela primeira vez o espírito legislador nas acções de um instinto cego, submetendo o método arbitrário da faculdade de imaginação à sua unidade imutável e eterna, introduzindo a sua autonomia no que é transitório e a sua infinitude no domínio sensível. Mas enquanto a natureza rude for ainda demasiado poderosa, não conhecendo outra lei senão uma corrida incansável de mutação em mutação, ela opor-se-á, na sua inconstante arbitrariedade, a essa necessidade, com a sua inquietação a essa estabilidade, com a sua deficiência a essa autonomia, com a sua insaciabilidade a essa sublime simplicidade. O impulso lúdico estético será assim difícil de reconhecer nas suas primeiras tentativas, uma vez que o

---

33 A maior parte dos jogos praticados na vida comum ora assentam inteiramente nesse sentimento de livre associação de ideias, ora vão buscar ao mesmo a sua maior atractividade. Por menos que ele constitua por si mesmo a prova de uma natureza superior, e por maior que seja o deleite com que precisamente as almas mais indolentes costumam entregar-se a essa livre corrente de imagens, porém é justamente essa independência da fantasia face a impressões exteriores que constitui, pelo menos, a condição negativa da sua capacidade criadora. Só na medida em que se arrebatada da realidade é que a força formadora se eleva ao plano do ideal e, antes que a imaginação possa actuar na sua qualidade produtiva e segundo leis próprias, já ela deve ter-se libertado, no seu método reprodutivo, de leis alheias. É certo que da mera ausência de leis até chegar a uma legislação interna autónoma há ainda um grande passo a dar; e uma força inteiramente nova, a faculdade de produzir ideias, tem de entrar aqui em jogo – mas essa força também pode desenvolver-se agora com maior facilidade, uma vez que os sentidos não se lhe opõem e que o que é indeterminado confina, pelo menos negativamente, com o infinito.

impulso sensível, com o seu humor caprichoso e a sua avidez selvagem, se intromete sem cessar. Por isso vemos o gosto rude apoderar-se em primeiro lugar do que é novo e surpreendente, colorido, aventureiro e bizarro, violento e selvagem, fugindo sobretudo à simplicidade e à serenidade. Constrói figuras grotescas, ama transições bruscas, formas exuberantes, contrastes estridentes, luzes gritantes, um canto patético. Belo significa para ele, nessa época, apenas aquilo que o excita, que lhe dá material – mas que o excita para uma resistência automática, e que lhe dá material *para uma configuração possível*, pois de outro modo nem para ele seria belo. Juntamente com a forma dos seus juízos terá assim ocorrido uma curiosa transformação; ele não busca tais objectos por eles lhe proporcionarem algo que tenha de suportar passivamente, mas por lhe darem uma oportunidade de actuar; eles agradam-lhe não por irem ao encontro de uma carência mas por satisfazerem uma lei que, embora ainda em voz baixa, fala no seu seio.

(5) Em breve ele já não se contentará com o facto de as coisas lhe agradarem; ele próprio quer agradar, de início apenas através do que *é seu*, finalmente através do que *ele* é. O que ele possui, o que ele produz, não poderá trazer já em si os traços da servidão, a forma receosa do seu objectivo; para além do serviço para o qual existe, isso terá de reflectir em simultâneo o entendimento inteligente que o pensou, a mão amorosa que o executou, o espírito ameno e livre que o escolheu e estabeleceu. É então que o antigo homem germânico vai em busca de peles de animal mais lustrosas, de chifres mais imponentes, de cornos de bebida mais elegantes e o homem da Caledónia escolhe as conchas mais graciosas para as suas festas. Mesmo as armas não podem já ser meros objectos de terror mas também de agrado, e o artístico cinturão pretende tornar-se tão notado como a lâmina mortal da espada. Não contente por trazer um excesso estético ao que é necessário, o impulso lúdico, agora mais livre, arrebatase por fim inteiramente às amarras da carência e o belo torna-se por si só em objecto da sua aspiração. Ele *adorna-se*. O livre prazer é admitido à soma das suas carências e o que é desnecessário tornar-se-á em breve na melhor parte das suas alegrias.

(6) Do mesmo modo que se aproxima dele a pouco e pouco a partir do exterior, na sua casa, nos seus utensílios domésticos, no seu vestuário, a forma principia por fim a apoderar-se dele próprio e a transformar o ser humano, de início apenas no plano exterior, por fim também no plano interior. O salto desregrado de alegria torna-se em dança, o gesto disforme em graciosa e harmoniosa linguagem gestual; os sons indistintos da sensação articulam-se e principiam a obedecer ao compasso e a moldar-se ao canto. Se o exército troiano irrompe no campo de batalha com uma estridente gritaria, igual a um

bando de grous, o exército grego aproxima-se do mesmo em silêncio e num passo nobre. Ali vemos apenas a petulância de forças cegas, aqui a vitória da forma e a simples majestade da lei.

(7) Uma necessidade mais bela encadeia agora os sexos e a participação dos corações ajuda a conservar a união que o desejo liga apenas de modo caprichoso e inconstante. Liberto das suas sombrias amarras, o olhar, agora mais tranquilo, apodera-se da forma, a alma olha para dentro da alma e uma troca egoísta de prazer torna-se numa permuta generosa de inclinações. O apetite sexual amplia-se e eleva-se ao nível do amor, assim como a humanidade se revela no seu objecto e a vantagem baixa sobre os sentidos se vê desdenhada a fim de disputar uma vitória mais nobre sobre a vontade. A necessidade de agradar submete o homem poderoso ao delicado tribunal do gosto; o prazer poderá ele roubar, mas o amor tem de ser uma dádiva. Por esse elevado prémio ele só pode pugnar através da forma, não através da matéria. Tem de deixar de tanger o sentimento como força e de defrontar o entendimento como fenómeno; tem de conceder liberdade se quiser agradar à liberdade. Assim como resolve o conflito das naturezas no seu exemplo mais simples e puro, na eterna oposição dos sexos, a beleza resolve-o – ou tende pelo menos a resolvê-lo também na complexa totalidade da sociedade e a conciliar, segundo o modelo da união livre que ali estabelece entre a força masculina e a gentileza feminina, tudo o que é suave e violento no mundo moral. É então que a fraqueza se torna sagrada e a força não refreada se vê desonrada; a injustiça da natureza vê-se corrigida pela magnanimidade de costumes cavalheirescos. Esse que não se deixa atemorizar por violência alguma vê-se desarmado pelo rubor gentil do pudor e as lágrimas sufocam uma vingança que sangue algum terá podido apagar. Mesmo o ódio atende à delicada voz da honra, a espada do vencedor poupa o inimigo desarmado e um foco hospitaleiro envia sinais de fumo ao estrangeiro, nessa temível costa onde antes só o assassínio o recebera.

(8) No cerne do temível reino das forças e no cerne do sagrado reino das leis, o impulso estético de formação constrói sem ser notado um terceiro e jovial reino do jogo e da aparência, no qual ele retira ao ser humano as amarras de todas as circunstâncias e o liberta de tudo o que significa coacção, tanto no plano físico como no plano moral.

(9) Se no Estado *dinâmico* dos direitos o ser humano se defronta com o ser humano enquanto força e limita o seu raio de acção – se no Estado *ético* dos deveres ele lhe faz frente com a majestade da lei, no Estado *estético* ele só pode surgir àquele enquanto figura, encará-lo enquanto objecto do livre jogo. *Conceder liberdade através da liberdade* é a lei fundamental deste reino.

(10) O Estado dinâmico apenas pode tornar possível a sociedade domesticando a natureza por meio da natureza; o Estado ético apenas pode torná-la (moralmente) necessária submetendo a vontade individual à vontade geral; só o Estado estético pode torná-la real, uma vez que cumpre a vontade do todo por meio da natureza do indivíduo. Se já a carência impele o ser humano para a sociedade e a razão implanta nele princípios de sociabilidade, só a beleza pode porém conferir-lhe um *carácter sociável*. Só o gosto traz harmonia à sociedade porque estabelece harmonia no indivíduo. Todas as outras formas de representação dividem o ser humano porque se baseiam exclusivamente na parte sensível ou na parte espiritual do seu ser; só a bela representação faz dele um todo porque ambas as suas naturezas têm de sintonizar-se para tal. Todas as outras formas de comunicação dividem a sociedade, uma vez que se relacionam exclusivamente ou com a receptividade privada ou com a aptidão privada dos seus membros isolados, portanto com o que distingue um ser humano do outro; só a bela comunicação une a sociedade porque se relaciona com o que é comum a todos. Gozamos os prazeres dos sentidos apenas como indivíduos, sem que a espécie que em nós habita neles participe; não podemos portanto alargar os nossos prazeres sensíveis a um plano universal, uma vez que não podemos tornar universal o nosso indivíduo. Gozamos os prazeres do conhecimento apenas como espécie e na medida em que afastamos cuidadosamente do nosso juízo qualquer traço individual; logo, não podemos tornar universais os nossos prazeres racionais, uma vez que não podemos excluir os traços individuais do juízo dos outros como os excluímos do nosso. Só o belo é por nós fruído enquanto indivíduo e enquanto espécie em simultâneo, i. e., enquanto *representantes* da espécie. O bem sensível só pode fazer feliz *um indivíduo*, uma vez que se baseia numa inclinação que comporta sempre uma exclusão; ele apenas pode fazer feliz esse único indivíduo e também de modo unilateral, visto que a personalidade não participa aí. O bem absoluto só pode fazer pessoas felizes em condições que não podem ser universalmente pressupostas; pois a verdade é apenas o prêmio da abnegação e só um coração puro crê na vontade pura. Só a beleza traz felicidade a todo o mundo e cada ser esquece os seus limites enquanto experimenta o seu feito.

(11) Nenhum privilégio, nenhuma autocracia serão tolerados onde o bom gosto governar e o reino da bela aparência se expandir. Esse reino estende-se para cima até ao ponto em que a razão domina com incondicional necessidade e toda a matéria acaba; ele estende-se para baixo até ao ponto em que o impulso natural domina por meio de coacção cega e a forma ainda não principia; nem mesmo nesses limites extremos, em que o poder legislativo

lhe é retirado, o gosto deixa que lhe arrebatem o poder executivo. O desejo insociável tem de renunciar ao seu egoísmo enquanto o que é agradável, e normalmente apenas atrai os sentidos, tem de lançar também sobre os espíritos a rede da graciosidade. A severa voz da necessidade, o dever, tem de alterar a sua fórmula censória, que apenas a resistência justifica, e de prestar homenagem à dócil natureza através de uma confiança mais nobre. O gosto guia o conhecimento para fora dos mistérios da ciência em direcção ao céu aberto do senso comum, transformando a propriedade das academias num bem comum a toda a sociedade humana. No seu domínio, mesmo o génio mais poderoso tem de renunciar à sua majestade e de descer, confiante, ao nível da mente de uma criança. A força tem de ser aprisionada pelas Graças e o renitente leão tem de obedecer à rédea de um Cupido. Em troca, este estende sobre a carência física, que ofende com a sua figura desnudada a dignidade dos espíritos livres, o seu véu suavizante, ocultando-nos o degradante parentesco com a matéria através de uma amável obra feérica de liberdade. Inspirada por ele, a própria arte servil e mercenária eleva-se acima do pó e caem as amarras da servidão, tocadas pela sua varinha, tanto no ser inanimado como no ser vivo. No Estado estético tudo é – mesmo o instrumento útil – um livre cidadão com direitos iguais aos dos seres mais nobres; e o entendimento, que verga com violência a massa passiva aos seus fins, tem de indagar aqui o seu consentimento. Aqui portanto, no reino da aparência estética, cumpre-se o ideal de igualdade que o entusiasta tanto gostaria de ver realizado na sua essência; e se é verdade que o belo tom amadurece de modo mais prematuro e perfeito na proximidade do trono, também aqui teria de ser reconhecida a benevolente providência que aparenta limitar o seu humano na realidade, unicamente com o fim de impeli-lo para um mundo ideal.

(12) Mas existirá também um tal Estado da bela aparência e onde poderá ser encontrado? De acordo com a necessidade, ele existe em cada alma finamente sintonizada; de acordo com a realidade, estaríamos inclinados a encontrá-lo, como a Igreja pura e a República pura, em alguns escassos círculos selectos, onde o comportamento é guiado não pela enfadonha imitação de costumes alheios mas pela beleza de uma natureza própria, onde o ser humano caminha através das situações mais complexas com audaz simplicidade e serena inocência, não necessitando nem de ofender a liberdade alheia para impor a sua nem de rejeitar a sua dignidade para manifestar graciosidade.

## SOBRE OS LIMITES NECESSÁRIOS NO USO DE FORMAS BELAS (1795)

(1) O abuso do belo e as presunções da imaginação em apoderar-se também do poder legislativo, onde apenas possui o poder executivo, causaram tantos danos, tanto na vida como na ciência, que não é de somenos importância determinar exactamente os limites estabelecidos no uso de formas belas. Tais limites residem já na natureza do belo e basta-nos recordar o modo como o gosto manifesta a sua influência para poder determinar *até onde* lhe é permitido estender a mesma.

(2) Os efeitos do gosto, tomados na generalidade, consistem em harmonizar as forças sensíveis e espirituais do ser humano e em juntá-las numa íntima aliança. Logo, onde tal aliança íntima entre a razão e os sentidos é oportuna e legítima, deve ser concedida uma influência ao gosto. Mas se existem casos nos quais, seja para atingir um objectivo, seja para cumprir um dever, temos de actuar libertos de qualquer influência sensível e na qualidade de seres puramente racionais, em que portanto a união entre o espírito e a matéria tem de ser momentaneamente excluída, aí o gosto tem os seus limites que não pode ultrapassar sem frustrar um objectivo ou sem nos afastar do nosso dever. Mas tais casos existem realmente e são-nos já prescritos pela nossa determinação.

(3) A nossa determinação é adquirir conhecimentos e actuar a partir de conhecimentos. A ambos pertence uma habilidade de excluir os sentidos daquilo que o espírito faz, uma vez que em todo o conhecer se tem de abstrair face ao sentir e em todo o querer moral face aos apetites.

(4) Quando *conhecemos*, comportamo-nos *de modo activo* e a nossa atenção está orientada para um *objecto*, para uma relação entre representações e representações. Quando *sentimos*, comportamo-nos *de modo passivo* e a nossa atenção (se assim se pode chamar o que não é uma acção consciente do espírito) está apenas orientada para o nosso *estado*, na medida em que o mesmo é transformado por uma impressão recebida. Ora uma vez que apenas sentimos e não conhecemos o belo, não notamos aí qualquer relação do mesmo com outros objectos, não relacionamos a representação do mesmo com outras representações, mas com o nosso próprio eu que sente. *Perante* o belo objecto nada experimentamos, mas *a partir* do mesmo experimentamos uma mudança do nosso estado, da qual a sensação é a expressão. Logo, o nosso saber não é ampliado por juízos do gosto assim como nenhum conhecimento, nem mesmo da beleza, é adquirido através da sensação da beleza. Onde portanto o conhecimento é o objectivo, o gosto não pode prestar quaisquer serviços, pelo menos de modo directo e imediato; pelo contrário,

o conhecimento é suspenso precisamente durante o tempo em que a beleza nos ocupa.

(5) Mas para que serve então, objectar-se-á, revestir os conceitos com gosto se o objectivo da exposição, que não pode ser outro senão produzir conhecimento, é com isso mais impedido do que promovido?

(6) É certo que a beleza do revestimento pode tão pouco contribuir para convencer o entendimento como o arranjo de uma refeição de um modo pleno de gosto para saciar os convivas, ou a elegância exterior de uma pessoa para ajuizar o seu valor interior. Mas da mesma maneira que ali o apetite se vê tentado por um belo arranjo da mesa e aqui um aspecto exterior recomendável desperta e afina a atenção face à pessoa, assim somos colocados, por uma atraente apresentação da verdade, numa disposição favorável para lhe abrirmos a nossa alma, sendo eliminados no nosso ânimo os obstáculos que de outro modo se teriam oposto ao difícil seguimento de uma longa e severa cadeia de pensamentos. Nunca é o conteúdo que ganha com a beleza da forma e nunca é o entendimento a ser ajudado pelo gosto no conhecimento. O conteúdo tem de recomendar-se directamente e por si próprio ao entendimento, enquanto a bela forma fala à imaginação e a lisonjeia com uma aparência de liberdade.

(7) Mas mesmo essa inocente indulgência face aos sentidos, que uma pessoa se permite apenas na *forma* sem alterar alguma coisa ao *conteúdo*, está sujeita a grandes limitações e pode ser inteiramente contrária aos objectivos, consoante o modo de conhecimento e o grau de convicção que se pretende ao comunicar os próprios pensamentos.

(8) Existe um conhecimento *científico*, que assenta em conceitos claros e princípios reconhecidos, e um conhecimento *popular* que se fundamenta apenas em sentimentos mais ou menos desenvolvidos. O que é com frequência muito favorável ao último pode opor-se directamente ao primeiro.

(9) Aí onde se pretende obter uma rigorosa convicção a partir de princípios, não basta expor a verdade apenas *quanto ao conteúdo*, mas também a *prova* da verdade deve estar simultaneamente contida na forma da exposição. Mas isso não pode significar outra coisa senão que não é apenas o conteúdo, mas também a exposição do mesmo, que tem de estar de acordo com as leis conceptuais. Com a mesma rigorosa necessidade com a qual os conceitos se encadeiam no entendimento, devem os mesmos agrupar-se também na exposição, tendo a continuidade na apresentação de corresponder à continuidade na ideia. Ora toda a liberdade que se concede à imaginação no processo de conhecimento entra porém em conflito com a rigorosa necessidade segundo a qual o entendimento encadeia juízos com juízos e conclusões com

conclusões. A faculdade da imaginação ambiciona sempre, de acordo com a sua natureza, alcançar intuições, i. e., representações totais e integralmente determinadas, esforçando-se ininterruptamente por apresentar o universal num caso singular, por limitá-lo no espaço e no tempo, por transformar o conceito em indivíduo, por dar um corpo ao que é abstracto. Além disso, ela ama a *liberdade* nas suas combinações, não reconhecendo outra lei senão o acaso da combinação espacial e temporal; porque esta é a única que resta entre as nossas representações quando eliminamos no pensamento tudo o que é conceito, o que as liga interiormente. Precisamente de modo inverso, o entendimento ocupa-se apenas com *representações parciais* ou conceitos, ambicionando distinguir características na totalidade viva de uma intuição. Uma vez que associa as coisas *de acordo com as suas relações internas*, que apenas podem ser descobertas através da abstracção, o entendimento só pode *ligar* na medida em que anteriormente *separou*, i. e., apenas por meio de representações parciais. O entendimento observa, nas suas combinações, uma rigorosa necessidade e conformidade a leis, sendo apenas a correlação constante dos conceitos o meio pelo qual ele pode ser satisfeito. Esta correlação é porém perturbada sempre que a faculdade da imaginação insere representações *integrais* (casos isolados) nessa cadeia de abstracções e mistura o acaso da associação temporal com a rigorosa necessidade de associação objectiva.<sup>34</sup> Logo, é inevitavelmente necessário, onde se trata de observar uma rigorosa consequência no pensamento, que a imaginação negue o seu carácter arbitrário e aprenda a submeter e sacrificar à necessidade do entendimento a sua tendência para a máxima sensibilidade possível nas representações e para a máxima liberdade possível na combinação das mesmas. Por isso, já a exposição tem de ser orientada, por meio de exclusão de tudo o que é individual e sensível, de modo a derrotar aquela pretensão da faculdade da imaginação, estabelecendo limites tanto ao seu inquieto impulso poético, através de uma forma determinante de expressão, como à sua arbitrariedade combinatória, através de uma regularidade progressiva. É certo que ela não se submeterá sem resistência a tal jugo, mas podemos justamente contar aqui também com uma certa abnegação e com uma séria decisão por parte do ouvinte ou leitor a fim de, em favor da causa, não atender às dificuldades que são inseparáveis da forma.

---

34 Um escritor preocupado com o rigor científico servir-se-á por isso de *exemplos* muito a contragosto e de modo parcimonioso. O que é válido para o universal com perfeita verdade, sofre limitações em cada caso particular; e uma vez que em cada caso particular se encontram condicionamentos, em relação ao conceito universal que deve ser por ele apresentado, logo é sempre de recear que tais relações contingentes sejam transferidas para esse conceito universal, roubando-lhe algo da sua universalidade e necessidade.

(10) Mas onde *não* é possível pressupor tal decisão, e onde não se pode ter qualquer esperança de que o interesse pelo conteúdo venha a ser suficientemente forte para encorajar tal esforço, aí ter-se-á certamente de renunciar à transmissão de um conhecimento científico, ganhando-se em compensação mais liberdade no que diz respeito à exposição. Abandona-se neste caso a forma científica, que exerce demasiada violência contra a faculdade da imaginação e só se pode tornar aceitável através da importância do objectivo, e escolhe-se em contrapartida a forma da beleza que, independentemente de qualquer conteúdo, se recomenda já por si mesma. Uma vez que a causa não quer tomar a forma sob protecção, tem então a forma de defender a causa.

(11) O ensino popular é compatível com esta liberdade. Visto que o orador popular ou escritor popular (denominação com a qual designo todo aquele que não se dirige exclusivamente ao erudito) não fala para um público preparado e não escolhe como o outro os seus leitores, mas tem de os tomar tal como os encontra, logo ele só pode pressupor nos mesmos as condições gerais do pensar e só os estímulos gerais para a atenção, mas não ainda uma particular *aptidão para pensar*, não ainda uma familiaridade com determinados conceitos, não ainda um interesse por determinados objectos. Logo, ele não pode deixar que se dependa da probabilidade de que a faculdade da imaginação daqueles que ele quer ensinar combine com as suas abstracções o sentido adequado e apresente um conteúdo para os conceitos universais, aos quais se limita a exposição científica. A fim de proceder de modo seguro, ele prefere dar logo *juntamente* as intuições e casos singulares, com os quais se relacionam aqueles conceitos, deixando que o entendimento dos seus leitores forme a partir daí de improviso o conceito. A faculdade da imaginação é assim mais amplamente envolvida em jogo na exposição popular, contudo sempre e só *de modo reprodutivo* (renovando representações recebidas), mas não *de modo produtivo* (demonstrando a sua força auto-formadora). Aqueles casos ou intuições singulares são calculados de modo demasiado exacto para o objectivo do presente e dispostos de modo demasiado determinado para o uso que deles deve ser feito para que a faculdade da imaginação possa esquecer que actua apenas *ao serviço do entendimento*. A exposição mantém-se decerto mais próxima da vida e do mundo dos sentidos, mas não se perde ainda nos mesmos. A apresentação é portanto, ainda e sempre, apenas *didáctica*, uma vez que para ser bela lhe faltam ainda as duas qualidades mais distintas, *sensibilidade na expressão e liberdade no movimento*.

(12) *Livre* torna-se a apresentação quando o entendimento determina por um lado a correlação das ideias, fazendo-o porém, por outro lado, com uma regularidade tão oculta que a faculdade da imaginação parece aí

proceder de modo totalmente arbitrário e seguir apenas o acaso da associação temporal. *Sensível* torna-se a apresentação quando oculta o universal no particular e entrega à fantasia a imagem viva (a representação *total*), onde se trata apenas do conceito (a representação parcial). A apresentação sensível é portanto, vista de um lado, *rica*, uma vez que aí onde apenas é exigida *uma* determinação ela dá uma imagem completa, um todo de determinações, um indivíduo; porém ela é, vista de outro lado, novamente *limitada e pobre*, uma vez que afirma de um indivíduo e de um caso singular o que se deve entender de uma esfera total. Logo, ela reduz o entendimento precisamente em tanto quanto oferece em excesso à imaginação, porque quanto mais completa em conteúdo é uma representação, tanto mais pequena é a sua amplitude.

(13) O interesse da faculdade da imaginação é mudar os seus objectos de modo arbitrário; o interesse do entendimento é combinar os seus com rigorosa necessidade. Por muito que estes dois interesses pareçam estar em conflito mútuo, existe porém entre ambos um ponto de união, e encontrá-lo é o próprio mérito do modo belo de escrever.

(14) Para satisfazer a imaginação, o discurso tem de ter uma parte material ou *corpo*, sendo este constituído pelas intuições das quais o entendimento abstrai as características singulares ou conceitos; porque por mais abstracto que seja o modo como pensamos, acaba sempre por ser algo sensível que está na base do nosso pensar. Simplesmente, a faculdade da imaginação quer saltitar de forma desprendida e desregrada de intuição em intuição, não se prendendo a qualquer outra correlação senão a da sequência temporal. Se portanto as intuições, que perfazem a parte corpórea do discurso, não se encontram em qualquer combinação objectiva entre si, se elas parecem antes subsistir por si mesmas como elos independentes e como um todo por si próprio, se revelam toda a desordem de uma imaginação lúdica que obedece apenas a si própria, o revestimento possui liberdade estética e a necessidade da fantasia vê-se satisfeita. Tal apresentação, poder-se-ia dizer, é um produto *orgânico*, onde vive não apenas o todo mas também as partes singulares têm a sua vida particular; a apresentação meramente científica é uma obra *mecânica*, onde as partes, inanimadas por si próprias, conferem ao todo uma vida artificial através da sua sintonização conjunta.

(15) Para satisfazer por outro lado o entendimento e produzir conhecimento, o discurso tem de ter uma parte espiritual, *significado*, obtendo este através dos conceitos por meio dos quais as intuições são relacionadas entre si e coligadas num todo. Ora se entre estes conceitos, como sendo a parte espiritual do discurso, tem lugar a mais exacta correlação, enquanto que as intuições que lhes correspondem, como parte sensível do discurso, parecem

conjugar-se apenas através de um jogo arbitrário da fantasia, assim o problema é resolvido e o entendimento vê-se satisfeito pela conformidade às leis, enquanto que a fantasia se vê lisonjeada pela ausência de leis.

(16) Se se analisar a magia da bela dicção, sempre se achará que ela está compreendida numa dessas felizes relações entre liberdade exterior e necessidade interior. Para esta liberdade da faculdade da imaginação contribui sobretudo a *individualização* dos objectos, bem como a *expressão imprópria* ou figurativa, aquela para aumentar a sensibilidade, esta para a produzir onde não existe. Ao representarmos a espécie através de um indivíduo e ao apresentarmos um conceito universal num caso singular, estamos a retirar à fantasia as amarras que o entendimento lhe havia imposto e a dar-lhe plenos poderes para comprovar a sua criatividade. Sempre ambicionando alcançar a integridade das determinações, ela obtém e usa agora o direito de completar, animar, transformar a seu bel-prazer a imagem que lhe foi oferecida, seguindo-a em todas as suas combinações e metamorfoses. Momentaneamente, ela pode esquecer o seu papel subordinado e conduzir-se como uma autocrata arbitrária, uma vez que a rigorosa correlação interna providencia suficientemente a que ela nunca possa escapar inteiramente às rédeas do entendimento. A expressão figurativa amplia ainda mais essa liberdade ao acasalar imagens completamente diferentes quanto ao conteúdo, mas que se associam em comum sob um conceito superior. Ora uma vez que a fantasia se atém ao conteúdo e o entendimento, pelo contrário, àquele conceito superior, desse modo a primeira dá precisamente aí um salto onde o último observa a mais perfeita continuidade. Os conceitos desenvolvem-se de acordo com a *lei da necessidade*, mas de acordo com a *lei da liberdade* eles passam diante da faculdade da imaginação; o pensamento permanece o mesmo, mudando apenas o *médium* que o apresenta. Deste modo, o escritor eloquente cria para si, a partir da própria anarquia, a mais esplendorosa ordem, construindo num terreno em constante mutação, na corrente da imaginação, que sempre continua a fluir, um edifício sólido.

(17) Se se estabelece uma comparação entre a dicção científica, a popular e a bela, demonstra-se que embora todas as três transmitam o pensamento em questão com igual fidelidade quanto à matéria, conduzindo-nos todas as três a um conhecimento, porém a espécie e o grau desse conhecimento são diferentes em cada uma. O escritor do belo apresenta-nos o assunto de que trata sobretudo como algo *possível e desejável*, mais do que poderia convencer-nos da realidade ou até da necessidade do mesmo; pois o seu pensamento anuncia-se apenas como uma criação arbitrária da faculdade da imaginação, que por si própria nunca é capaz de garantir a realidade das suas

representações. O escritor popular desperta em nós a crença de que as coisas se comportam *realmente* assim, mas também não nos leva mais longe; pois embora ele nos torne palpável a verdade daquela proposição, não nos certifica porém da mesma. Mas o sentimento pode ensinar o que *é*, contudo nunca o que *tem de ser*. O escritor filosófico eleva essa crença ao nível da convicção, pois demonstra por fundamentos indubitáveis que as coisas se comportam *necessariamente* assim.

(18) Partindo dos princípios precedentes, não será difícil atribuir a cada uma destas três distintas formas de dicção o seu lugar conveniente. De um modo global, pode tomar-se como regra que, aí onde o que está em causa não é apenas o resultado mas igualmente as demonstrações, o modo de escrever científico merece a preferência, e em situações em que importa apenas o resultado são o modo popular e o belo a merecê-la. *Em que altura* porém a expressão popular pode passar ao plano do *belo*, isso será decidido pelo maior ou menor grau de interesse que se tem de pressupor e provocar.

(19) A pura expressão científica coloca-nos (mais ou menos, conforme seja mais filosófica ou mais popular) na *posse* de um conhecimento; a bela expressão *empresta*-nos o mesmo apenas para fruição e uso momentâneos. A primeira dá-nos – se posso permitir-me a comparação – a árvore juntamente com a raiz, embora tenhamos de esperar pacientemente que ela floresça e dê frutos; a bela expressão apenas colhe para nós as flores e os frutos, mas a árvore que os produziu não se torna nossa e, depois de aqueles terem murchado e sido desfrutados, a nossa riqueza terá desaparecido. Assim como seria absurdo colher apenas a flor ou o fruto para quem quer ter a árvore plantada no seu jardim, seria igualmente despropositado oferecer àquele, a quem precisamente agora só apeteça um fruto, a própria árvore com os seus futuros frutos. A aplicação proporciona-se por si própria e faça apenas notar que a bela expressão é tão pouco adequada à cátedra como a académica aos círculos elegantes e à tribuna do orador.

(20) O estudante colecta para fins posteriores e para um futuro uso; daí que o docente tenha de providenciar para *torná-lo no pleno proprietário dos conhecimentos* que lhe transmite. Nada porém é nosso, senão o que tenha sido entregue ao entendimento. O orador, inversamente, tem por fim um rápido uso e tem de satisfazer uma presente necessidade do seu público. O seu interesse consiste portanto em tornar *práticos* os conhecimentos que difunde tão rapidamente como pode, atingindo tal fim do modo mais seguro se o entregar aos *sentidos* e preparar para a *sensação*. O docente que recebe o seu público apenas sob condição e tem o direito de já pressupor no mesmo a disposição do ânimo que é exigida para a recepção da verdade, orienta-se

apenas de acordo com o *objecto* da sua exposição, uma vez que o orador, que inversamente não pode impor condições ao seu público e tem primeiro de cativar as inclinações em seu proveito, tem de orientar-se simultaneamente de acordo com os *sujeitos* aos quais se dirige. Aquele, cujo público já esteve presente e virá de novo, precisa apenas de fornecer fragmentos que só perfazem um todo com exposições precedentes; este, cujo público muda sem cessar, chegando sem preparação e talvez nunca regressando, tem de *completar* a sua tarefa em cada conferência, tendo em cada uma das exposições de construir um todo em si e de conter a sua completa explicação.

(21) Por isso não é de admirar que um discurso dogmático, por mais exaustivo que seja, não tenha sucesso numa conversa ou na tribuna, e que um belo discurso, por mais inteligente que seja, não dê frutos na cátedra – que o mundo elegante se abstenha de ler textos que fazem época no meio académico e que um académico ignore obras que são uma escola para os homens do mundo e são devorados com avidez por todos os amantes do belo. Cada coisa pode merecer admiração no círculo ao qual se destina e, se é certo que ambos podem ser completamente idênticos em conteúdo interior, seria porém exigir algo impossível se uma obra que causa esforço ao pensador servisse em simultâneo de jogo ligeiro ao simples espírito estético.

(22) Por esta razão considero prejudicial que sejam escolhidas para o ensino da juventude obras em que as matérias científicas se revistam de uma forma bela. Não estou aqui a falar de modo algum de obras em que o conteúdo foi *sacrificado* à forma, mas de obras realmente excelsas que suportam a mais acerba prova de objectividade, não contendo porém tal prova na sua forma. É verdade que com tais obras se atinge o objectivo de ser lido, mas sempre à custa do objectivo mais importante pelo qual se quer ser lido. O entendimento é sempre exercido nessa leitura apenas em sintonia com a faculdade da imaginação, nunca aprendendo portanto a separar a forma da matéria e a actuar como uma pura faculdade. E contudo já o mero exercício do entendimento é um momento primordial no ensino da juventude, e o próprio pensar é na maioria dos casos mais relevante do que o pensamento. Se se quer que uma tarefa seja bem executada, deve-se evitar anunciá-la como um jogo. Pelo contrário, o espírito deve já ser colocado em tensão através da forma de tratamento e impulsionado com uma certa violência da passividade para a actividade. O professor não deve de modo algum ocultar ao seu discípulo a rigorosa conformidade às leis que é inerente ao método, devendo antes chamar-lhe a atenção para ela e, na medida do possível, despertar nele o desejo de a atingir. O estudante deve aprender a seguir um fim e, por amor a esse fim, a tolerar mesmo um meio penoso. Ele deve aspirar já cedo ao prazer

mais nobre que é o preço do esforço. No discurso científico, os sentidos são inteiramente postos de parte, no belo discurso são atraídos pelo interesse. Qual será o resultado? Devora-se tal obra, tal discurso com plena participação, mas se se é interrogado acerca dos resultados dificilmente se é capaz de prestar contas. E isso é muito natural! pois os conceitos penetram em massa na alma e o entendimento só pratica o conhecimento onde pode diferenciar; o ânimo comportou-se durante a leitura de modo muito mais passivo do que activo; e o espírito nada mais possui do que aquilo que faz.

(23) Isto é válido aliás para o belo de índole comum e para o modo comum de sentir o belo. O verdadeiro belo fundamenta-se no mais rigoroso determinismo, na mais exacta distinção, na suprema necessidade interior; só que tal determinismo tem antes de ser encontrado e não de surgir com violência. Tem de existir uma máxima conformidade a leis, mas esta tem de surgir como natureza. Tal produto satisfará completamente o entendimento logo que seja estudado mas, precisamente porque é belo de verdade, ele não impõe a sua conformidade a leis, não se dirige ao entendimento *em particular* mas fala, como pura unidade, ao todo harmonizador do ser humano, como natureza à natureza. Um crítico comum talvez o ache vazio, indigente, determinado de menos; ofende-o precisamente aquilo em que consiste o triunfo da apresentação, a perfeita dissolução das partes num puro todo, porque ele só sabe diferenciar e só presta atenção ao que é individual. É certo que em exposições filosóficas o entendimento, como capacidade diferenciadora, deve ser satisfeito, daí devendo advir para ele resultados isolados; tal é o fim que não pode ser de modo algum negligenciado. Mas quando o escritor providenciou, por meio do mais rigoroso determinismo interior, a que o entendimento tenha necessariamente de encontrar tais resultados logo que se empenhe nisso mas, não contente com isso e constrangido pela sua natureza (que sempre age como unidade harmoniosa e, aí onde da abstracção perdeu a unidade, restabelece rapidamente a mesma), ao reunir o que foi separado e ao fazer sempre apelo ao ser humano total através do recurso conjunto às energias sensíveis e espirituais, então ele não terá verdadeiramente escrito pior do que se houvesse chegado próximo do nível supremo. É certo que o crítico comum, que sem ter o sentido daquela harmonia tende sempre apenas para o individual, que na própria Igreja de S. Pedro apenas buscaria os pilares que suportam esse firmamento artificial, tal crítico mostrar-se-á pouco grato ao escritor por lhe ter provocado um duplo esforço; porque esse tem certamente de *traduzir* primeiro se quer compreendê-lo, tal como o mero entendimento nu, desprovido de toda a capacidade expositiva, tem de transferir primeiro para a sua linguagem e de decompor tudo o que é belo e

harmonioso, tanto na natureza como na arte, em suma, tal como o aluno para poder ler tem de soletrar primeiro. Mas nunca é da limitação e mediocridade dos seus leitores que o escritor que apresenta as suas ideias recebe as leis. Ele vai ao encontro do ideal que traz em si próprio, sem se preocupar com quem o segue e com quem fica para trás. Muitos ficarão para trás; pois por mais raro que seja achar leitores pensantes, é infinitamente mais raro encontrar quem possa pensar e expor em simultâneo. Tal escritor desiludirá, pela natureza das coisas, tanto aqueles que apenas intuem e sentem, uma vez que lhes impõe o amargo trabalho de pensar, como aqueles que apenas pensam, uma vez que exige deles o que lhes é simplesmente impossível, ou seja, criar uma forma viva. Mas visto que ambos são representantes muito incompletos de uma humanidade comum e autêntica, que exige absolutamente uma harmonia de ambas as tarefas, a sua contradição nada significa; pelo contrário, os juízos deles confirmam-lhe que atingiu o que procurava. O pensador abstracto acha que o seu conteúdo é pensado e o leitor intuitivo que o seu estilo é vivo; ambos aprovam portanto o que entendem e sentem apenas a falta do que transcende a sua capacidade.

(24) Tal escritor não se adequa porém, precisamente por essa mesma razão, para dar a conhecer a um ignorante o assunto de que trata ou, no sentido mais próprio da palavra, para *ensinar*. Felizmente ele não é necessário para tal fim, uma vez que para o ensino dos alunos nunca faltarão sujeitos. O docente, no sentido mais rigoroso, tem de regular-se pela carência, ele parte do pressuposto da incapacidade, enquanto aquele, inversamente, já exige dos seus leitores ou ouvintes uma certa integridade e formação. Em contrapartida, a sua acção não se limita a comunicar meros conceitos mortos; ele agarra com energia viva o elemento vivo e apodera-se do ser humano total, do seu entendimento, do seu sentimento, da sua vontade em simultâneo.

(25) Se para a solidez do conhecimento foi considerado desvantajoso conceder um lugar às exigências do gosto na aprendizagem propriamente dita, de modo algum se afirma com isso que a formação dessa faculdade é demasiado prematura no estudante. Muito pelo contrário, ele deve ser encorajado e levado a comunicar conhecimentos apropriados pela via académica, pela via da exposição viva. Logo que o primeiro aspecto tenha sido observado, o segundo não pode ter senão consequências úteis. É certo que uma pessoa tem já de estar em alto grau na posse de uma verdade para poder abandonar sem risco a forma sob a qual ela foi encontrada; tem de ter um entendimento grande para, mesmo no livre jogo da imaginação, não perder o seu objecto. Quem me transmite os seus conhecimentos de forma académica decerto me convence que os compreendeu correctamente e sabe defendê-los; quem

porém for simultaneamente capaz de transmiti-los sob uma bela forma, demonstra não apenas que está apto a alargá-los, mas demonstra também que os admitiu na sua natureza e que é capaz de apresentá-los nos seus actos. Para os resultados do pensamento, não existe outra via conducente à vontade e à vida senão através da faculdade formadora autónoma. Nada que não seja já *em nós próprios* um acto vivo pode tornar-se nisto *fora de nós*, acontecendo com as criações do espírito o mesmo que com as formações orgânicas; só da flor advém o fruto.

(26) Se se pensar quantas verdades já existiam há muito tempo, actuando de forma viva como intuições interiores antes que a filosofia as demonstrasse, e quão débeis mesmo as verdades mais demonstradas permanecem por vezes para o sentimento e a vontade, reconhece-se assim quão importante é para a vida prática seguir este aceno da natureza e transformar de novo os conhecimentos da ciência em intuição viva. Só deste modo se pode fazer participar nos tesouros da sapiência mesmo aqueles a quem a sua própria natureza impediu de seguir a via pouco natural da ciência. A beleza cumpre aqui, no que diz respeito ao conhecimento, precisamente o que cumpre no plano moral no que diz respeito ao modo de actuação; ela une, nos resultados e na matéria, os seres humanos que nunca se teriam unido na forma e nos fundamentos.

(27) O outro sexo, de acordo com a sua natureza e a sua bela determinação, nunca pode nem deve partilhar com o sexo masculino a *ciência*, mas através do *médium* da exposição pode partilhar com o mesmo a *verdade*. O homem ainda consente que o seu gosto se veja ofendido, se a substância interior compensar o entendimento. Habitualmente, ele fica tanto mais satisfeito quanto mais duro for o modo como a atitude determinada sobressai e quanto mais pura é a forma como o ser interior se abstrai do fenómeno. Mas a mulher não perdoa ao mais rico conteúdo a forma desleixada e toda a estrutura interior do seu ser dá-lhe direito a essa rigorosa exigência. Este sexo, o qual ainda que não dominasse através da beleza teria já de ser denominado de belo sexo, pois só pode ser dominado pela beleza, convoca tudo o que se lhe apresenta perante o tribunal da sensação e o que nada diz a este, ou mesmo o ofende, está para ele perdido. É certo que por este canal só pode ser transmitida a matéria da verdade, mas não a própria verdade que é inseparável da sua demonstração. Mas felizmente também ele apenas precisa da matéria da verdade para alcançar a sua perfeição suprema e as excepções até agora surgidas não podem despertar o desejo de que se tornem regra.

(28) Logo, a função que a natureza não apenas dispensou, mas proibiu ao outro sexo, tem de ser duplamente assumida pelo homem, se ele quiser por

outro lado encontrar-se com a mulher neste importante ponto da existência e no mesmo plano. Ele procurará portanto, sempre que puder, passar do reino da abstracção, onde governa, para o reino da imaginação e da sensação, onde a mulher é simultaneamente padrão e juíza. Não podendo criar no espírito feminino plantas perenes, ele procurará obter o maior número possível de flores e frutos no seu próprio campo, a fim de poder com maior frequência renovar as reservas depressa murchas e manter uma colheita artificial onde não amadurece uma colheita natural. O gosto corrige – ou oculta – a natural diferença espiritual de ambos os sexos, alimentando e adornando o espírito feminino com os produtos do masculino e fazendo com que o gentil sexo sinta onde não pensou e frua onde não trabalhou.

(29) Ao gosto portanto, com as limitações que até aqui mencionei, é confiada a forma na comunicação de conhecimentos, porém sob a expressa condição de não atentar contra o conteúdo. Ele nunca deve esquecer que executa uma missão alheia e não trata dos seus próprios assuntos. Toda a sua participação deve limitar-se a colocar o ânimo numa disposição favorável ao conhecimento; mas em tudo o que diga respeito ao assunto, ele não deve de modo algum arrogar-se qualquer autoridade.

(30) Se ele seguir a última via – se privilegiar a *sua* lei, que não é outra senão agradar à faculdade da imaginação e deleitar na contemplação – se aplicar esta lei não apenas ao *tratamento* mas também ao *assunto* e, de acordo com a mesma, não só ordenar mas escolher os materiais, ele está não só a ultrapassar mas a atraiçoar a sua missão e a falsificar o objecto que ele deveria transmitir-nos fielmente. Já não se pergunta como as coisas *são*, mas como se recomendam da melhor maneira aos sentidos. A rigorosa consequência dos pensamentos, que apenas deveria ter sido ocultada, é deitada fora como uma amarra incômoda, sendo a perfeição sacrificada ao agrado, a verdade das partes à beleza do todo, a essência interior à impressão exterior. Porém, aí onde o conteúdo se deve orientar de acordo com a forma, não existe conteúdo algum, a exposição é vazia e, em lugar de se ter aumentado o saber, ter-se-á apenas praticado um jogo de entretenimento.

(31) Escritores que possuem mais espirituosidade do que entendimento, e mais gosto do que ciência, tornam-se culpados desta falcutra com demasiada frequência, e leitores mais habituados a sentir do que a pensar mostram-se demasiado prontos a perdoar-lhes. No fundo, é problemático dar ao gosto a sua plena formação antes de se ter exercitado o entendimento, enquanto pura faculdade de pensar, e de se ter enriquecido a mente com conceitos. Porque uma vez que o gosto apenas tem em vista o tratamento e não o próprio assunto, perde-se, em situações em que ele é o único juiz, toda a

diferenciação objectiva das coisas. As pessoas tornam-se indiferentes à realidade e acabam por dar todo o valor à forma e ao fenómeno.

(32) Daí o espírito de superficialidade e frivolidade que se vê muito frequentemente dominar nessas classes e nesses círculos que, por outro lado, se gabam não sem razão de um supremo refinamento. Introduzir um jovem nesses círculos das *Graças*, antes de as *Musas* o terem licenciado no estado de maioridade, tem necessariamente de se lhe tornar nocivo, e justamente o que dá ao jovem maduro a perfeição exterior não pode deixar de fazer do jovem imaturo um peralta.<sup>35</sup> Matéria sem forma é decerto apenas metade de uma posse, uma vez que os mais esplêndidos conhecimentos jazem numa cabeça que não lhes sabe dar forma, sepultados como tesouros mortos. Forma sem matéria, em contrapartida, é apenas a sombra de uma posse, e toda a habilitação artística na expressão não pode ajudar aquele que nada tem a exprimir.

(33) Se portanto não se quer que a cultura estética conduza a este desvio, então o gosto tem de determinar apenas a configuração exterior, mas a razão e a experiência têm de fazê-lo com o ser interior. Se a impressão exercida sobre os sentidos for tornada em juiz supremo e se as coisas forem relacionadas apenas com a sensação, então o ser humano nunca sairá da servidão da matéria, nunca se fará luz no seu espírito, em suma, ele perderá tanto em liberdade da razão quanto conceder *em excesso* à faculdade da imaginação.

(34) O belo já produz o seu efeito na mera contemplação, o verdadeiro requer estudo. Quem tenha portanto exercitado apenas o seu sentido da beleza, também se satisfaz com a contemplação superficial em situações é absolutamente necessário estudo, querendo também fazer meros jogos intelectuais em situações em que se exige esforço e seriedade. Mas através da mera contemplação nunca se ganha nada. Quem quiser produzir algo de grandioso tem de penetrar com profundidade, de diferenciar com acuidade, de associar de forma múltipla e de perseverar com firmeza. Mesmo o artista e o poeta, embora ambos trabalhem apenas para o agrado na contemplação,

---

35 O senhor Garve mencionou também, na sua perspicaz comparação entre *costumes burgueses e nobres*, na primeira parte dos seus «Ensaaios, etc.» (uma obra que posso pressupor que se encontrará nas mãos de toda a gente), por entre as prerrogativas do jovem aristocrata a competência precoce do mesmo para lidar com o mundo cosmopolita, do qual o burguês se vê excluído já pelo seu nascimento. Até que ponto tal privilégio que, no que toca à formação exterior e estética, deve inegavelmente ser considerado como uma vantagem, poderá ainda significar um ganho no que toca à formação interior do jovem aristocrata, e portanto à totalidade da sua educação, sobre isso o senhor Garve não nos disse a sua opinião e duvido que pudesse justificar tal afirmação. O que por esta via se pode ganhar em forma tem de perder-se em matéria e, se se toca à formação exterior e estética, deve inegavelmente ser considerado como uma vantagem, poderá ainda significar um ganho no que toca à formação interior do jovem aristocrata, e portanto à totalidade da sua educação, sobre isso o senhor Garve não nos disse a sua opinião e duvido que pudesse justificar tal afirmação. O que por esta via se pode ganhar em forma tem de perder-se em matéria e, se se toca à formação exterior e estética, deve inegavelmente ser considerado como uma vantagem, poderá ainda significar um ganho no que toca à formação interior do jovem aristocrata, e portanto à totalidade da sua educação, sobre isso o senhor Garve não nos disse a sua opinião e duvido que pudesse justificar tal afirmação. O que por esta via se pode ganhar em forma tem de perder-se em matéria e, se se toca à formação exterior e estética, deve inegavelmente ser considerado como uma vantagem, poderá ainda significar um ganho no que toca à formação interior do jovem aristocrata, e portanto à totalidade da sua educação, sobre isso o senhor Garve não nos disse a sua opinião e duvido que pudesse justificar tal afirmação. É certo que, se se deve manter uma ordem em que o burguês *trabalha* e o nobre *representa*, não se pode escolher um meio mais adequado do que precisamente essa diferença na educação, mas duvido que o nobre consinta sempre em tal divisão.

só podem conseguir através de um estudo fatigante, e tudo menos atraente, que as suas obras nos deleitem de modo lúdico.

(35) Isto parece-me também ser a infalível pedra-de-toque com a qual se pode distinguir o mero diletante do verdadeiro génio artístico. O sedutor encanto do que é grande e belo, o fogo com o qual se acende a imaginação juvenil e a aparência de leveza, com a qual são iludidos os sentidos, têm já induzido mais de um ser inexperiente a deitar a mão à paleta ou à lira e a derramar em formas e sons o que nele próprio criou vida. Na sua mente trabalham ideias obscuras como um mundo em devir, fazendo-o crer que está entusiasmado. Ele toma o que é obscuro pelo que é profundo, o que é selvagem pelo que é enérgico, o que é indeterminado pelo que é infinito, o que não tem sentido pelo que é supra-sensível – e como se compraz no seu nascimento! Mas o juízo do conhecedor recusa-se a configurar este testemunho de cáldido amor-próprio. Com incomplacente crítica, ele destrói a charlatanaria da força formadora exaltada, iluminando-lhe a via para descer à profunda galeria da ciência e da experiência onde, oculta a quem não é iniciado, brota a fonte de toda a verdadeira beleza. Se no jovem que questiona existe, meio adormecida, a verdadeira força do génio, é certo que de início a sua modéstia se mostrará perplexa, mas depressa a ousadia do verdadeiro talento o encorajará a fazer experiências. Ele estuda, se a natureza o equipou com os dotes do artista plástico, a estrutura do corpo humano sob o bisturi do anatomista, *desce à mais inferior profundidade para ser verdadeiro à superfície*, e inquire toda a espécie para prestar justiça ao indivíduo. Ele perscruta, se nasceu para poeta, a humanidade no seu próprio seio, a fim de entender o seu jogo infinitamente mutável no vasto palco do mundo, submete a exuberante fantasia à disciplina do gosto e faz com que o entendimento lúcido meça as margens entre as quais deve bramar a corrente do entusiasmo. Ele está ciente de que só a partir do que é insignificante e pequeno cresce o que é grande e, grão de areia a grão de areia, ele vai edificando a prodigiosa construção que agora nos dá vertigens numa única impressão. Se, inversamente, a natureza o marcou como mero diletante, a dificuldade esfria o seu zelo impotente e ele ou abandona, se for humilde, uma via que a própria ilusão lhe apontou ou, se não o for, reduz o grande ideal ao pequeno diâmetro da sua capacidade, uma vez que não está em condições de ampliar a sua capacidade de acordo com a grande medida do seu ideal. O génio genuíno da arte pode sempre, portanto, ser reconhecido pelo facto de manter, mesmo no meio do mais ardente sentimento pelo todo, uma frieza e constante paciência para com o elemento isolado, preferindo, a fim de não lesar a perfeição, sacrificar a fruição ao

acabamento. Ao mero amador, a penosidade do meio faz perder o gosto pelo fim e ele bem desejaria que a criação fosse tão cómoda como a contemplação.

(36) Até aqui falou-se das desvantagens, que remontam tanto de uma exagerada sensibilidade para a beleza da forma como de exigências estéticas demasiado alargadas, para o pensamento e para a visão interior. De muito maior significado, contudo, são precisamente essas pretensões do gosto que têm por objecto a *vontade*, porque é totalmente diferente se uma inclinação exagerada para o belo impede o alargamento do nosso saber ou se ele corrompe o carácter e nos leva a violar deveres. Uma arbitrariedade literária no pensamento é decerto algo de muito ruim e tem de obscurecer o entendimento, mas justamente essa arbitrariedade, aplicada a máximas da vontade, é algo de *maligno* e tem inevitavelmente de corromper o coração. E é para esse perigoso extremo que o refinamento estético tende a conduzir o ser humano, logo que este se confia *exclusivamente* ao sentimento da beleza, fazendo do gosto o legislador ilimitado da sua vontade.

(37) A determinação moral do ser humano exige completa independência da vontade face a toda a influência de impulsos sensíveis e o gosto, como sabemos, trabalha sem tréguas para estreitar cada vez mais o vínculo entre a razão e os sentidos. Embora ele consiga com isso que os apetites se nobilitem e entrem em maior sintonia com as exigências da razão, porém mesmo daí pode acabar por advir um grande perigo para a moralidade.

(38) Com efeito, pelo facto de no ser humano esteticamente requintado a faculdade da imaginação *se orientar também por leis no seu livre jogo*, e pelo facto de os sentidos acederem em não fruir sem o acordo da razão, é facilmente exigido em troca à razão *que se oriente, na seriedade da sua legislação, de acordo com o interesse da faculdade da imaginação* e que não comande a vontade sem o acordo dos impulsos sensíveis. A obrigação ética da vontade, que porém é inteiramente válida sem quaisquer condições, é vista de modo imperceptível como um contrato que só vincula uma das partes enquanto a outra o cumprir. A coincidência *contingente* do dever com a inclinação é finalmente fixada como condição *necessária*, vendo-se assim a ética envenenada nas suas fontes.

(39) O modo como o carácter cai aos poucos neste estado de corrupção pode ser explicitado da seguinte maneira.

(40) Enquanto o ser humano ainda é um selvagem, enquanto os seus impulsos apenas se dirigem para objectos materiais e um egoísmo da mais grosseira espécie guia as suas acções, a sensibilidade só pode ser perigosa para a moralidade através da sua *força cega*, opondo-se às prescrições da razão apenas como um poder. A voz da justiça, da moderação, da humanidade,

vê-se ultrapassada pelos gritos mais fortes dos apetites. Ele é terrível na sua vingança, uma vez que sente terrivelmente a ofensa. Rouba e assassina, uma vez que os seus apetites são ainda demasiado poderosos para os débeis freios da razão. É um animal raivoso contra outros, uma vez que ele próprio ainda é animallescamente dominado pelo impulso natural.

(41) Se ele porém troca esse estado natural selvagem pelo estado de refinamento, se o gesto nobilita os seus impulsos, se ele indica objectos mais dignos do mundo moral aos mesmos, se modera os seus rudes ímpetos, pode acontecer que precisamente esses impulsos, que antes eram terríveis *pela sua violência cega*, se tornem muito mais perigosos para a moralidade do carácter através de uma aparência de *dignidade* e através de uma *pretensão de autoridade*, exercendo sob a máscara de inocência, nobreza e pureza, uma tirania muito mais grave sobre a vontade.

(42) A pessoa de gosto subtrai-se voluntariamente ao rude jugo do instinto. Submete à razão o seu impulso para o prazer e consente em deixar determinar os objectos dos seus apetites pelo espírito pensante. Ora quanto mais vezes se renova o caso em que o juízo moral e estético, o sentimento ético e o sentimento da beleza convergem no mesmo objecto e se encontram na mesma sentença, tanto mais a razão se vê inclinada a tomar por *seu* um impulso tão *espiritualizado* e a ceder-lhes finalmente o leme da vontade com plenos e ilimitados poderes.

(43) Enquanto existe possibilidade de que inclinação e dever se encontrem no mesmo objecto do desejo, então essa *representação* do sentimento ético por meio do sentimento da beleza não pode causar qualquer dano positivo, embora em rigor nada se ganhe com isso para a moralidade das acções singulares. Mas o caso altera-se bastante quando inclinação e razão têm um interesse distinto – quando o dever ordena uma conduta que indigna o gosto, ou quando este se sente atraído por um objecto que a razão se vê obrigada a condenar na sua qualidade de juíza moral.

(44) Com efeito, surge agora de súbito a necessidade de separar as exigências do sentido moral e do estético, que uma tão longa concordância misturara de forma quase inextricável, de determinar as suas atribuições recíprocas e de conhecer o verdadeiro soberano do ânimo. Mas uma representação tão ininterrupta levava-o ao esquecimento e o longo hábito de obedecer directamente às indicações do gosto, sentindo-se bem nessa situação, tivera de adquirir imperceptivelmente para este a aparência de um direito. Dada a *irrepreensibilidade* com que o gosto administrara a sua vigilância sobre a vontade, não podia deixar de acontecer que se concedesse um certo *respeito* às

suas sentenças e é precisamente tal respeito que a inclinação faz agora valer, com insidiosa dialéctica, contra o dever da consciência.

(45) Respeito é um sentimento que só pode ser tido pela lei e pelo que corresponde à mesma. O que pode exigir respeito reclama homenagem incondicional. A inclinação nobilitada, que soube cativar respeito, já não quer portanto ser *subordinada* à razão, quer ser a ela *coordenada*. Não quer ser tida por um súbdito desleal que se rebela contra o seu soberano, quer ser encarada como uma majestade e tratar com a razão na qualidade de legisladora ética, como de igual para igual. Os pratos da balança estão portanto, como ela afirma, em situação de iguais por direito e quanto não é de temer aí que o interesse se torne determinante!

(46) Entre todas as inclinações que derivam do sentimento da beleza e são propriedade de almas sensíveis, nenhuma se recomenda tanto ao sentimento moral como o afecto nobilitado do *amor* e nenhuma é mais fecunda em modos de pensar que correspondem à verdadeira dignidade do ser humano. A que alturas não eleva ele a natureza humana e que divinas faíscas não sabe ele fazer saltar com frequência, mesmo em almas comuns! O seu fogo sagrado consome qualquer inclinação egoísta e nem os próprios princípios podem conservar a castidade do ânimo de forma mais pura do que aquela com que o amor vela sobre a nobreza do coração. Em muitas situações, nas quais aqueles ainda estavam em luta, já o amor terá vencido por eles, tendo pela sua força onnipotente acelerado decisões que o mero dever teria exigido em vão à débil humanidade. Quem poderia assim desconfiar de um afecto que toma tão vigorosamente sob protecção o que é excelso na natureza humana e tão vitoriosamente combate o inimigo secular de toda a moralidade, o egoísmo?

(47) Que ninguém se aventure porém com este guia sem se encontrar já a salvo através de um melhor. Pode ocorrer o caso de que o objecto amado esteja infeliz, de que esteja infeliz por nossa causa, de que dependa de nós fazê-lo feliz sacrificando algumas reservas morais. «Devemos deixá-lo sofrer a fim de conservar uma consciência pura? Será isto permitido pelo afecto altruísta, generoso, inteiramente dedicado ao seu objecto, por ele se esquecendo inteiramente de si próprio? É verdade que vai contra a nossa consciência fazer uso do meio imoral com o qual ele pode ser ajudado – mas significa *amar* se se pensa ainda em si próprio perante a dor do ser amado? Estamos então mais preocupados connosco do que com o objecto do nosso amor, uma vez que preferimos vê-lo infeliz a sê-lo nós próprios através das censuras da nossa consciência?» Tão sofista é o modo como tal afecto sabe tornar desprezível em nós a voz moral quando ela se opõe ao seu interesse,

apresentando-a *como uma sugestão do amor próprio*, apresentando a nossa dignidade moral *como um elemento da nossa felicidade*, que depende do nosso arbítrio alienar. Se o nosso carácter não estiver firmemente protegido por bons princípios, agiremos vergonhosamente, mau grado o impulso de uma imaginação exaltada, crendo obter uma gloriosa vitória sobre o nosso amor próprio quando estamos a ser, precisamente ao contrário, a sua desprezível vítima. No conhecido romance francês *Liaisons dangereuses*, encontra-se um óptimo exemplo desse engano que o amor causa a uma alma de resto pura e bela. A esposa do Presidente de Tourvel, tendo caído por surpresa em desgraça, procura então tranquilizar o seu coração atormentado através da ideia de que teria sacrificado a sua virtude à generosidade.

(48) São principalmente os chamados deveres imperfeitos que o sentimento da beleza toma sob protecção, defendendo-os não raramente contra os perfeitos. Uma vez que eles são muito mais largamente confiados ao arbítrio do sujeito, irradiando simultaneamente um fulgor de mérito, logo eles recomendam-se incomparavelmente mais ao gosto do que os perfeitos, que comandam incondicionalmente com severa coacção. Quantos seres humanos não se permitem ser injustos para poderem ser magnânimos! Quantos não existem que, para fazerem bem a um ser individual, violam o dever para com o todo e vice-versa; que antes se perdoam uma inverdade do que uma indelicadeza, antes uma violação da humanidade do que da honra; que, para acelerarem a perfeição do seu espírito, arruinam o seu corpo e que, para ornamentarem o seu entendimento, aviltam o seu carácter. Quantos não existem que nem diante de um crime estremeceem, se com isso estiver para ser atingido um fim louvável, que *seguem um ideal de felicidade política através de todos os horrores da anarquia, reduzem leis a pó a fim de dar lugar a leis melhores, não tendo escrúpulos em lançar para a miséria a presente geração a fim de com isso consolidar a felicidade da próxima*. O aparente altruísmo de certas virtudes dá-lhes um toque de pureza que as torna suficientemente ousadas para desafiar frontalmente o dever e muitos deixam-se singularmente enganar pela fantasia a ponto de quererem situar-se ainda para além da moralidade e ser mais racionais do que a razão.

(49) A pessoa de gosto requintado é neste campo capaz de uma corrupção moral da qual está preservado o rude filho da natureza, precisamente pela sua rudeza. Neste último, a distância entre o que os sentidos pedem e o que o dever ordena é tão contrastante e aguda e os seus apetites têm tão pouco de espiritual que, por mais despoticamente que o venham a *dominar*, nunca poderão contudo criar *prestígio* junto dele. Se portanto a sensualidade preponderante o impulsionar para uma acção injusta, ele poderá sucumbir

à tentação, mas nunca ocultará a si próprio que *está em falta*, prestando até homenagem à razão no mesmo momento em que age contrariamente ao que ela prescreve. O requintado discípulo do artifício, inversamente, não quer admitir que cai em falta e, para tranquilizar a sua consciência, prefere *mentir-lhe*. É certo que gostaria de ceder aos apetites, mas sem com isso perder o respeito por si próprio. Como resolve ele tal situação? Começa por derrubar a autoridade superior que se opõe à sua inclinação e, antes de transgredir a lei, põe em dúvida a autoridade do legislador. Seria credível que uma vontade pervertida pudesse perverter assim o entendimento? Toda a dignidade que uma inclinação pode reivindicar é apenas devida à concordância desta com a razão e eis que ela se mostra tão cega como atrevida, a ponto de arrogar-se igualmente tal dignidade no seu conflito com a razão, servindo-se até dessa dignidade mesmo contra o prestígio da razão.

(50) A moralidade do carácter pode acabar por correr tal perigo quando reina uma comunhão demasiado íntima entre os impulsos sensíveis e éticos, que só no ideal e nunca na realidade poderão estar em perfeito acordo. É certo que a sensibilidade nada arrisca nesta comunhão, uma vez que nada possui que não tenha de ceder logo que o dever fale e a razão exija o sacrifício. A razão porém, enquanto legisladora ética, arrisca tanto mais quanto mais deixa que a inclinação lhe *ofereça* o que ela lhe poderia *exigir*, porque sob a aparência de *espontaneidade* pode facilmente perder-se o sentimento de *obrigatoriedade* e é possível recusar fazer uma oferta no momento em que a sensibilidade sinta como incómodo o esforço despendido. Incomparavelmente mais seguro é portanto, para a moralidade do carácter, a suspensão, pelo menos por momentos, da representação do sentimento ético através do sentimento da beleza quando a razão comanda *directamente* com maior frequência, mostrando à vontade o seu verdadeiro soberano.

(51) Logo, é inteiramente correcto dizer que a verdadeira moralidade só se afirma na escola da adversidade e que uma felicidade duradoura facilmente se torna num escolho para a virtude. Chamo feliz àquele que para fruir não necessita de cometer uma injustiça e que, para actuar de forma correcta, não necessita de renunciar. O ser humano que é ininterruptamente feliz nunca encara portanto o dever de frente, uma vez que as suas inclinações, conformes às leis e ordenadas, sempre *antecipam* o comando da razão e nenhuma tentação de violar a lei lhe lembra a existência da lei. Governado apenas pelo sentido da beleza, representante da razão no mundo dos sentidos, ele irá para o túmulo sem ter experimentado a dignidade da sua determinação. O infeliz, em contrapartida, se é simultaneamente um ser virtuoso, goza do sublime privilégio de lidar *directamente* com a divina majestade da lei e, uma vez que

a *sua* virtude não é ajudada por nenhuma inclinação, de demonstrar ainda a liberdade demoníaca enquanto ser humano.

### SOBRE A UTILIDADE MORAL DE COSTUMES ESTÉTICOS (1796)

(1) O autor do ensaio sobre o perigo dos costumes estéticos, no décimo primeiro fascículo dos *Horen* do ano passado, pôs justamente em dúvida uma moralidade que seja apenas baseada em sentimentos de beleza e só tenha como abonador o gosto. Porém, um sentimento vivo da beleza tem evidentemente sobre a vida moral a mais feliz influência e desta irei aqui tratar.

(2) Quando atribuo ao gosto o mérito de contribuir para a promoção da ética, a minha opinião não pretende significar que a parte que o bom gosto toma numa acção possa fazer desta uma acção ética. O aspecto ético nunca pode ter outro fundamento além de si próprio. O gosto pode *favorecer* a moralidade do comportamento, como espero demonstrar no presente ensaio, mas ele próprio nunca pode *produzir* algo moral através da sua influência.

(3) Trata-se aqui, no que diz respeito à liberdade interior e *moral*, do mesmo caso que no que diz respeito à liberdade exterior e *física*; de modo livre, no último sentido, só actuo quando, independentemente de qualquer influência estranha, apenas sigo a minha vontade. Mas a possibilidade de seguir a minha própria vontade de modo ilimitado só pode ser devida, por fim, a uma causa que me é alheia, logo que se admite que a última teria podido limitar a minha vontade. Da mesma maneira posso dever a possibilidade de bem agir, por fim, a um motivo alheio à minha razão, logo que este último é pensado como uma força que teria podido limitar a liberdade do meu ânimo. Como se pode portanto dizer, com propriedade, que a pessoa *recebe* liberdade de outro, embora a própria liberdade consista em ser dispensado de se orientar de acordo com outros, do mesmo modo pode dizer-se que o gosto vem ajudar a virtude, embora a própria virtude implique expressamente que uma pessoa não se sirva nesse caso de qualquer ajuda estranha.

(4) Uma acção não cessa de ser considerada livre apenas porque, afortunadamente, se mantém tranquilo aquele que teria podido limitá-la; isto a partir do momento em que sabemos que quem actua apenas seguiu a sua própria vontade, sem ter em conta uma vontade alheia. Do mesmo modo, uma acção interior não perde o atributo de acção ética porque, afortunadamente, faltam as tentações que teriam podido anulá-la; isto a partir do momento em que supomos que quem actua apenas seguiu o veredicto da sua razão, com exclusão de motivações estranhas. A liberdade de uma acção exterior assenta apenas na sua *origem imediata a partir da vontade da pessoa*, a ética de uma

acção interior apenas na *determinação imediata da vontade através da lei da razão*.

(5) Pode para nós tornar-se mais difícil ou mais fácil agir como seres humanos livres, consoante chocamos com forças que se opõem à nossa liberdade e têm de ser coagidas. Nesta medida existem graus de liberdade. A nossa liberdade é maior, mais visível pelo menos, quando a afirmamos, por mais violenta que seja a resistência de forças hostis, mas ela não cessa pelo facto de a nossa vontade não encontrar resistência, ou pelo facto de um poder estranho se intrometer e aniquilar essa resistência sem a nossa contribuição.

(6) Igualmente com a moralidade. Pode custar-nos uma luta maior ou menor obedecer directamente à razão, consoante se agitem em nós impulsos que contrariam as suas directrizes e que temos que rejeitar. Nesta medida existem graus de moralidade. A nossa moralidade é maior, mais evidente pelo menos, quando, por maiores que sejam os impulsos em direcção contrária, obedecemos directamente à razão; mas ela não cessa se não se encontra um estímulo em direcção oposta, ou se algo distinto da nossa faculdade da vontade enfraquecer este estímulo. Basta, agimos eticamente bem logo que agimos apenas porque é ético e sem nos interrogarmos primeiro se é também agradável; no pressuposto também de que existiria a probabilidade de agirmos de modo diferente se isso nos causasse dor ou nos retirasse um prazer.

(7) Em honra da natureza humana, é possível supor que ninguém pode cair a uma profundidade tão grande a ponto de preferir o mal apenas porque é mau; mas sim que cada um, sem distinção, preferiria o bem porque é o bem, se casualmente não excluísse o que é agradável ou não comportasse o que é desagradável. Toda a imoralidade real parece portanto brotar da colisão do bem com o agradável ou, o que conduz ao mesmo, dos apetites com a razão e ter como fonte, por um lado, a *força* dos impulsos sensíveis, por outro lado a *fraqueza* da faculdade da vontade moral.

(8) A moralidade pode assim ser favorecida de duas maneiras, como é impedida de duas maneiras. Ou se deve reforçar o partido da razão e a força da boa vontade, de modo a que nenhuma tentação a possa superar, ou se tem de quebrar o poder da tentação, para que mesmo a razão mais fraca e a boa vontade mais débil lhe sejam ainda superiores.

(9) É certo que poderia parecer que através da última operação a própria moralidade nada ganharia, uma vez que não ocorre aí qualquer mudança em relação à vontade, cuja constituição, e só ela, torna uma acção moral. Mas também tal não é necessário neste caso hipotético, no qual não é pressuposta uma vontade ruim que teve de ser modificada, apenas uma vontade boa que é fraca. E esta boa vontade fraca chega por esta via a entrar em acção, o que

talvez não teria acontecido se os impulsos mais fortes tivessem operado contra ela. Onde porém uma boa vontade se torna no fundamento de uma acção, aí existe realmente moralidade. Logo, não tenho qualquer reserva em estabelecer a proposição de que a moralidade é verdadeiramente promovida por aquilo que destrói a resistência da inclinação contra o bem.

(10) O natural inimigo interior da moralidade é o impulso sensível que, logo que um objecto lhe é apresentado, tende para a satisfação e que, logo que a razão lhe ordena algo adverso, se opõe às suas directrizes. Este impulso sensível está incessantemente ocupado em atrair para a sua zona de interesse a vontade, que porém está sujeita a leis éticas e tem a obrigação de nunca entrar em contradição com as exigências da razão.

(11) O impulso sensível não reconhece contudo qualquer lei ética e quer ver realizado o seu objecto através da vontade, independentemente do que a razão possa dizer sobre isso. Esta tendência da nossa faculdade de apetição para comandar a vontade, directamente e sem qualquer consideração por leis superiores, encontra-se em conflito com a nossa determinação ética e é o mais forte adversário que o ser humano tem de combater na sua actuação moral. Aos ânimos rudes, a quem falta simultaneamente formação moral e estética, a lei é dada directamente pelos apetites e eles agem apenas de acordo com o prazer dos sentidos. Aos ânimos morais, a quem falta porém a formação estética, a lei é dada directamente pela razão e é apenas através da consideração pelo dever que eles vencem a tentação. Em almas esteticamente requintadas, existe ainda mais uma instância que substitui não raramente a virtude onde ela faz falta e facilita onde ela está. Tal instância é o gosto.

(12) O gosto exige moderação e decoro, tendo horror a tudo o que é anguloso, duro, violento, e inclina-se para tudo o que se conjuga em leveza e harmonia. Que mesmo na tempestade das sensações oiçamos a voz da razão e que coloquemos um limite às rudes erupções da natureza, isso é já exigido a cada ser humano civilizado, como se sabe, pelo bom tom, que outra coisa não é senão uma lei estética. Tal coacção, que o ser humano civilizado se impõe ao exteriorizar os seus sentimentos, proporciona-lhe um certo grau de domínio sobre esses próprios sentimentos, fazendo com que ele adquira pelo menos uma capacidade de interromper o estado meramente passivo da sua alma através de um acto de autonomia própria e retardando uma rápida passagem dos sentimentos a acções, por meio de reflexão. Mas se é certo que tudo o que quebra a cega violência dos afectos não produz ainda qualquer virtude (pois esta deve constituir sempre a sua própria obra), porém isso dá lugar a que a vontade se volte para a virtude. Tal vitória do gosto sobre o rude affecto não é contudo de modo algum uma acção ética; e a liberdade, que a

vontade ganha aqui através do gosto, não é ainda de modo algum uma liberdade moral. O gosto liberta o ânimo do jugo do instinto apenas na medida em que o vincula às suas cadeias e, ao desarmar o primeiro inimigo evidente da liberdade ética, ele próprio permanece não raramente na qualidade de segundo, que sob o disfarce de amigo pode ser tanto mais perigoso. Com efeito, o gosto também rege o ânimo meramente através da atracção do prazer – um prazer nobre, é certo, uma vez que a razão é a sua fonte – mas aí onde o prazer determina a vontade, não existe ainda moralidade.

(13) Algo de grande já terá porém sido ganho com esta ingerência do gosto nas operações da vontade. Todas essas inclinações materiais e rudes apetites, que frequentemente se opõem de forma tão obstinada e tempestuosa à prática do bem, foram expulsas do ânimo pelo gosto, tendo sido plantadas em vez deles inclinações mais nobres e suaves que têm a ver com a ordem, harmonia e perfeição e que, embora não sendo elas próprias virtudes, partilham contudo com a virtude *um* objecto. Assim os apetites, quando agora falam, têm de suportar um exame rigoroso perante o sentido da beleza; e se agora fala a razão, comandando acções de ordem, harmonia e perfeição, vai encontrar não apenas uma resistência nula como sobretudo a mais viva aprovação por parte da inclinação. Com efeito, se percorrermos as diferentes formas sob as quais a ética se pode manifestar, podemos resumir todas nestas duas. Ou a sensibilidade apresenta ao ânimo uma moção de que algo suceda ou não suceda e a vontade dispõe disso de acordo com a lei da razão; ou a razão apresenta a moção e a vontade obedece-lhe sem interpelação junto dos sentidos.

(14) A princesa grega Anna Komnena conta-nos acerca de um rebelde capturado que o seu pai Alexius, quando era ainda general do seu antecessor, tinha recebido por missão escoltar até Constantinopla. Durante a viagem, enquanto ambos cavalgavam a sós, Alexius sentiu desejo de fazer uma pausa à sombra de uma árvore e de recompor-se aí do calor do sol. Em breve o sono o venceu e só o outro, a quem o receio da morte que o esperava não concedia sossego, ficou desperto. Ora enquanto aquele jaz num sono profundo, o último depara com a espada de Alexius, pendurada num ramo da árvore, e cai na tentação de se pôr em liberdade por meio do assassínio do seu guarda. Anna Komnena dá a entender que não sabe o que teria acontecido se Alexius não tivesse afortunadamente acordado. Ora aqui tratou-se de um processo moral da primeira espécie, no qual o impulso sensível fez primeiro ouvir a sua voz, só depois reconhecendo a razão como juíza. Se aquele tivesse vencido a tentação por mero respeito pela justiça, não existiria qualquer dúvida de que ele teria agido moralmente.

(15) Quando o saudoso duque Leopold von Braunschweig, nas margens do caudaloso rio Oder, se interrogou a si próprio se deveria, com risco da sua vida, entregar-se à tempestuosa corrente a fim de que fossem salvos alguns infelizes que sem ele estavam desamparados – e quando ele, enuncio o caso, movido pela consciência desse dever, saltou para o barco no qual mais ninguém queria entrar, ninguém negará que agiu de forma moral. O duque encontrava-se aqui no caso oposto ao anterior. A ideia do dever teve aqui precedência e só depois se agitou o instinto de conservação, lutando contra a directriz da razão. Mas em ambos os casos a vontade comportou-se da mesma maneira; seguiu directamente a razão, logo ambos são morais.

(16) Mas será que ambos os casos ainda assim permanecem se concedermos ao gosto influência neles?

(17) Partindo portanto do pressuposto de que o primeiro, que foi tentado a cometer uma acção ruim e dela se absteve por respeito pela justiça, tem um gosto tão cultivado que faz com que tudo o que é vergonhoso e violento desperte nele uma repulsa que nada pode vencer, então, no momento em que o instinto de conservação o impele para algo vergonhoso, já o mero sentido estético condenará tal coisa – portanto, nem sequer comparecerá perante o foro moral, a consciência, mas cairá já numa instância precedente. Porém, o sentido estético rege a vontade apenas por meio de sentimentos, não por meio de leis. Aquela pessoa priva-se assim do agradável sentimento de ter salvo uma vida, uma vez que não pode suportar a adversidade de ter cometido uma infâmia. Toda a questão é já portanto negociada no foro da sensação e o comportamento dessa pessoa, por mais legal que seja, é moralmente indiferente, um simples efeito belo da natureza.

(18) Partindo pois do pressuposto de que o outro, a quem a razão prescreveu que fizesse algo contra o qual o impulso natural se revoltava, tem igualmente um sentido de beleza tão sensível que se deixa encantar por tudo o que é grande e perfeito, no mesmo momento em que a razão profere a sua sentença também a sensibilidade se coloca do seu lado e ele fará *com* inclinação o que teria tido de fazer *contra* a inclinação sem essa delicada sensibilidade para o belo. Considerá-lo-emos contudo por isso como menos perfeito? Decerto que não, pois ele age originariamente por puro respeito pela directriz da razão e o facto de seguir tal directriz com alegria não pode prejudicar a pureza ética do seu acto. Ele é portanto *moralmente* tão perfeito, sendo por seu turno *fisicamente muito mais* perfeito, visto ser um sujeito muito mais conforme aos fins da virtude.

(19) O gosto dá portanto ao ânimo uma disposição conforme aos fins da virtude, uma vez que afasta as inclinações que a impedem e desperta aquelas

que lhe são favoráveis. O gosto não pode prejudicar a verdadeira virtude embora, em todos os casos em que o impulso natural se manifesta primeiro, decida já perante a cátedra daquele o que de outro modo teria de ser a consciência moral a reconhecer; portanto, o gosto faz com que, de entre as acções dos que por ele são regidos, se encontre um número muito maior de acções indiferentes do que de acções morais. Isto porque o carácter de excelência dos seres humanos não assenta de modo algum numa *soma* de acções *isoladas e rigoristamente morais*, mas numa maior congruência de toda a disposição natural com a lei moral; e não abona muito em favor de um povo ou de uma época ouvir falar tantas vezes de moralidade e de actos morais isolados; pelo contrário, podemos esperar que no fim da civilização, se é possível imaginar tal fim, já se venha a *falar* muito menos desse tema. O gosto pode, pelo contrário, ser *positivamente* útil à verdadeira virtude em todos os casos em que a razão manifesta o primeiro impulso e corre o risco de ser derrotada pelo poder mais forte dos impulsos naturais. Nomeadamente em tais casos, ele sintoniza a nossa sensibilidade para dar a vantagem ao dever, fazendo portanto com que mesmo uma fraca medida de força de vontade moral se torne apta para o exercício da virtude.

(20) Ora se o gosto enquanto tal não prejudica em caso algum a verdadeira moralidade, mas traz em vários casos evidentes vantagens, logo deve ser dado um grande peso *àquela* circunstância de ele ser em alto grau favorável à *legalidade* do nosso comportamento. Partindo assim do pressuposto de que a cultura do belo não poderia contribuir absolutamente nada para nos tornar melhores, pelo menos ela torna-nos hábeis para agir, mesmo sem uma mentalidade verdadeiramente ética, como teria sido conseguido por uma mentalidade ética. Ora diante de um foro moral, as acções não importam de modo algum senão na medida em que são uma expressão da nossa mentalidade; mas diante do foro físico e no plano da natureza, precisamente ao contrário, a nossa mentalidade não importa de modo algum senão na medida em que determina acções através das quais o fim da natureza se vê promovido. Ora ambas as ordens universais, a física onde reinam forças e a moral, onde reinam leis, estão porém calculadas tão exactamente em função uma da outra, e tão intimamente entretecidas, que acções formalmente conformes a um fim moral incluem em simultâneo, através do seu conteúdo, uma conformidade a um fim de ordem física; e assim como todo o edifício da natureza só parece existir para tornar possível o fim supremo que é o bem, do mesmo modo o bem pode ser usado para manter o edifício natural. A ordem da natureza é portanto tornada dependente da ética das nossas mentalidades e não

podemos ofender o mundo moral sem causar simultaneamente uma perturbação no mundo físico.

(21) Ora se nunca mais se pode esperar da natureza humana – enquanto ela permanecer humana, que actue de modo uniforme e constante, sem interrupção nem recaída, enquanto razão pura sem nunca colidir contra a ordem ética - se apesar de toda a convicção, tanto da necessidade como da possibilidade da virtude pura, temos de admitir para nós próprios quão contingente é a sua prática real e quão pouco podemos construir sobre a insuperabilidade dos nossos melhores princípios – se, nesta tomada de consciência da nossa inconstância, nos lembrarmos que o edifício da natureza sofre com cada uma das nossas falhas morais – se chamarmos tudo isto à memória, seria portanto o mais ofensivo atrevimento deixar depender o melhor que existe no mundo dessa imprecisão da nossa virtude. Pelo contrário, cresce daqui para nós uma obrigatoriedade de pelo menos satisfazer a ordem física do mundo através do *conteúdo* das nossas acções, ainda que não cheguemos bem a fazê-lo na ordem moral através da *forma* das mesmas – pelo menos como instrumentos perfeitos, tributar ao fim da natureza o que ficamos a dever à razão como pessoas imperfeitas, para não ficarmos desonrados em simultâneo diante de ambos os tribunais. Se não quiséssemos providenciar pela legalidade do nosso comportamento apenas por não ter valor moral, a ordem do mundo poderia com isso dissolver-se e, antes que conseguíssemos levar a cabo os seus princípios, todos os vínculos da sociedade se veriam rasgados. Mas quanto mais contingente é a nossa moralidade, tanto mais necessário se torna tomar disposições para a legalidade, e uma negligência leviana ou orgulhosa desta última pode ser-nos moralmente imputada. Assim como o louco que sente aproximar-se o seu paroxismo afasta todas as facas e se deixa prender voluntariamente, para não ser responsável em estado de saúde pelos crimes do seu cérebro destruído – do mesmo modo também nós temos o dever de nos prendermos através da *religião* e de *leis estéticas*, para que a nossa paixão, nos períodos da sua hegemonia, não fira a ordem física.

(22) Não foi sem intenção que coloquei *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 interior, de sucedâneo da verdadeira virtude, assegurando a legalidade em situações nas quais não se pode esperar moralidade. Embora na hierarquia dos espíritos, aquele que não necessitasse nem dos atractivos da beleza, nem das perspectivas de imortalidade para se comportar de acordo com a razão em todos os casos, ocupasse indiscutivelmente um posto superior, porém os conhecidos limites da humanidade obrigam até o mais rígido moralista a reduzir um pouco na prática a severidade do seu

sistema – embora na teoria em nada se possa condescender – fixando o bem-estar do género humano, que tão mal servido estaria pela nossa contingente virtude, como segurança adicional a essas duas fortes âncoras, a religião e o gosto.

### **SOBRE O SUBLIME (1801)**

(1) «Nenhum ser humano é obrigado a ter obrigações», diz o judeu Nathan ao dervixe e esta frase é verdadeira numa dimensão mais ampla do que talvez se gostasse de admitir. A vontade é o carácter genérico do ser humano e a própria razão é apenas a eterna regra do mesmo. Racionalmente age a natureza inteira; a prerrogativa dele é apenas agir racionalmente com consciência e vontade. Todas as outras coisas têm obrigações; o ser humano é o ser que quer.

(2) Precisamente por isso mesmo é que nada é tão indigno do ser humano como sofrer violência; pois a violência suprime-o. Quem sobre nós a exerce, está a pôr em causa em nós nada menos do que a humanidade; quem a sofre por cobardia, rejeita a sua humanidade. Mas essa exigência de libertação absoluta face a tudo o que seja violência parece pressupor um ser que possui poder suficiente para afastar de si qualquer outro poder. Se ela se encontra num ser que no reino das forças não se afirma a um nível superior, então surge daí uma infeliz contradição entre o impulso e a capacidade.

(3) Neste caso encontra-se o ser humano. Rodeado de inúmeras forças que lhe são superiores e que fazem de mestre acima dele, ele exige pela sua natureza que nenhuma delas o faça sofrer violência. É certo que, pelo seu entendimento, ele intensifica artificialmente as suas forças naturais, conseguindo na realidade, até certo ponto, dominar fisicamente tudo o que é físico. Contra tudo, diz o ditado, existem meios menos contra a morte. Mas esta única excepção, se realmente o é no sentido mais rigoroso, suprimiria todo o conceito de ser humano. Ele nunca poderá ser aquele que quer se existir apenas *um* caso em que ele se veja simplesmente obrigado a fazer o que não quer. Essa única coisa terrível, *a que ele apenas é obrigado e que não quer*, acompanhá-lo-á como um fantasma, entregando-o como refém aos cegos horrores da fantasia, como é realmente o caso com a maioria das pessoas; a sua enaltecida liberdade não vale absolutamente nada se ele se encontra preso num único ponto. A cultura deve libertar o ser humano e ajudá-lo a realizar todo o seu conceito. Ele deve portanto torná-la capaz de afirmar a sua vontade, pois o ser humano é o ser que quer.

(4) Isto é possível de duas maneiras. Ou *de maneira realista*, quando o ser humano opõe violência à violência, ao dominar a natureza enquanto natureza; ou *de maneira idealista*, quando ele sai do âmbito da natureza e, por consideração para consigo, destrói o conceito de violência. O que o ajuda a realizar o primeiro aspecto designa-se por cultura física. O ser humano forma o seu entendimento e as suas forças sensíveis seja para transformar as forças naturais em instrumentos, de acordo com as próprias leis da natureza, seja para se pôr em segurança face aos efeitos da natureza que ele não pode dirigir. Mas as forças da natureza só se deixam dominar ou rejeitar até certo ponto; para além desse ponto, elas subtraem-se ao poder do ser humano e submetem-no ao seu.

(5) Aqui terminaria pois a sua liberdade, se as suas capacidades não fossem além da cultura física. Mas ele deve ser humano sem excepção, não suportando assim, em caso algum, qualquer coisa que vá *contra* a sua vontade. Se ele portanto não puder opor às forças físicas uma força física correspondente, nada mais lhe resta, para não suportar qualquer violência, do que *abolir totalmente uma relação* que lhe é tão prejudicial e *destruir, de acordo com o conceito*, uma violência que ele de facto tem de suportar. Destruir uma violência de acordo com o conceito não significa porém outra coisa senão submeter-se à mesma de livre vontade. A cultura que a tal o habilita é a cultura moral.

(6) O ser humano moralmente cultivado, e só este, é inteiramente livre. Ou ele é superior à natureza, enquanto poder, ou está em sintonia com a mesma. Nada do que ela nele exerça é violência, pois antes de isso chegar a *ele* já se terá tornado na *sua própria acção*, e a natureza dinâmica nunca o atinge a ele próprio, visto que ele se distancia por livre iniciativa de tudo o que ela possa atingir. Mas tal mentalidade, ensinada pela moral sob o conceito de resignação face à necessidade e pela religião sob o conceito de entrega ao desígnio divino, exige já, se se pretende que ela seja obra de livre opção e reflexão, uma maior clareza de pensamento e uma maior energia da vontade do que costuma ser próprio do ser humano na vida activa. Mas felizmente não é apenas na sua natureza racional que existe uma disposição moral, que pode ser desenvolvida através do entendimento, mas também na sua própria natureza sensivelmente racional, i. e., na sua natureza humana, existe uma tendência *estética* que pode ser despertada através de certos objectos sensíveis e cultivada através da purificação dos seus sentimentos, para chegar a esse ímpeto idealista do ânimo. É desta disposição, decerto idealista quanto ao seu conceito e essência, mas que o próprio realista evidencia na sua vida

com nitidez suficiente, embora não a admita no seu sistema,<sup>36</sup> que vou presentemente tratar.

(7) É certo que os sentimentos desenvolvidos pela beleza já bastam, até um certo grau, para nos tornar independentes da natureza enquanto poder. Um ânimo que se tenha enobrecido a ponto de se ver comovido mais pelas formas do que pela matéria das coisas e, sem ter em conta questões de posse, de obter um livre agrado a partir da simples reflexão sobre o modo como elas surgem, tal ânimo traz em si uma imperdível plenitude interior da vida e, uma vez que não tem necessidade de apropriar-se dos objectos nos quais vive, tão-pouco corre o risco de ser privado dos mesmos. Mas por fim também a aparência quer ter um corpo no qual se mostre e, enquanto existir uma necessidade, nem que seja só de bela aparência, ficará uma necessidade da *existência* de objectos e a nossa satisfação estará ainda, por conseguinte, dependente da natureza enquanto poder, que domina toda a existência. É de facto algo inteiramente distinto sentirmos um desejo de objectos belos e bons, ou apenas exigirmos que os objectos existentes sejam belos e bons. A última coisa pode coexistir com uma suprema liberdade do ânimo, mas a primeira não; que o que existe seja belo e bom, pode ser por nós exigido; que o belo e bom exista, apenas desejado. Essa disposição do ânimo, à qual é indiferente se existe o que é belo e bom e perfeito, mas que exige com rigorosa severidade que o que existe seja bom e belo e perfeito, é privilegiadamente denominada de grande e sublime, uma vez que contém todas as realidades do belo carácter sem partilhar os seus limites.

(8) É uma característica das almas boas e belas, mas sempre fracas, ansiarem todo o tempo pela existência dos seus ideais morais e ficarem dolorosamente emocionadas pelos obstáculos dos mesmos. Tais pessoas colocam-se numa triste dependência face ao acaso e pode sempre predizer-se com segurança que elas dão demasiado apreço à matéria em coisas morais e estéticas e que não passarão na suprema prova de carácter e de gosto. O que é moralmente defeituoso não deve incutir-nos sofrimento e dor, o que sempre testemunha mais uma carência insatisfeita do que uma exigência incumprida. Esta tem de ter por companheiro um afecto robusto, antes fortalecendo e consolidando a energia do ânimo do que desencorajando-o e tornando-o infeliz.

(9) São dois génios os que a natureza nos deu como companheiros pela vida fora. Um deles, sociável e gracioso, encurta-nos com o seu animado jogo a penosa viagem, aligeirando-nos as amarras da necessidade e

---

36 Do mesmo modo, nada pode ser verdadeiramente denominado de idealista, a não ser o que o perfeito realista executa realmente de modo inconsciente e nega por meio de uma inconsequência.

conduzindo-nos, sob o signo da alegria e do gracejo, até aos perigosos lugares onde temos de agir como puros espíritos e abdicar de tudo o que é corpóreo, até ao conhecimento da verdade e ao cumprimento do dever. Aqui ele abandona-nos, pois o seu domínio é apenas o mundo dos sentidos e a sua asa terrena não pode transportá-lo para além deste. Mas agora surge o outro, sisudo e silencioso, e o seu braço forte transporta-nos acima da vertiginosa profundidade.

(10) No primeiro destes génios reconhecemos o sentimento do belo, no segundo o sentimento do sublime. É certo que já o belo é uma expressão de liberdade; mas não daquela que nos eleva acima do poder da natureza e nos liberta de toda a influência física, mas daquela que fruímos na natureza enquanto seres humanos. Sentimo-nos livres no âmbito da beleza, uma vez que os impulsos sensíveis harmonizam com a lei da razão; sentimo-nos livres no âmbito do sublime, uma vez que os impulsos sensíveis não têm qualquer influência na legislação da razão, uma vez que o espírito age aqui como se não estivesse sob a alçada de outras leis para além das suas.

(11) O sentimento do sublime é um sentimento misto. É composto por um *estar dorido*, que no seu grau supremo se manifesta como um arrepio, e por um *estar alegre*, que pode intensificar-se até ao encanto e que, embora não seja propriamente prazer, é de longe preferido ao prazer por almas delicadas. Esta associação de duas sensações contraditórias num só sentimento comprova a nossa autonomia moral de um modo incontestável. Pois uma vez que é absolutamente impossível que o mesmo objecto tenha connosco duas relações opostas, daí resulta que *nós próprios* nos encontramos em duas relações distintas com o objecto, que por conseguinte têm de estar em nós reunidas duas naturezas opostas, que na representação do mesmo objecto revelam interesses de espécie oposta. Através do sentimento do sublime, experimentamos portanto o facto de o nosso estado de espírito não se orientar necessariamente pelo estado dos sentidos, de as leis da natureza não serem necessariamente as nossas e de termos em nós um princípio autónomo que é independente de todas as comoções sensíveis.

(12) O objecto sublime é de espécie dupla. Relacionamo-lo com a nossa *faculdade de apreensão*, não resistindo à tentativa de formar dele uma imagem ou um conceito; ou com a nossa *faculdade vital*, considerando-o como um poder contra o qual o nosso desaparece no nada. Mas embora ele desencadeie em nós, tanto num caso como noutro, o penoso sentimento dos nossos limites, contudo não fugimos dele mas, pelo contrário, somos por ele atraídos com irresistível poder. Seria isso porventura possível se os limites da nossa fantasia fossem simultaneamente os limites da nossa faculdade de

apreensão? Gostaríamos que nos recordassem a onnipotência das forças naturais se não tivéssemos ainda qualquer outro recurso para além do que elas podem roubar-nos? Deleitamo-nos com o que é sensivelmente infinito porque podemos pensar o que os sentidos já não apreendem e o entendimento já não compreende. Entusiasmamo-nos com o que é pavoroso porque podemos querer o que os impulsos repelem e rejeitar o que eles desejam. De bom grado deixamos que a imaginação encontre o seu mestre no reino dos fenómenos, mas o que em nós próprios é uma absoluta grandeza não pode ser atingido pela natureza, em toda a sua ausência de limites. De bom grado submetemos à necessidade física o nosso bem-estar e a nossa existência, pois isso vem precisamente lembrar-nos que ela não pode comandar os nossos princípios. O ser humano está na mão dela, mas a vontade do ser humano está na sua.

(13) E assim até a natureza terá usado um meio sensível para ensinar-nos que somos mais do que apenas sensíveis; assim, ela terá mesmo sabido usar sensações para nos levar à descoberta de que não estamos de todo escravizados pelo poder das sensações. E isto é um efeito inteiramente distinto daquele que pode ser proporcionado pelo belo, nomeadamente pelo belo da realidade, pois no belo ideal também o sublime tem de perder-se. No belo sintonizam razão e sensibilidade, sendo apenas por causa desta sintonia que ele tem encanto para nós. Unicamente através da beleza, ficaríamos portanto sem nunca experimentar o facto de sermos determinados e capazes de manifestar-nos como puras inteligências. No sublime, em contrapartida, razão e sensibilidade *não* sintonizam e é precisamente nesta contradição entre ambas que reside a magia com a qual ele se apodera do nosso ânimo. A pessoa física e a pessoa moral separam-se aqui da maneira mais acutilante, pois é justamente face a esses objectos, que fazem sentir à primeira os seus limites, que a segunda faz a experiência da sua *força*, vendo-se elevada até ao infinito precisamente por aquilo que empurra a outra para o solo.

(14) Quero partir da hipótese de uma pessoa na posse de todas as virtudes, cuja união perfaz o *belo carácter*. Ela deve sentir volúpia no exercício da justiça, caridade, temperança, constância e fidelidade; todos os deveres que as circunstâncias lhe proporcionem devem ter para ela a leveza de um jogo e a fortuna não deve dificultar-lhe qualquer acção para a qual ela possa ver-se exortada pelo seu coração filantropo. Quem não se sentirá deleitado com esta bela sintonia entre os impulsos naturais e as directrizes da razão, e quem se absterá de amar tal pessoa? Poderemos porém, mau grado toda a inclinação que a mesma nos desperta, assegurar-nos de que se trata de uma pessoa realmente virtuosa e de que existe em princípio uma virtude? Se tal

pessoa almejasse apenas obter sensações agradáveis, logo ela não poderia de todo, sem ser insensata, proceder de maneira distinta e teria de odiar o seu proveito próprio se quisesse ser viciosa. Pode ser que a fonte dos seus actos seja pura, mas isso tem ela de acordar com o seu próprio coração; nós nada vemos a esse respeito. Nada mais a vemos fazer do que teria também de fazer o homem meramente inteligente que faz do prazer o seu deus. O mundo dos sentidos explica portanto todo o fenómeno da sua virtude, não tendo nós qualquer necessidade de procurar um fundamento para além do mesmo.

(15) Mas suponha-se que essa mesma pessoa cai de repente numa grande desgraça. Que os seus bens foram roubados, que foi arruinado o seu bom nome. Que doenças o atiraram para um lugar de dor, que todos os que ama lhe são arrebatados pela morte, que todos em quem confia o abandonam na miséria. Que ela seja de novo procurada nessa situação e seja exigido à pessoa infeliz a prática das mesmas virtudes para as quais a pessoa feliz estivera outrora tão pronta. Se a encontrarmos ainda neste trecho como sendo inteiramente a mesma, se a pobreza não diminuiu a sua caridade, nem a ingratidão a sua solicitude, nem a dor a sua equanimidade, nem a própria desgraça a sua participação na felicidade alheia, se se nota a transformação das condições na sua figura mas não na sua conduta, na matéria mas não na forma da sua actuação – então já não será suficiente qualquer explicação que parta do *conceito de natureza* (segundo o qual é absolutamente necessário que o que é presente, enquanto efeito, se fundamente em algo do passado como sendo a sua causa), uma vez que nada pode ser mais contraditório do que o efeito permaneça o mesmo quando a causa se transformou no seu oposto. Tem-se portanto de renunciar a toda a explicação natural, tem-se de desistir inteiramente de deduzir a conduta a partir da situação e transpor o fundamento do primeiro a partir da ordem universal física para outra ordem inteiramente distinta, ordem essa que a razão poderá decerto atingir com o voo das suas ideias, mas que o entendimento não pode apreender com os seus conceitos. Essa descoberta da capacidade moral absoluta, que não está ligada a qualquer condição natural, dá ao sentimento melancólico que se apodera de nós olhando tal pessoa a indizível atracção, inteiramente própria, que nenhum prazer dos sentidos, por mais enobrecidos que eles sejam, pode disputar com o sublime.

(16) O sublime proporciona-nos assim uma saída do mundo sensível, no qual o belo gostaria de manter-nos sempre prisioneiros. Não gradualmente (pois não existe transição da dependência para a liberdade), mas sim de repente e por meio de um abalo, ele arrebatou o espírito autónomo à rede que a sensibilidade requintada teceu à sua volta e que o prende com uma firmeza

tanto maior quanto mais transparente é o modo como está tecida. Por mais que ela, através da imperceptível influência de um gosto amolecido, se tenha apoderado das pessoas – mesmo que tenha conseguido, no sedutor invólucro do belo espiritual, penetrar na sede mais íntima da legislação moral e ali envenenar a sacralidade das máximas na sua fonte, basta muitas vezes uma única emoção sublime para rasgar esse tecido de engano, para restituir de uma só vez ao espírito agrilhado toda a sua vitalidade, para revelar a este a sua verdadeira determinação e lhe impor um sentimento da sua dignidade, pelo menos nesse momento. A beleza, na figura da deusa Calipso, enfeitiçou o valente filho de Ulisses e, pelo poder dos seus encantos, ela retém-no por um longo tempo prisioneiro na sua ilha. Por um longo tempo, ele crê prestar homenagem a uma divindade imortal enquanto jaz apenas, porém, nos braços da volúpia – mas uma sublime impressão apodera-se dele subitamente, na figura de Mentor, ele recorda a sua superior determinação, atira-se às ondas e fica livre.

(17) O sublime, assim como o belo, está vertido com prodigalidade por toda a natureza e a capacidade de sentir ambos está depositada em todas as pessoas; mas o embrião para os dois desenvolve-se de modo desigual e é através da arte que ele tem de ser ajudado. Já o fim da natureza traz consigo o facto de corrermos primeiro ao encontro da beleza, enquanto fugimos ainda do sublime; pois a beleza é a nossa guardiã na infância e deve conduzir-nos do rude estado natural para o refinamento. Mas embora ela seja o nosso primeiro amor e a nossa capacidade de sentir se desenvolva primeiro em relação a ela, porém a natureza providenciou a que ela amadureça mais lentamente, esperando pela formação completa do entendimento e do coração para o seu pleno desenvolvimento. Se o gosto atingisse a sua plena maturidade antes que a verdade e a ética fossem implantadas no nosso coração por uma via melhor do que aquela que ele torna possível, então o mundo dos sentidos permaneceria eternamente como sendo o limite das nossas ambições. Não o transcenderíamos nem nos nossos conceitos nem nas nossas maneiras de pensar e o que a faculdade da imaginação não pudesse expressar tão-pouco teria para nós realidade. Mas felizmente já faz parte das disposições da natureza o facto de o gosto, embora florescendo em primeiro lugar, ser porém o último a amadurecer por entre todas as capacidades do ânimo. Neste tempo intermédio, ganha-se um prazo suficiente para plantar na cabeça uma riqueza de conceitos e no seio um tesouro de princípios e ainda, em particular, também para desenvolver o que é grande e sublime a partir da razão.

(18) Enquanto o ser humano era apenas escravo da necessidade física, não tendo ainda encontrado uma saída do círculo restrito das carências

nem suspeitado ainda a alta liberdade *demoníaca* no seu seio, nessa altura a natureza *incompreensível* só podia recordar-lhe os limites da sua faculdade de representação e a natureza *depravadora* a sua impotência física. Ele tinha assim de passar pela primeira com desânimo e de afastar-se da segunda com horror. Mas logo que a livre contemplação lhe cria espaço contra a cega pressão das forças da natureza e logo que ele descobre, nessa torrente de fenómenos, algo permanente no seu próprio ser, então as massas selvagens da natureza principiam a falar uma linguagem inteiramente diferente ao seu coração e a grandeza relativa fora dele é o espelho no qual ele enxerga a grandeza absoluta nele próprio. Sem pavor e com arrepiante prazer, ele aproxima-se agora dessas imagens de terror produzidas pela sua imaginação, convocando intencionalmente toda a força dessa capacidade para apresentar o que é sensivelmente infinito, a fim de, se contudo soçobrar nessa tentativa, sentir de maneira tanto mais viva a superioridade das suas ideias sobre o que de supremo a sensibilidade pode conseguir. A visão de ilimitadas lonjuras e de imprevisíveis altitudes, o vasto oceano a seus pés e o oceano ainda maior por cima dele, tudo isso arrebatava o seu espírito à estreita esfera do real e ao opressivo cativo da vida física. Um critério de avaliação mais grandioso é-lhe mostrado pela simples majestade da natureza e ele, rodeado pelas suas grandiosas figuras, já não suporta a pequenez no seu modo de pensar. Quem sabe quanta ideia luminosa ou decisão heróica, que nunca poderia vir ao mundo no cativo de um gabinete de estudos ou num salão social, não terá nascido desse corajoso combate do ânimo com o grande espírito da natureza durante um passeio – quem sabe, se não se deverá em parte atribuir ao mais raro contacto com esse grande génio o facto de o carácter dos cidadãos tanto gostar de se dedicar à mesquinhez, defeituoso e murcho, enquanto o modo de sentir do nómada permanece aberto e livre, como o firmamento sob o qual ele se deita.

(19) Mas não só o inatingível para a faculdade da imaginação, o sublime da quantidade, também o incompreensível para o entendimento, *a desorientação*, pode, sempre que tenda para o grandioso e se anuncie como uma obra da natureza (pois de outro modo é desprezível), servir para apresentação do supra-sensível e dar um ímpeto ao ânimo. Quem não prefere deter-se na desordem, plena de espírito, de uma paisagem natural, em lugar da regularidade, pobre de espírito, de um jardim francês? Quem não prefere admirar a maravilhosa luta entre fecundidade e destruição nos campos da Sicília, deleitar os seus olhos nas cataratas selvagens e montanhas nevoentas da Escócia, a grandiosa natureza de Ossian, em lugar de admirar, na rectilínea Holanda, a amarga vitória da paciência sobre o mais rebelde dos elementos?

Ninguém negará que nas várzeas da Batávia se providencia melhor para satisfazer as necessidades do homem físico do que debaixo da traiçoeira cratera do Vesúvio e que o entendimento, que quer compreender e ordenar, se vê mais tido em conta numa regular exploração agrícola do que numa bravia paisagem natural. Mas o ser humano tem ainda outra necessidade para além de viver e de se deixar estar bem e ainda outra determinação para além de entender os fenómenos à sua volta.

(20) O que para o viajante com sensibilidade torna tão atraente a bizarria selvagem na criação física, precisamente isso proporciona a um ânimo capaz de entusiasmo, mesmo na duvidosa anarquia do mundo moral, o acesso à fonte de um prazer muito próprio. É certo que quem ilumina a grandiosa organização da natureza com o precário facho do *entendimento* e pretende sempre apenas dissolver em harmonia a sua ousada desordem, tal pessoa não pode comprazer-se num mundo que parece ser governado mais pelo acaso tresloucado do que por um plano sábio e no qual, na maioria dos casos, mérito e fortuna estão em contradição entre si. Ela pretenderá que no grande curso universal tudo esteja organizado como numa boa economia e, se sentir a falta dessa regularidade, como aliás não pode ser de outro modo, nada mais lhe resta do que a expectativa de obter de uma futura existência e de outra natureza a satisfação que a presente e passada lhe fica a dever. Se ela porém, pelo contrário, renuncia de bom grado a submeter esse caos de fenómenos sem lei a uma unidade de conhecimento, então ela ganha por outro lado abundantemente o que por este dá por perdido. É precisamente essa falta integral de uma conexão teleológica entre essa profusão de fenómenos, pela qual estes ultrapassam o entendimento que tem de ater-se a essa forma de conexão, e se tornam inúteis para ele, que a torna num símbolo tanto mais adequado à razão pura, que vai justamente encontrar nessa ausência selvagem de amarras da natureza a manifestação da sua própria independência face a condicionamentos naturais. Pois quando se retira a uma série de coisas toda a associação entre elas, obtém-se o conceito de independência que sintoniza surpreendentemente com o puro conceito racional de liberdade. Sob essa ideia de liberdade, que ela vai buscar aos seus próprios meios, a razão resume numa unidade de pensamento o que o entendimento não pode associar em nenhuma unidade de conhecimento, submetendo a si própria, por meio dessa ideia, o infinito jogo dos fenómenos e afirmando assim em simultâneo o seu poder sobre o entendimento enquanto capacidade sensivelmente condicionada. Ora se se recorda qual o valor que tem de ter, para um ser racional, o tomar consciência da sua independência face a leis naturais, então entende-se que pessoas com uma disposição sublime do ânimo

podem considerar-se recompensadas, através dessa ideia de liberdade que lhes é oferecida, por todo o malogro do conhecimento. A liberdade é, em todas as suas contradições morais e em todos os seus infortúnios físicos, um espectáculo infinitamente mais interessante para ânimos nobres do que bem-estar e ordem sem liberdade, em que os carneiros seguem pacientemente o pastor e o autodomínio da vontade se rebaixa a ponto de tornar-se numa peça servil de mecanismo de relógio. A última coisa faz do ser humano apenas um produto inteligente e um cidadão mais feliz da natureza; a liberdade faz dele um cidadão participante na governação de um sistema superior, onde é infinitamente mais honorável tomar o lugar inferior do que comandar as fileiras na ordem física.

(21) Considerada a partir deste ponto de vista, e só a partir deste, a História universal é para mim um objecto sublime. O mundo, enquanto objecto histórico, no fundo nada mais é do que o conflito das forças da natureza entre si próprias e com a liberdade do ser humano, sendo-nos o sucesso dessa luta relatado pela História. No ponto a que chegou neste momento, a História tem para narrar feitos bastante maiores sobre a natureza (entre os quais devem ser contados todos os afectos humanos) do que sobre a razão autónoma, tendo esta podido afirmar o seu poder apenas por meio de excepções isoladas face à lei natural, num Catão, num Aristides, num Fócio e em homens semelhantes. Se uma pessoa se aproxima da História com grandes expectativas de luz e conhecimento – como fica ludibriada! Todas as tentativas bem intencionadas, por parte da filosofia, de sintonizar o que o mundo moral *exige* com o que o mundo concreto *realiza*, vêem-se contraditas pelo que nos dizem as experiências e, por mais conforme seja o modo como a natureza se orienta, ou parece orientar-se, no seu *reino orgânico* de acordo com os princípios regulativos do ajuizamento, tanto mais desregrada é a maneira como ela rasga, no reino da liberdade, as rédeas a que o espírito especulativo gostaria de mantê-la prisioneira.

(22) Como é inteiramente diferente quando se renuncia a *explicá-la* e se faz dessa sua mesma incompreensibilidade o ponto de vista a partir do qual se ajuíza. Precisamente a circunstância que faz com que a natureza, vista de modo grande, zombe de todas as regras que lhe prescrevemos através do nosso entendimento, que faz com que ela reduza a pó, no seu curso voluntarioso e livre, as criações da sabedoria e do acaso com igual desprezo, que faz com que ela arraste consigo para *uma forma* de declínio tanto o que é importante como o que é insignificante, tanto o que é nobre como o que é comum, que faz com que ela conserve aqui um mundo de formigas e se apodere ali da sua mais maravilhosa criatura, o ser humano, esmagando-o com os seus

braços gigantescos, que faz com que ela desperdice com frequência, numa hora de leviandade, as suas conquistas penosamente obtidas, trabalhando com frequência durante séculos numa obra de insensatez – numa palavra - este desvio da natureza em grande face às regras do conhecimento, às quais ela se submete nos seus fenómenos isolados, torna visível a absoluta impossibilidade de explicar a *própria natureza* através de *leis naturais* e de aceitar *do* seu reino como válido o que *no* seu reino tem validade; e o ânimo vê-se assim irresistivelmente conduzido do mundo dos fenómenos para o mundo das ideias, do que é condicionado para o incondicional.

(23) Muito mais longe ainda do que a natureza sensivelmente infinita leva-nos a natureza pavorosa e destruidora, nomeadamente enquanto permanecermos como meros espectadores da mesma. É certo que o ser humano sensível, bem como a sensibilidade no racional, nada receiam tanto como desagregar-se por acção deste poder, que tem o domínio sobre bem-estar e existência.

(24) O supremo ideal, pelo qual pugnamos, consiste em ficar em paz com o mundo físico enquanto protector da nossa felicidade sem por isso nos vermos coagidos a romper com o mundo moral, que determina a nossa dignidade. Ora é sabido que nem sempre se torna possível servir ambos os senhores, nem mesmo supondo (caso quase impossível) que o dever nunca entraria em luta com a carência; assim, a necessidade natural não estabelece qualquer contrato com o ser humano e nem a sua força nem a sua habilidade pode dar-lhe segurança contra o carácter traiçoeiro das fatalidades. Bem-aventurado seja ele assim se tiver aprendido a suportar o que não pode alterar e a renunciar com dignidade ao que não pode salvar! Poderiam ocorrer casos em que o destino leiloeira todas as obras exteriores nas quais ele baseou a sua segurança, nada mais lhe restando do que refugiar-se na sagrada liberdade dos espíritos – em que não existe outro meio para apaziguar o impulso vital senão querer fazê-lo, nem outro meio para resistir ao poder da natureza senão antecipar-se a ela, despojando-se moralmente através de uma livre supressão de todo o interesse sensível, ainda antes que um poder físico o faça.

(25) Ora para isso ele vê-se fortalecido por sublimes comoções e por um contacto frequente com a natureza destruidora, tanto nos casos em que ela lhe mostra o seu funesto poder apenas de longe como naqueles em que ela realmente o manifesta contra os que lhe são próximos. O patético é um infortúnio artificial que, tal como o verdadeiro infortúnio, nos põe em *comunicação directa* com a lei espiritual que impera no nosso seio. Mas a verdadeira desgraça nem sempre escolhe o seu homem e o seu tempo; ela surpreende-nos muitas vezes desarmados e, o que é pior ainda, *torna-nos* muitas vezes

indefesos. O infortúnio artificial, provocado pelo patético, encontra-nos pelo contrário plenamente equipados e, uma vez que apenas é sugerido, então o princípio autónomo ganha espaço no nosso ânimo para afirmar a sua absoluta independência. Ora quantas vezes mais o espírito renova esse acto de autonomia, tanto mais o mesmo se torna para ele em aptidão adquirida e ele fica a ganhar, face ao impulso sensível, uma vantagem tanto maior que lhe permite finalmente, mesmo quando o infortúnio sugerido e artificial se torna sério, tratá-lo como artificial e, supremo impulso da natureza humana!, dissolver o real sofrimento numa sublime comoção. O patético, pode assim dizer-se, é uma inoculação do inevitável destino, por meio da qual este se vê privado da sua malignidade, sendo a agressão por parte do mesmo conduzida para o lado forte do ser humano.

(26) Portanto, fora com a indulgência mal entendida e o gosto inerte e amolecido que lança um véu sobre o rosto severo da necessidade e, a fim de obter o favor dos sentidos, *mente* sobre uma harmonia entre o bem-estar e a boa conduta, da qual não se evidenciam traços no mundo real. Que se nos mostre face a face a ruim fatalidade. Não é na ignorância dos perigos que nos cercam – pois esta tem finalmente de terminar – mas só no *tomar conhecimento* com os mesmos é que existe para nós salvação. Ora somos conduzidos a tal tomada de conhecimento pelo espectáculo pavorosamente magnífico da metamorfose que tudo destrói, tudo recria e tudo volta a destruir – da corrupção que ora mina lentamente, ora assalta subitamente, somos conduzidos pelos patéticos quadros da humanidade em luta com o destino, pelo espectáculo da irreversível fuga da fortuna, da segurança traída, da injustiça triunfante e da inocência vencida, quadros esses que a História compõe em pródiga medida e que a arte trágica coloca diante de nós através da imitação. Pois quem não deixaria, caso não tenha votado inteiramente ao abandono a sua disposição moral, de deter-se em cenas como a luta renhida e contudo vã de Mitridates, o declínio de cidades como Siracusa e Cartago, sem prestar homenagem à severa lei da necessidade com um arrepio, reftreando momentaneamente os seus apetites e recorrendo, arrebatado por essa eterna infidelidade por parte de todos os elementos sensíveis, ao que no seu seio se mantém constante? A capacidade de sentir o sublime é portanto uma das mais soberbas disposições na natureza humana e que devido à sua origem, situada na faculdade autónoma de pensar e querer, merece tanto o nosso *respeito* como o mais perfeito desenvolvimento, devido à sua influência no ser humano moral. O mérito do belo tem a ver com o *ser humano*, o do sublime com o *puro espírito demoníaco* nele; e uma vez que a nossa determinação consiste em orientar-nos de acordo com o código dos puros espíritos, mau grado

todas as limitações sensíveis, logo o sublime tem de vir associar-se ao belo para tornar a *educação estética* numa totalidade completa e alargar a capacidade de sentir do coração humano de acordo com toda a amplitude da nossa determinação, portanto também para além do mundo sensível.

(27) Sem o belo, existiria entre a nossa determinação natural e a nossa determinação racional um permanente conflito. Ambicionando satisfazer a nossa *vocação espiritual*, perderíamos a nossa *humanidade* e, prontos a todo o momento para irromper para fora do mundo dos sentidos, permaneceríamos constantemente estranhos nesta esfera de actuação que porventura nos foi dada. Sem o sublime, a beleza far-nos-ia esquecer a nossa dignidade. Na lassidão de um gozo perpétuo, ficaríamos prejudicados na robustez de *carácter* e, indissolavelmente presos a essa *forma contingente da existência*, perderíamos de vista a nossa invariável determinação e a nossa verdadeira pátria. Só quando o sublime se acasala com o belo, e a nossa receptividade face a ambos atinge uma formação completa e em igual medida, é que somos plenos cidadãos da natureza, sem por isso sermos os seus escravos e sem desperdiçar o nosso direito de cidadania no mundo inteligível.

(28) Ora é certo que a natureza já oferece só por si uma quantidade de objectos com os quais poderia ser exercitada a capacidade de sentir o belo e o sublime; mas o ser humano privilegia, neste caso como noutros, as coisas em segunda mão em vez da primeira, preferindo receber uma matéria preparada e escolhida pela arte em lugar de ir buscar o que deseja, de modo esforçado e precário, à fonte impura da natureza. O impulso mimético de formação, que não pode sofrer qualquer *impressão* sem tender logo para uma viva *expressão* e que vislumbra em cada forma bela ou grande da natureza um desafio para combater com ela, tem face à mesma a grande vantagem de poder tratar como fim principal, e como um todo próprio, aquilo que a natureza só leva de passagem – quando não rejeita, ainda que sem intenção – ao seguir um fim mais próximo. Se a natureza, nas suas belas formações orgânicas, *sofre violência* devido à falta de individualidade da matéria ou à acção de forças heterogêneas, ou *exerce violência* nas suas cenas grandiosas e patéticas, agindo sobre o ser humano como um poder e, uma vez que ela só pode tornar-se estética como objecto de livre contemplação, logo as artes plásticas que a imitam são inteiramente livres, uma vez que separam do seu objecto todas as limitações contingentes, deixando também livre o ânimo do observador, visto que elas imitam apenas a *aparência* e não a *realidade*. Mas dado que toda a magia do sublime e do belo reside apenas na aparência e não no conteúdo, logo a arte tem todas as vantagens da natureza sem com ela partilhar as suas amarras.

## SOBRE O USO DO CORO NA TRAGÉDIA (1803)

(1) Uma obra poética tem de justificar-se a si própria e, onde a acção não fala, a palavra não ajuda muito. Poder-se-ia portanto deixar ao coro a tarefa de ser o seu próprio porta-voz, na condição de que encontre ele mesmo uma forma de apresentação conveniente. Mas a obra poética de índole trágica só se torna num todo através da representação teatral: o poeta dá apenas as palavras, tendo de ser acrescentadas música e dança para a tornar viva. Logo, enquanto faltar ao coro esse acompanhamento sensivelmente poderoso, ele surgirá na economia da tragédia como uma coisa externa, como um corpo estranho e um retardamento que apenas interrompe o decurso da acção, que perturba a ilusão, que torna frio o espectador. Para fazer jus ao coro é portanto necessário que nos transponhamos do palco real para um palco *possível*, mas isso tem de ser feito sempre que se queira atingir um nível superior. A arte deve adquirir o que ainda não tem; a falta contingente de recursos não pode cercear a imaginação criadora do poeta. O objectivo que ele coloca a si próprio é o que existe de mais digno, ambicionando atingir um ideal; a arte de representar tem de adaptar-se às circunstâncias.

(2) Não é verdade o que habitualmente se ouve afirmar, que o público faz descer o nível da arte; é o artista que faz o público descer de nível e em todas as épocas em que a arte decaiu foi o artista que a fez decair. O público de nada necessita senão de receptibilidade, e esta ele possui. Comparece diante da cortina com um desejo indefinido, com uma capacidade múltipla. Traz uma faculdade para o que há de mais elevado, congratula-se com o que é inteligível e justo e, tendo principiado por contentar-se com o que é mau, acabará certamente por exigir o que é óptimo uma vez que isso lhe tenha sido dado.

(3) Mesmo que o poeta, ouve-se objectar, trabalhe de acordo com um ideal, mesmo que o crítico de arte julgue de acordo com ideias, a arte condicionada, limitada, a arte de representar, assenta na carência. O empresário quer manter-se, o actor quer mostrar-se, o espectador quer ser entretido e posto em movimento. É o divertimento que ele busca e fica insatisfeito se lhe é imposto um esforço onde ele espera encontrar jogo e recreação.

(4) Porém, ao tratar o teatro de maneira mais séria, não se quer suprimir, mas sim enobrecer o prazer do espectador. Deve permanecer um jogo, mas um jogo poético. Toda a arte é dedicada à alegria e não existe tarefa mais elevada e séria do que fazer as pessoas felizes. A arte justa é apenas a que cria a fruição suprema. A fruição suprema é porém a liberdade do ânimo no jogo vivo de todas as suas forças.

(5) É certo que cada pessoa espera das artes da imaginação uma certa libertação face às limitações do real, quer deleitar-se com o possível e dar espaço à sua fantasia. Aquele que menos espera quer contudo esquecer a sua ocupação, a sua vida comum, a sua individualidade, quer sentir-se em situações extraordinárias, regalar-se com as estranhas combinações do acaso, quer, se for de natureza mais sisuda, encontrar no palco o regime moral universal de que sente a falta na vida real. Mas ele próprio sabe bastante bem que está apenas a jogar um jogo vazio, que no fundo se está apenas deleitando em sonhos e que, ao voltar do teatro para o mundo real, este volta a cercá-lo com toda a sua opressiva estreiteza, ele é o seu refém como antes, pois o próprio mundo permaneceu o que era e nada nele foi alterado. Com isso não se ganhou portanto nada mais do que um aprazível delírio do momento, que desaparece ao despertar.

(6) E precisamente porque aqui se pretendeu apenas obter uma ilusão passageira, assim também só é necessária uma aparência de verdade, ou a tão apreciada probabilidade que as pessoas tanto gostam de pôr no lugar da verdade.

(7) Mas a arte verdadeira não pretende apenas obter um jogo passageiro, ela leva a sério que o ser humano não seja apenas transportado para um sonho momentâneo de liberdade mas que seja realmente e de facto *tornado* livre, e isso despertando, exercitando e formando nele uma força para afastar para uma distância objectiva o mundo sensível, que de outro modo só nos pesa como matéria-prima pressionando-nos como um cego poder, para transformar esse mundo numa obra livre do nosso espírito e para dominar o elemento material através de ideias.

(8) E precisamente porque a arte verdadeira quer algo real e objectivo é que ela não pode satisfazer-se com a aparência de verdade; é sobre a própria verdade, sobre o solo firme e profundo da natureza, que ela ergue o seu edifício ideal.

(9) Mas o modo como a arte pode ser em simultâneo inteiramente ideal e contudo real no mais profundo sentido – como ela deve e pode abandonar inteiramente o real e contudo sintonizar da maneira mais exacta com a natureza, eis o que poucos entendem, o que torna tão vesga a opinião sobre obras poéticas e plásticas, uma vez que ambas as exigências parecem suprimir-se mutuamente no juízo comum.

(10) É também habitual encontrar a situação em que se procura atingir uma coisa sacrificando a outra e se falha ambas precisamente por isso mesmo. Esse a quem a natureza concedeu um sentido de fidelidade e uma interioridade de sentimento, recusando-lhe porém a imaginação criadora,

esse será um fiel pintor do real, apreenderá os fenómenos contingentes mas nunca o espírito da natureza. Só a matéria do mundo é que ele reproduzirá para nós, mas por isso mesmo essa obra não será a nossa, não será o livre produto do nosso espírito formador, tão-pouco podendo ter o efeito benéfico da arte que consiste na liberdade. Séria decerto, mas insatisfatória é a disposição em que tal artista e poeta nos deixa e vemo-nos penosamente devolvidos à realidade comum e estreita pela própria arte que deveria libertar-nos. Esse a quem tenha cabido, inversamente, uma viva fantasia mas sem ânimo e carácter, não se preocupará com qualquer verdade, apenas jogando com a matéria do mundo, apenas procurando surpreender através de combinações fantásticas e bizarras e, como toda a sua acção é apenas espuma e aparência, decerto ele proporcionará um entretenimento momentâneo, mas no ânimo nada edificará nem fundará. O seu jogo não é, como tão-pouco a seriedade do outro, poético. Alinhar figurações fantásticas de modo arbitrário não significa ir para o plano ideal, e reproduzir mimeticamente o real não significa expressar a natureza. Ambas as exigências encontram-se tão pouco em contradição mútua que, pelo contrário, são uma e a mesma coisa; a arte só é verdadeira ao abandonar inteiramente o real e tornar-se puramente ideal. A própria natureza é apenas uma ideia do espírito que nunca cai sob a alçada dos sentidos. Jaz sob a cobertura das aparências, mas por si própria nunca aparece. Só à arte do ideal é que é concedido, ou antes, dado como tarefa, apreender esse espírito do Todo e de o reter numa forma corpórea. É certo que ela nunca pode transportá-lo à presença dos sentidos, mas sim da faculdade da imaginação através do seu poder criador, sendo por isso mais verdadeira do que toda a realidade e mais real do que toda a experiência. Daí resulta por si que o artista não pode precisar de um só elemento da realidade tal como o encontra, que a sua obra tem de ser ideal em *todas* as suas partes, se se pretende que enquanto todo tenha realidade e que sintonize com a natureza.

(11) O que é globalmente verdadeiro para a poesia e a arte é também válido para todos os géneros das mesmas, podendo aplicar-se sem esforço à tragédia o que foi dito. Também aqui se teve por muito tempo, e se tem ainda, de lutar com o conceito comum do *natural*, que suprime e destrói directamente toda a poesia e arte. Às artes plásticas é atribuída uma certa idealidade, embora de modo precário e por razões mais convencionais do que internas, mas à poesia, e em particular à poesia dramática, exige-se uma *ilusão* que, ainda que pudesse ser realmente conseguida, seria sempre uma miserável charlatanice. Tudo o que é exterior numa representação dramática opõe-se a este conceito – tudo é apenas um símbolo do real. O próprio dia no teatro é apenas um dia artificial, a arquitectura apenas simbólica, a própria

linguagem métrica apenas ideal, mas a acção deve ser real e a parte deve destruir o todo. Foi assim que os franceses, que principiaram por entender o espírito dos antigos de maneira inteiramente equívoca, introduziram no palco uma unidade do lugar e do tempo, de acordo com o sentido empírico mais comum. Como se aqui o lugar fosse distinto do espaço meramente ideal e o tempo fosse outro que não apenas a sequência contínua da acção.

(12) Através da introdução de uma linguagem métrica, foi entretanto já dado um grande passo de aproximação em relação à tragédia poética. Algumas experiências líricas tiveram um efeito feliz no palco e a poesia conquistou, por meio da sua força viva, algumas vitórias em casos isolados sobre o preconceito dominante. Mas com os casos isolados pouco se ganha se o erro não cair de todo, e não basta que isso seja tolerado apenas como uma liberdade poética o que contudo é a essência da poesia. A introdução do coro seria o último e decisivo passo – e ainda que o mesmo servisse apenas para declarar uma guerra aberta e franca ao naturalismo na arte, ele deveria ser para nós um muro vivo que a tragédia ergue à sua volta para se enclausurar puramente em relação ao mundo real e conservar o seu solo ideal, a sua liberdade poética.

(13) A tragédia dos gregos nasceu, como se sabe, a partir do coro. Mas assim como ela se foi historicamente desprendendo dele, na sequência do tempo, pode também dizer-se que ela surgiu poeticamente a partir do espírito do mesmo e que, sem esse persistente testemunho e agente da acção, ela se teria tornado numa forma poética inteiramente distinta. A supressão do coro e a contracção desse órgão sensivelmente poderoso à figura recorrente, incaracterística e insípida, de um mísero confidente, não foi portanto um grande melhoramento para a tragédia, do modo como os franceses e os seus seguidores tinham imaginado.

(14) A tragédia antiga, que na sua origem tratava apenas com deuses, heróis e reis, precisava do coro como acompanhamento necessário; encontrou-o na natureza e precisou dele porque o encontrou. As acções e os destinos dos heróis e reis são já públicos por si próprios e eram-no ainda mais na simplicidade dos tempos primitivos. O coro era por conseguinte, na antiga tragédia, mais um órgão natural, resultando já da configuração poética da vida real. Na moderna tragédia, ele torna-se num órgão artificial, ajudando a *produzir* a poesia. O poeta moderno já não encontra o coro na natureza, tem de criá-lo e introduzi-lo poeticamente, isto é, tem de empreender, com a fábula por ele tratada, uma transformação de modo a transportá-la de volta àquele tempo de infância e àquela forma simples de vida.

(15) O coro presta por isso ao moderno autor trágico serviços ainda mais essenciais do que ao autor da Antiguidade, precisamente porque transforma o mundo moderno e comum no mundo antigo e poético, porque torna para ele inútil tudo o que resiste à poesia, elevando-o aos motivos mais simples, originários e ingênuos. O palácio dos reis encontra-se agora fechado, os tribunais retiraram-se das portas das cidades para o interior das casas, a escrita reprimiu a palavra viva, o próprio povo, a massa sensível e viva, tornou-se, quando não actua enquanto violência bruta, no Estado, por conseguinte num conceito abstracto; os deuses regressaram ao peito do ser humano. O poeta tem de voltar a abrir os palácios, tem de fazer sair os tribunais para o céu aberto, tem de restabelecer os deuses, tem de reconstituir o que é imediato e que foi suprimido pela organização artificial da vida real, tem de rejeitar todo o mecanismo artificial aplicado *ao* ser humano e *em torno do* mesmo, mecanismo esse que impede o surgimento da sua natureza interior e do seu carácter originário, como faz o escultor com os trajes da moda, nada devendo aceitar, por parte de tudo o que o rodeia exteriormente, a não ser o que torna visível a suprema forma, a forma humana.

(16) Mas assim como o artista plástico envolve as suas figuras com os mantos plenos de dobras, a fim de preencher os espaços do seu quadro com riqueza e graciosidade, a fim de integrar de modo constante as partes soltas do mesmo em volumes serenos, a fim de dar margem de manobra à cor que estimula e recreia o olhar, a fim de cobrir com inteligência as formas humanas tornando-as simultaneamente visíveis, do mesmo modo o poeta trágico entrança e envolve a sua acção rigorosamente calculada e os firmes contornos das suas figuras actuantes com um sumptuoso tecido lírico, no qual, como num manto de púrpura com pregas folgadas, as pessoas actuantes se movimentam com liberdade e nobreza, com dignidade contida e calma elevada.

(17) Numa organização superior, a matéria ou o que é elementar já não pode ser visível, desaparecendo a coloração química na fina carnação do vivo. Mas também a matéria tem a sua magnificência, podendo enquanto tal ser admitida num corpo elaborado pela arte. Aí, porém, ela tem de merecer o seu lugar pela vida e plenitude e pela harmonia, realçando as formas que contorna em lugar de as oprimir com a sua gravidade.

(18) Em obras do âmbito das artes plásticas, isso torna-se para cada um facilmente compreensível, mas também na poesia e na poesia trágica, de que aqui se fala, se passa o mesmo. Tudo o que o entendimento expressa em geral, bem como o que apenas excita os sentidos, é apenas matéria e elemento bruto numa obra poética e destruirá inevitavelmente, onde for predominante, o elemento poético, pois este reside precisamente no ponto de

indiferença entre o ideal e o sensível. Ora o ser humano é constituído de tal modo que sempre quer ir do particular para o geral e a reflexão tem portanto de ter também o seu lugar na tragédia. Se ela porém deve merecer tal lugar, ela terá assim de recuperar o que lhe falta em vida sensível por meio da declamação, pois quando dois elementos da poesia, o ideal e o sensível, não *actuum juntos* em íntima ligação, então têm de actuar *um ao lado do outro*, ou então a poesia ver-se-á suprimida. Quando a balança não se encontra totalmente parada, o equilíbrio só pode ser estabelecido através de uma *oscilação* de ambos os pratos.

(19) Ora é isso que o coro consegue na tragédia. O próprio coro não é um indivíduo mas sim um conceito genérico, porém tal conceito é representado através de uma massa sensivelmente poderosa, que impressiona os sentidos pela plenitude da sua presença. O coro abandona o círculo restrito da acção para se estender sobre o passado e o futuro, sobre tempos e povos longínquos, sobre tudo o que é humano em si, para extrair os grandes resultados da vida e proferir as lições de sabedoria. Mas ele fá-lo com o pleno poder da fantasia, com uma ousada liberdade lírica, que nos altos píncaros das coisas humanas como que acerta o passo com os deuses – e fá-lo acompanhado por todo o poder sensorial do ritmo e da música em sons e movimentos.

(20) O coro *purifica* portanto o poema trágico ao separar a reflexão da acção e ao equipar, precisamente através dessa separação, a própria acção com força poética; do mesmo modo que o artista plástico transforma a carência comum do vestir, por meio de um rico tecido, num elemento de encanto e beleza.

(21) Mas da mesma maneira que o pintor se vê obrigado a reforçar o tom da cor do que é vivo para manter o equilíbrio face aos poderosos materiais, assim a linguagem lírica do coro leva o poeta a elevar o nível relativo da linguagem do poema, reforçando com isso o poder sensorial da expressão em geral. Só o coro confere ao poeta trágico o direito de elevar assim o tom, preenchendo o ouvido, pondo o espírito em tensão, alargando o ânimo por inteiro. Essa figura gigantesca no seu quadro obriga-o a fazer com que todas as suas figuras usem coturnos, dando com isso à sua pintura a grandeza trágica. Se se suprime o coro, então a linguagem da tragédia tem de descer na totalidade, ou de outro modo o que agora é grande e poderoso parecerá forçado e exagerado. O antigo coro, introduzido na tragédia francesa, expressaria toda a sua precariedade e destrui-la-ia; precisamente o mesmo coro daria sem dúvida às tragédias de Shakespeare o seu verdadeiro significado.

(22) Assim como o coro traz *vida* à linguagem, ele traz *tranquilidade* à acção – mas a tranquilidade bela e elevada tem de ser o carácter de uma obra

de arte nobre. Pois o ânimo do espectador deve conservar a sua liberdade, mesmo no seio da mais violenta paixão, não deve haver uma usurpação de impressões, mas sim a possibilidade de que ele se aparte sempre com clareza e serenidade das emoções que sofre. O que o juízo comum costuma censurar ao coro, o facto de suprimir a ilusão, de quebrar o poder dos afectos, torna-se na sua mais alta recomendação, pois é precisamente esse cego poder dos afectos que o verdadeiro artista evita, sendo essa ilusão o que ele desdenha suscitar. Se os golpes, com os quais a tragédia atinge os nossos corações, se seguissem uns aos outros sem interrupção, o sofrimento passivo venceria face à actividade. Misturar-nos-íamos com a matéria e já não pairaríamos sobre a mesma. Ao manter as partes separadas e interferir por entre as paixões com a sua perspectiva tranquilizante, o coro devolve-nos a nossa liberdade que de outro modo se perderia na tempestade dos afectos. Também as próprias figuras trágicas necessitam deste suporte, desta tranquilidade, para se recolherem em si mesmas; pois elas não são seres reais obedecendo apenas à violência do momento e dando corpo a um mero indivíduo, mas sim pessoas ideais e representantes da sua espécie, articulando o que existe de profundo na humanidade. A presença do coro que as ouve como testemunha judicativa e modera as primeiras manifestações da sua paixão através da sua interferência, motiva a ponderação com que agem e a dignidade com que discursam. Elas já se encontram de certo modo num teatro natural, uma vez que falam e actuam diante de espectadores, sendo precisamente por isso que se tornam tanto mais aptas para discursar em público perante um teatro das artes.

(23) É tudo o que tenho a dizer acerca da legitimidade com que reintroduzi o antigo coro no palco trágico. É certo que já são conhecidos coros na moderna tragédia, mas o coro da tragédia grega, tal como o utilizei aqui, o coro enquanto pessoa singular e ideal que transporta e acompanha toda a acção, tal coro difere essencialmente dos coros operáticos e quando oíço falar, a propósito da tragédia grega, de *coros* em lugar de um coro, surge em mim a suspeita de que as pessoas não sabem do que estão a falar. O coro da antiga tragédia, que eu saiba, nunca mais voltou a surgir no palco.

(24) É certo que dividi o coro em duas partes, tendo-o apresentado em conflito consigo mesmo; mas neste caso apenas quando ele age enquanto pessoa real e multidão cega. Enquanto *coro* e enquanto pessoa ideal, ele está sempre em unísono consigo próprio. Mudei o lugar e fiz com que o coro se retirasse por várias vezes; mas também Ésquilo, o criador da tragédia, e Sófocles, mestre maior nesta arte, se serviram desta liberdade.

(25) Outra liberdade que me permiti poderia ser mais difícil de justificar. Utilizei uma mistura da religião cristã e da mitologia grega, lembrando mesmo a superstição mourisca. Mas o lugar onde se situa a acção é Messina, onde estas três religiões mantinham uma tradição em parte viva, em parte nos monumentos, falando assim aos sentidos. E depois considero que a poesia tem direito a tratar as diferentes religiões como um todo colectivo para a imaginação, no qual tem lugar tudo o que possui carácter próprio, o que expressa uma maneira própria de sentir. Sob a capa de todas as religiões reside a própria religião, a ideia de uma instância divina, devendo ao poeta ser permitido expressar isso na forma que ele ache mais cómoda e acertada.

## COMENTÁRIO

A presente tradução utiliza a edição em cinco volumes (*Sämtliche Werke, SW*), organizada por Gerhard Fricke e Herbert G. Göpfert (1981) e reeditada em 2004 com organização de Peter-André Alt, Albert Meier e Wolfgang Riedel, bem como a clássica *Nationalausgabe (NA)*, iniciada em 1943 (v. Bibliografia selecionada).

A numeração dos parágrafos no texto destina-se a facilitar a localização das referências e do glossário.

As passagens que Schiller coloca nos textos entre aspas não são citações, mas sim asserções a que o autor pretende assim dar relevo. As aspas funcionam assim como um itálico.

### SOBRE O FUNDAMENTO DO PRAZER COM OBJECTOS TRÁGICOS (FP)

Tanto este texto como o seguinte (*Sobre a Arte Trágica*) resultam de uma reescrita, para publicação, de aulas dadas pelo autor na Universidade de Jena, no semestre de Verão de 1790. A primeira versão foi publicada em 1792 na revista *Neue Thalia* (1º volume, 1º caderno). O original em língua alemã, a partir do qual foi elaborada a presente tradução, foi publicado em 1802 numa antologia de textos curtos de prosa (*Kleinere prosaische Schriften [Textos Curtos de Prosa]*), 4ª parte.

Ambos os textos revelam uma simbiose particular entre as ideias do próprio Schiller (sobretudo as que encontram expressão no diálogo filosófico que encerra a novela *Der Geisterseher* (1789) ou no poema do mesmo ano, *Die Künstler (DK)*, a influência pré-kantiana de Lessing (1729-1781) e Mendelssohn (1729-1786), com incidência da estética da compaixão, e o estudo da filosofia kantiana, nomeadamente da *Crítica da Faculdade do Juízo (CFJ)*, 1790). O empenhamento de Schiller em determinar as condições sob as quais se torna possível detectar e realizar uma autonomia estética passa por uma análise desassomburada das articulações entre o universo estético e o real (através do plano sensível e da natureza), bem como entre os universos ético e estético.

§ 1 – “alguns modernos filósofos da estética”: a crítica de Schiller insere-se no processo que culminou, no século XVIII, com a defesa incondicional da autonomia da estética. Apoiando-se (embora sem a mencionar), na terceira crítica de Kant (1724-1804), o autor visa sobretudo os defensores de uma função moralizadora da arte, a exemplo de Johann G. Schulzer (1720-1779), cuja *Allgemeine Theorie der schönen Künste [Teoria Geral das Belas Artes]* fora publicada em 1ª edição em quatro volumes, entre 1773 e 1779. Com esta posição, Schiller distancia-se da argumentação moralizante que ele próprio seguira ainda na palestra proferida em 1784 e publicada sob o título *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet [O Palco visto como Instituição Moral]*.

Na defesa de um conceito de prazer que se aproxima tacitamente do agrado desinteressado kantiano, a estratégia argumentativa do autor movimenta-se a uma certa equidistância face ao conceito iluminista de felicidade (que conheceu várias matizes segundo os diferentes universos culturais, desde o materialismo francês à depuração espiritualizante de influência pietista no espaço alemão), bem como face à defesa por Kant, na sua *Crítica da Razão Pura (CRP, 1781)*, da necessidade de uma disciplina da razão pura (cf. *CRP, A 708 ss*). Tal equidistância permite, por seu turno, uma aproximação a posições tipicamente schillerianas, como a afirmação da capacidade das artes para transmitirem *ludicamente (spielend)* conteúdos tidos como sérios, i. e., de natureza conceptual. Schiller preocupa-se assim em demonstrar como numa associação de jogo e liberdade, a natureza ética do ser humano se vê também plenamente respeitada, como afirma o autor no § seguinte. Semelhante objectivo torna-se possível através de uma activação conjugada de forças e impulsos distintos, como será mais tarde desenvolvido nas *Cartas sobre a Educação Estética (CEE)*.

“autor originário” <Urheber>: Deus (designação tributária da visão deísta predominante no século XVIII).

§ 5 – “conformidade a fins” <Zweckmäßigkeit>: embora Kant tivesse dado a este conceito uma dimensão teleológica, defendida na *CFJ* (Introdução, partes Vss e §§ 10 e 11), ele já era utilizado por outros autores, como Lessing que afirma no capítulo 79 da sua *Hamburger Dramaturgie [Dramaturgia de Hamburgo]* (*HD, 1767*): “Amamos tanto o que é conforme a fins que isso acaba por nos proporcionar prazer, independentemente da moralidade do fim”. A posição de Schiller parece aproximar-se mais desta última, também por razões de afinidade dramática. A presente tradução opta também ocasionalmente ao longo deste e outros textos, a fim de não sobrecarregar

a leitura, pelo simples termo de *conformidade* (quando o contexto não deixa dúvidas de que se trata de conformidade a fins) ou de *conveniência*.

“espíritos vitais” <*Lebensgeister*>: a terceira dissertação de medicina, com que Schiller terminou o curso na *Karlsschule* em 1780, ocupa-se da correlação entre o corpo e o espírito. No § 3 deste texto, intitulado “Der Körper (O Corpo)”, podemos ler: “Uma vez que até agora tem sido impossível penetrar na economia do invisível, procurou-se explicar a mecânica desconhecida por meio da conhecida, tendo-se considerado o nervo como um canal que traz em si um fluido extremamente fino, fugaz e eficaz, que é suposto ultrapassar em velocidade e finura o éter e a matéria eléctrica, tendo-se visto tal coisa como um princípio de sensibilidade e mobilidade a que por isso é dado o nome dos espíritos vitais”. *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen [Ensaio sobre a Correlação da Natureza Animal do Ser Humano com a sua Natureza Espiritual]*, VZ, SW V, 293).

“representação... nem clara nem confusa”: segundo Leibniz (1646-1716) em *Novos Ensaio sobre o Entendimento Humano* (1765), cap. XXIX, a confusão encontra-se conotada com a obscuridade, ou seja, com falta de transparência lógica.

§ 7 – “belas artes... artes comoventes” <*schöne Künste... rührende Künste*>: tal distinção aponta para a complementaridade dos paradigmas do belo e do sublime. Na primeira versão do texto, Schiller acrescentava no final deste parágrafo: “No género comovente, a epopeia e a tragédia ocupam o mais alto nível na arte poética. Na primeira, o factor comovente associa-se ao sublime, na última o sublime ao factor comovente. Se se quisesse continuar a utilizar este fio condutor, poder-se-ia estabelecer géneros poéticos que tratam apenas do sublime, outros apenas do factor comovente. Noutros ainda, o factor comovente acasalar-se-ia de forma privilegiada com o belo, abrindo uma passagem para a segunda ordem das artes. Talvez se pudesse assim continuar este fio através destas, das belas artes, e encontrar um caminho de retorno do que é supremamente *perfeito* para o sublime, fechando com isso o círculo das artes”.

§ 9 – “O sentimento do sublime...”: cf. a analítica kantiana do sublime, no segundo livro de *CFJ* (§§ 23-29).

§ 10 – “Comoção” <*Rührung*>: Schiller segue aqui a caracterização das “sensações mistas” <*Vermischte Empfindungen*>, efectuada por Moses Mendelssohn na sua obra *Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen [Rapsódia ou Aditamentos às Cartas sobre as Sensações]* (1761), obra de inspiração shaftesburyana. Sendo tais sensações para Mendelssohn

movimentos de alma compostos de prazer e desprazer, elas exerceriam um efeito mais profundo e duradouro no ânimo, prendendo a atenção e impedindo uma saturação prematura.

§ 12 – “O sofrimento do virtuoso...”: cf. a este respeito Lessing, *HD*, caps. 76 a 79.

§ 15 – “lei dos costumes” <*Sittengesetz*>: Schiller confunde aqui, intencionalmente ou não, a moralidade determinada por iniciativa individual e racional, tal como Kant a postulara, com a moral consuetudinária, proveniente de uma prática tradicional aliada ao senso comum. A presente tradução utiliza também o termo “lei ética”.

§ 16 – “*a priori*”: de acordo com a filosofia transcendental kantiana, tal termo designa um juízo formulado por necessidade conceptual, independente do factor experiencial.

- “reservado para uma explicitação própria”: cf. *Sobre a Arte Trágica (AT)*

§ 18 – “Hüon e Amanda”: cf. o XII Canto do poema de Christoph M. Wieland (1733-1813) *Oberon* (1780), escrito a partir do romance de cavalaria francês *Huon de Bordeaux* (1513).

§ 19 – “Coriolano”: cf. a tragédia homónima de W. Shakespeare (1564-1616), IV e V actos.

- “o grande Pompeu”: cf. a biografia de Pompeu por Plutarco (46-120).

§ 20 – “Mas o sofrimento do criminoso...”: o interesse pelo crime demonstra a autonomia do pensamento de Schiller em relação tanto à estética compassiva de Lessing, aplicável apenas ao virtuoso, como ao incondicionalismo moral de Kant. O sentimento ambíguo do autor face à defesa, por Kant, da existência de um mal radical, é documentado numa carta de 20.3.1793 a B. L. Fischenich (1768-1831), em que confessa uma irritação e satisfação simultâneas. A passagem aqui em questão remete para Schiller como autor dramático e criador de personagens como Franz Moor na peça *Die Räuber [Os Salteadores] (DR, 1781)*.

§ 22 – “o corínteo Timoleão”: Schiller desenvolve aqui uma situação relatada por Jakob Fr. Abel (1751-1829), seu professor de Filosofia na *Karlsschule*, que usava nas suas aulas textos literários para exemplificar a problemática dos conflitos humanos. Encontramos uma situação semelhante no segundo drama de juventude do autor, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua [A Conspiração de Fiesco em Génova]* (1783), no qual o protagonista é assassinado pelo republicano Verrina no momento em que se arroga um excesso de poder.

§ 24 – “na organização dos seus mecanismos”: i. e., dos planos calculados numa relação de ajustamento exacto dos meios aos fins. Cf. a actuação de Franz Moor em *DR*, no monólogo em que ele confessa pretender eliminar o pai pondo em acção mecanismos psicossomáticos (II Acto, 1ª Cena).

§ 25 – “a artificiosidade da abelha”: na segunda estrofe do poema *DK*, Schiller sublinha a exclusividade humana da arte, podendo porém o ser humano ser ultrapassado pela abelha em diligência e pelo verme em habilidade (cf. *SW I*, 174)

- “Ricardo III”: cf. a tragédia homónima de Shakespeare.

- “Iago”: figura maligna e intrigante da tragédia *Othelo*, do mesmo autor.

- “Lovelace”: protagonista do romance de Samuel Richardson (1689-1761) *Clarissa or the History of a Young Lady* (1748), em que surge como uma figura de sedutor sem escrúpulos.

§ 28 – O distanciamento expresso neste parágrafo face à cultura do entendimento, de alegada inspiração francesa, é tributário da recepção crítica pelo autor dos materialistas franceses, que remonta aos tempos da *Karlsschule*. Leia-se por exemplo uma passagem de um discurso festivo, proferido por ocasião do aniversário de Franziska von Hohenheim, amante de Karl Eugen, duque de Württemberg, em 10.1.1780: “Assim o espírito imperfeito de um Lamettrie, de um Voltaire, ergueu sobre as ruínas de mil espíritos desgraçados uma coluna vergonhosa, o monumento imortal da sua profanação” (*SW V*, 284). Também na obra *Briefe über die Empfindungen [Cartas sobre as Sensações]* (*BE*) (1761), Mendelssohn menciona no início a “leviandade francesa... por muitos... vendida como metafísica”.

- “pela conformidade a fins dos meios aplicados para tal”: na versão de 1792, Schiller acrescentava: “Indiferentes ao conteúdo, estes satisfazem-se apenas com a forma. Não perdoam que esta seja afectada, nem em favor do efeito mais conseguido, e preferem dar por perdido o objectivo numa organização conforme a fins a perderem, numa situação em que o objectivo é perfeitamente atingido, a conformidade dos meios aos fins”.

- “o inteligível” <*das Verständige*>: na primeira versão, o autor escreveu “o belo” <*das Schöne*>.

- “o gosto mais certo”: na primeira versão, em vez de “gosto” <*Geschmack*> podia ler-se “sentimento” <*Gefühl*>.

## SOBRE A ARTE TRÁGICA (AT)

A primeira versão deste texto, elaborado como o anterior a partir de aulas dadas na Universidade de Jena, foi publicada em 1792 na revista *Neue Thalia* (1º volume, 2º caderno), sendo a presente tradução elaborada a partir da edição de 1802, na mesma antologia do que o texto precedente 1802 (*Kleinere prosaische Schriften [Textos Curtos de Prosa]*), 4ª parte. Enquanto o estudo anterior se centrava sobre o efeito do trágico no espectador, o presente ensaio debruça-se sobre questões inerentes à produção trágica. A importância da dimensão psicológica na tragédia, tanto para o plano produtivo como para o receptivo, fora já sublinhada por Mendelssohn, na sequência da recepção de Locke, Shaftesbury, Leibniz e, para este caso específico, da obra de Dubos *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719, tradução alemã de 1760). Em *BE*, pode ler-se na 13ª Carta: “Na vida, nada é eticamente bom que não se funde sobre a nossa perfeição: no palco, inversamente, é-o tudo o que tem o seu fundamento na paixão intensa. A finalidade da tragédia é suscitar paixão e o mais negro dos vícios que possa conduzir a esta finalidade é bem-vindo no palco”.

§ 2 – “no que diz Lucrécio”: cf. *De rerum natura*, II livro, versos 1-4: “Suave mari magno turbantibus aequora ventis / ex terra magnum alterius spectare laborem, / non quia vexari quemquam est iucunda voluptas, / Sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est”. (“É doce presenciar, quando o grande mar está atormentado pelos ventos, as penas de outrem a partir da margem; não pelo prazer do sofrimento alheio mas porque é doce sentir de que males estamos livres”). Schiller discerne nos elementos de terror e pavor uma fonte de prazer (cf. § 13 de *OD*), fonte essa de que é impossível prescindir, como veremos mais adiante, para a produção de um efeito trágico. Sobre a recorrência deste motivo na cultura ocidental veja-se Blumenberg, 1979 (1990) e o comentário a *UC*.

§ 4 – “o afecto originário”: i. e., aquele que é provocado pelo sofrimento do próprio sujeito, não sendo transmitido por influência de um texto poético ou de uma obra de arte.

- “então os jogos de azar teriam para nós muito menos atractivos, então nunca alguém se precipitaria em perigos por temerária ousadia”: sobre o papel dos jogos de azar, aqui no sentido etimológico de acaso, e dos riscos, designados por Roger Caillois respectivamente por *alea* e *ilinx*, cf. Caillois, 1990.

- “no mais intenso grau de equívoco”: no mais alto estágio de identificação do espectador ou leitor com o sofrimento do herói.

- “nem mesmo nas mais violentas... perderão a sua liberdade”: i. e., conservarão sempre uma autonomia interior face ao afecto.

§ 5 – “não temos opção no âmbito moral”: nos termos do imperativo categórico kantiano.

- “o impulso sensível está submetido...” – aqui Schiller ainda não ambicionava o equilíbrio entre os impulsos sensível e racional, como mais tarde acontecerá nas *CEE*.

- “o elevado valor de uma filosofia de vida” <*Lebensphilosophie*>: trata-se da razão prática kantiana.

- “o nosso pequeno eu” <*unser kleines Selbst*>: na recensão do ano de 1791, em que Schiller critica os poemas de Gottfried August Bürger (1747-1794), o autor afirma a necessidade de um poeta principiar por “tornar-se estranho a si próprio, por destacar o objecto do seu entusiasmo, da sua individualidade, por olhar a sua paixão a partir de uma distância suavizante” (*SW* V, 982).

§ 7 – “Tentou-se de várias maneiras...”: Schiller alude a várias interpretações do termo *compaixão* <*Mitleid*>, do *eleos* aristoteliano (cf. *Poética*, cap. XIII) à visão lessingiana que assinala já uma modificação semântica da comoção clássica por influência da *sympatheia* paulista (cf. 1ª *Epístola aos Coríntios*, 12, 26 e *Epístola aos Romanos*, 8, 16-17) e da *sentimentalidade* <*Empfindsamkeit*> de inspiração pietista, que por sua vez absorve a tradição mística presente na expressão *mitelîden*, do alemão médio alto. Indirectamente, Schiller deixa entrever a aporia que reside na contradição entre a ideia de uma empatia universal, ou seja, do espectador com a essência humana, como pretendia a poética setecentista no espírito da *Aufklärung* (cf. Lessing e o cap. 74 de *HD*) e, por outro lado, com o carácter íntimo e subjectivo de um afecto que para Aristóteles reflectia o confronto do ser humano com as forças poderosas da natureza ou do destino e o subsequente sentimento de presenciar uma injustiça no imerecido sofrimento do herói. Neste parágrafo e nos seguintes, Schiller analisa ainda a compaixão enquanto sensação mista (de amor pelo objecto e de desprazer pela desgraça do mesmo), análise essa que se inspira na interpretação de Mendelssohn, patente nas *BE*, citadas por Lessing na obra e no capítulo acima mencionados. Cf. também o comentário a *FP*, § 28.

§ 8 – “actividade absoluta e autónoma”: no original, <*absolute Selbsttätigkeit*>

§ 15 – “infeliz Lear” – na tragédia de W. Shakespeare “King Lear”.

- “tragédia de Cronegks”: na tragédia póstuma *Olint und Sophronia* (1767), de Johann Friedrich von Cronegks (1731-1758), o herói rouba um crucifixo de uma mesquita.

§ 16 – “A suprema perfeição de uma obra sairá sempre prejudicada...”: a crítica à redução do efeito trágico, provocada pela actuação de uma figura maléfica, está presente nos capítulos 82 e 83 de *HD*.

- “Cleópatra em *Rodogune*”: trata-se de um drama de Corneille (1606-1684), comentado por Lessing no capítulo 29 de *HD*. Embora sendo a figura principal, não é a ciumenta Cleópatra, rainha da Síria, que mata o marido Nicanor por despeito, que dá o nome à tragédia, mas a irmã do rei dos Partos, Rodogune, por quem aquele se havia apaixonado. Segundo Lessing, a decisão de Corneille ter-se-ia devido ao receio de uma confusão onomástica entre essa figura e a famosa rainha egípcia.

- “Franz Moor em *Die Räuber*”: cf. O comentário ao § 24 de *FP*.

- “pela força das circunstâncias”: veja-se a carta escrita a Goethe em 26.12.1797, em que Schiller distingue aquilo a que chama necessidade trágica, que se apoderaria tanto do autor como do espectador, da alegada liberdade épica, que permitiria ao autor determinar os percursos narrativos (cf. *NA* 29, 176ss)

- “fontes morais”: i. e., imorais.

- *Iphigenia alemã*: drama de J. W. Goethe (1749-1832), de 1786. Veja-se a este respeito o comentário de J. Barrento no prefácio à edição portuguesa (Goethe, 1991/1993, VI: XIV ss).

§ 17 – “Pedro Corneille”: a tradução para português do nome próprio do autor trágico francês Pierre Corneille deve-se ao facto de Schiller ter traduzido o mesmo do francês para o alemão, falando portanto de “Peter Corneille”. Cf. o contraste entre a apreciação positiva aqui feita do *tema* do Cid, no tratamento de Corneille, e a opinião negativa sobre a *forma* do drama francês seiscentista (juízo indubitavelmente influenciado por Lessing), no § 4 do ensaio *Sobre o Patético (SP)*, presente neste volume.

- “mesmo as mais perfeitas peças do teatro grego...”: nesta passagem, Schiller leva a influência kantiana a uma forma de dualismo esquemático que torna inconciliáveis ideal e real (no qual se incluem, como exigências ou apelos do mundo sensível, tanto o reino da necessidade como o princípio do prazer) e impede o autor de entender em pleno o espírito da tragédia ática, como unidade do divino e do demoníaco, da catástrofe e da providência, como presença do destino suprassensível no mundo sensível. Nesta perspectiva, compreende-se a substituição dos elementos aristotélicos de *phobos* e *eleos*, pavor e compaixão, por um entusiasmo conceptual a que faltaria

uma “crença ingênua no mistério da acção divina, na natureza e na História” (Schadewaldt, 1970: 143). Posteriormente ainda, no ano de 1797, época de trabalho intenso do autor no drama *Wallenstein* e de uma produtiva troca de ideias na correspondência com Goethe (o que iria trazer a definitiva relativização do dualismo de inspiração kantiana), Schiller confessa a este o seu mal-estar perante a acção dramática, ainda na carta acima mencionada de 26.12.1797: “Se a situação se movimentava diante dos meus olhos, então estou firmemente amarrado ao presente sensível, a minha fantasia perde toda a liberdade, uma contínua inquietação surge e permanece em mim, tenho de ficar sempre junto do objecto, tudo o que é desvio e reflexão é-me interdito, uma vez que sigo um poder estranho” (NA 29, 176).

- “filosofia decantada” <*geläuterte Philosophie*>: trata-se da filosofia crítica kantiana.

§ 23 – “a sentença do primeiro Bruto”: o cônsul romano Bruto condenou à morte, no ano de 509 a. C., os seus filhos por terem participado numa conspiração contra o Estado romano.

- “o suicídio de Catão”: Marcus Portius Cato Uticensis (95-46 a. C.) suicidou-se por não querer sobreviver à decadência de Roma. Cf. SS, § 21.

- “sacrifício heróico de um Leónidas”: com um pequeno exército de soldados gregos, Leónidas (540-480 a. C.) sucumbiu no desfiladeiro das Termópilas em luta contra o exército persa.

- “tranquila rendição de um Aristides”: apesar dos seus méritos ao serviço da *polis* ateniense, Aristides (535-468 a. C.) foi obrigado a exilar-se pelo facto de a sua defesa do poder continental se opor a Temístocles (524-459 a. C.), partidário do crescimento do poder naval.

- “terrível viragem de fortuna sucedida a um Dario”: rei dos Persas, último da dinastia dos Aqueménidas, Dario III (380-333 a. C.) faleceu no campo de batalha contra Alexandre Magno.

§ 25 – A exigência de “integridade” <*Vollständigkeit*> corresponde à dimensão psicológica que Schiller pretende dar a todos os seus caracteres trágicos, a fim de superar o hiato entre o individual e o universal através de uma possibilidade de identificação por parte do espectador.

§ 30 – “A tragédia seria assim...”: definição livremente adaptada da *Poética* aristotélica (1449 b, VI, 27). Veja-se o comentário de Lessing ao texto de Aristóteles no capítulo 77 de *HD*. O facto de Schiller omitir aqui o elemento de *pavor* prende-se com o modo como ele (kantianamente) magnifica a postura volitiva e livre do sujeito.

§ 33 – “a curiosidade de Édipo”: ao seguir a intenção de trazer à luz a verdade sobre as suas origens, esta figura de Sófocles acaba por provocar a catástrofe.

§ 35 – Sobre a relação entre verdade histórica e verdade poética, cf. o § 50 de *SP*, bem como o respectivo comentário.

- “uma morte de Hermann, uma Minona, um Fust von Stromberg...”: trata-se do drama de Fr. Gottlieb Klopstock (1724-1803) *Hermanns Tod* [*A Morte de Hermann*] (1787), de *Minona oder die Angelsachsen* [*Minona ou os Anglo-saxões*] (1785) de Heinrich W. von Gerstenberg (1737-1823) e de *Fust von Stromberg, National-Schauspiel mit den Sitten und Gebräuchen des Jahrhunderts* [*Fust von Stromberg, Peça Nacional com os Usos e Costumes do Século*] (1782) de Jakob Maier (1739-1784). Sobre esta última, veja-se a carta de Schiller a Goethe de 13.3.1798: “Voltei nestes dias a ler uma antiga peça alemã que V. terá provavelmente esquecido há muito tempo, Fust von Stromberg. É certo que pode dizer-se muita coisa contra ela, mas notei nessa ocasião que o poeta pode exercer um poder surpreendente sobre o ânimo ao depositar no seu objecto muitas coisas e determinações. Assim, e embora este Fust von Stromberg esteja sobrecarregado de traços históricos e alusões muitas vezes rebuscadas, e tal erudição torne a peça pesada e frequentemente fria, a impressão é altamente determinada e persistente e o poeta impõe realmente a disposição <*Stimmung*> que quer dar. Também não se pode negar que tais composições, se lhes for descontado o efeito poético, obtêm outro efeito aliás muito estimável, pois nenhuma História, por mais bem escrita que esteja, poderia conduzir de modo tão vivo e sensível àquele tempo como esta peça”. (*BW* 2, 601).

§ 36 – “puros intelectos” <*reine Intelligenzen*>: no sentido kantiano de espíritos libertos da necessidade natural.

- “um grau muito grande de *pathos*”: i. e., de compaixão simpatética. A rejeição de um sofrimento exagerado, porque desnecessário para a economia da tragédia, pode remeter também para a distanciação lessingiana do martírio trágico de inspiração cristã (cf. o capítulo 2 de *HD*). A contradição entre esta rejeição e a afirmação, feita no final do § 34, acerca da necessidade de repressão do domínio sensível para exaltar a vitória ética do ânimo, permanece porém insolúvel.

- “o poeta trágico privilegia... o carácter misto”: cf. o capítulo 82 de *HD*, em que Lessing faz uma exigência semelhante, apoiando-se na autoridade de Aristóteles e Corneille.

## KALLIAS OU SOBRE A BELEZA. CARTAS E GOTTFRIED KÖRNER (K)

Em carta ao seu amigo Christian G. Körner (1756-1831) datada de 21.12.1792, Schiller anuncia a sua intenção de configurar em forma dialógica as suas ideias sobre estética, sedimentadas em recepção crítica das principais correntes teóricas setecentistas: “Sobre a natureza do belo fez-se em mim muita luz, de tal modo que creio poder conquistar-te para a minha teoria. Penso ter encontrado um conceito objectivo do belo, que também se qualifica *eo ipso* no sentido de um princípio objectivo do gosto, e que leva Kant ao desespero. Vou ordenar as minhas ideias sobre isso e publicá-las lá para a Páscoa sob a forma de um diálogo: *Kallias, ou sobre a Beleza*. Para esse conteúdo, tal forma é absolutamente ajustada e a natureza da mesma, conforme à arte, aumenta o meu interesse pelo tratamento. Uma vez que ali será expressa a maior parte das opiniões dos teóricos da estética acerca do belo e que eu pretendo exemplificar os meus postulados, na medida do possível, a partir de casos individuais, dali resultará um livro razoável...” (NA 26, 170s).

Na mesma carta, Schiller confessa ao amigo o seu desagrado pelas actividades dos jacobinos na cidade de Mainz, ocupada pelas tropas revolucionárias: “Não posso de modo algum interessar-me pelos de Mainz; pois todos os seus passos testemunham mais uma ânsia ridícula de assinalar a sua existência do que princípios saudáveis, com os quais não rima o seu comportamento face aos que pensam de outro modo” (ib., 171). O carácter para ele ostensivamente *anti-estético* de tal comportamento inspirará assim as considerações sobre a liberdade, tecidas nos §§ 101-104, que explicam igualmente as suas reservas perante o radicalismo político. Sobre elas, o autor reflectirá ainda nas primeiras Cartas sobre a educação estética (CEE).

Seria porém errado daí concluir um desejo de Schiller de demitir-se de qualquer intervenção política. Na passagem final de *K*, vemos como o autor não abdica do desejo de encontrar uma forma de “acção própria e livre” (§ 147). Isso é válido para aquilo a que chamará, na 4ª CEE, uma “avaliação antropológica completa”. Na carta em questão a Körner, lemos mais adiante: “Não conheces ninguém capaz de traduzir bem para o francês, para o caso de eu vir a precisar dele? Mal posso resistir à tentação de meter-me na polémica por causa do rei e de escrever um *memorandum* acerca disso. Tal empreendimento parece-me suficientemente importante para ocupar a pena de um ser racional; e um escritor alemão que se pronuncie com liberdade e eloquência acerca desta questão polémica poderia provavelmente impressionar aquelas cabeças desorientadas. Se um indivíduo isolado pronuncia um juízo público numa nação, a primeira impressão leva a que ele seja tomado como porta-voz

da sua classe, quando não da sua nação; e creio que os franceses não são aqui totalmente insensíveis a juízos estranhos. Além disso, justamente *esta* matéria é bastante adequada a permitir *tal* defesa da boa causa, [defesa essa] que não está exposta a qualquer abuso. O escritor que debata em público pela causa do rei pode, nesta ocasião, dizer já mais algumas verdades importantes do que qualquer outro, possuindo também com isso mais crédito. Talvez me aconselhes a guardar silêncio, mas creio que nestas ocasiões uma pessoa não pode permanecer indolente e inactiva. Se cada cabeça que pensa livremente se tivesse calado, nunca teria acontecido qualquer passo em direcção ao nosso aperfeiçoamento. Há alturas em que é preciso falar em público e a presente altura parece-me ser uma delas” (NA 26, 171s).

Como veremos mais adiante, a precipitação dos acontecimentos revolucionários torna supérflua tal intenção (veja-se a este respeito Cadete, 1989). Interessante permanece contudo, no contexto de uma estética que se pretende objectivamente fundamentada na existência do indivíduo e do seu ambiente natural e social, o modo como a passagem citada testemunha o desejo de atingir um equilíbrio entre matéria e forma, liberdade e compreensão da necessidade (cf. §§ 86 e 92, respectivamente). A busca desse equilíbrio parte assim do reconhecimento de uma base material já existente (o organismo monárquico, o corpo do indivíduo) para indagar criticamente as condições de possibilidade de transformação, de enobrecimento através de uma pedagogia estética – aqui, da estética do belo.

Antes, porém, de desenvolver métodos e meios para ensaiar uma aproximação ao ideal do belo, Schiller propõe-se investigar a natureza do mesmo. O projecto dialógico textual é abandonado em favor de um real diálogo epistolar com Körner, como se o autor quisesse testar a validade do seu raciocínio, submetendo-o a uma leitura em simultâneo íntima e crítica antes de dar a lume as suas teorias. Talvez por esta razão, nem todas as edições da obra de Schiller incluem estas cartas entre os ensaios estéticos. Em NA, elas encontram-se nos volumes que compilam a correspondência; em SW, contrariamente, elas enquadram-se cronologicamente no volume dedicado aos ensaios teóricos. Com efeito, não se trata aqui de um mero “rascunho” (Cadete, 1996: 66), de um simples “enunciado do problema, um primeiro percurso para a resolução do mesmo” (Sharpe, 1991: 131), merecedor de uma eventual leitura arqueológica tendo em vista o produto acabado das CEE. A “clareza, lógica e honestidade intelectual” do autor (Ellis, 1969: 151) dão-nos a entender as razões pelas quais Schiller procede a uma recepção crítica das teorias estéticas da sua época, tentando superá-las tanto na busca de objectividade como no respeito pelo mundo sensível. Neste contexto, não só podemos permitir-nos

uma leitura política liberal, na melhor tradição jusnaturalista (preocupação igualmente presente nas *CEE*) como devemos alargar tal leitura a uma perspectiva ecológica, como podemos ler nos §§ 73 e seguintes.

Em carta a Fisichenich de 11.2.1793, Schiller comunica o abandono definitivo do projecto do diálogo e da sua publicação. A tal decisão não terá sido estranha a carta endereçada, dois dias antes, ao duque de Augustenburg, a quem o autor formula um pedido: “Desejo, antes de as apresentar ao público, ter a permissão de dirigir-Vos as minhas ideias sobre a filosofia do belo numa série de cartas e enviá-las aos poucos. Esta forma mais livre dará à exposição mais individualidade e vida, e pensar que estou a falar com Vós e por Vós estou a ser julgado dar-me-á um interessa mais elevado pela minha matéria. Um sentido puro e luminoso para a verdade, associado a uma calorosa receptividade a tudo o que é belo e bom e grande, é propriedade de poucos mortais e a maioria dos nossos eruditos está tão receosamente afivelada aos seus sistemas que uma forma de representação algo inusitada não pode atravessar o seu peito couraçado com uma tripla liga metálica. Poucos são aqueles cujo delicado sentimento de beleza não se vê sufocado pela abstracção e muito menos aqueles que acham que vale a pena filosofar sobre as suas sensações. Tenho absolutamente de esquecer que sou ajuizado por tais pessoas e só posso desenvolver as minhas ideias e os meus sentimentos para espíritos livres e serenos, que se encontram num plano sublime face ao pó das academias e que conservam em si a centelha de uma humanidade mais pura e nobre” (*NA* 26, 186s).

Podemos assim supor que Schiller transfere a figura de leitor ideal do seu melhor amigo para o duque, o que contribui para explicar o desinteresse pelo projecto de *K*, patente na parte final do texto. A carta de Körner de 4.2.1793, em que comenta as asserções contidas na carta de Schiller de 25.1., bem como as que se seguirão em 15.2., 26.2., 4.3. e 7.3., revelam um esquematismo semelhante ao que evidencia o próprio Schiller na última carta (28.2.1793). Está assim aberto o caminho para a conquista gradual de um público leitor simultaneamente mais distanciado e por aí também mais aproximado do leitor ideal (cf. Cadete, 1996, 66). Testemunham-no as cartas ao duque de Augustenburg datadas de 13.7., 11.11., 21.11. e 3.12.1793, bem como uma missiva datada de Dezembro desse mesmo ano.

Na carta escrita em 10.12.1793, depois de expressar uma crescente aversão a tudo o que é “oblíquo, duro, pouco fino e com falta de gosto” (*NA* 26, 335), o autor pede a Körner que lhe envie as cartas em que “pricipiara a desenvolver” (ib., 336) uma teoria da beleza, admitindo necessitar dessas ideias para o seu futuro trabalho. Podemos assim admitir que estas cartas

constituem momentos ímpares, mas não isolados, no seu pensamento. Com efeito, a Körner e ao duque de Augustenburg juntar-se-á como interlocutor J. W. Goethe meses mais tarde. Este envia a Schiller, em 30.8.1794, uma reflexão intitulada “Até que ponto a ideia de que beleza é perfeição com liberdade pode ser aplicada a naturezas orgânicas”; por seu turno, Schiller envia a Goethe as passagens intituladas “Liberdade no plano do fenómeno e beleza são uma coisa só” (§§ 51 ss). Em resposta, Goethe afirma a Schiller a sua satisfação ao constatar como ambos não apenas se interessam pelos mesmos temas, mas também sintonizam na maior parte dos casos quanto ao modo de os encarar (carta de 4.9.1794, *BW* 1, 45).

§ 1 – “tal como Kant o considera inevitável”: cf. o § 1 de *CFJ*.

§ 2 – Neste parágrafo, Schiller aponta as principais tendências da estética setecentista: 1. A posição fisiológico-psicologista (“sensível/subjectiva”) de Edmund Burke (1729-1797), cuja obra *A Philosophical Enquiry into the Origins of the Sublime and the Beautiful* (1756) teve uma considerável repercussão na Alemanha, graças à tradução feita em 1773 por Christian Garve (1742-1798); 2. A crítica kantiana a Burke por Kant na *CFJ* (§§ 29ss), de um ponto de vista considerado por Schiller como “racional/subjectivo”; 3. A busca de um conceito “objectivo/racional” de estética por Alexander G. Baumgarten (1714-1762) na obra *Aesthetica* (1750), para muitos considerada fundadora da viragem estética setecentista, como reabilitação da esfera sensível e da beleza como *analogon* da razão.

- “homens da perfeição” <*Vollkommenheitsmänner*>: Baumgarten, Mendelssohn e outros teóricos da escola de Leibniz/Wolff, que pretendiam conciliar a finitude humana com uma emancipação dos sentidos e que com a experiência do belo experimentariam um “impulso tendendo para uma intuição e um conhecimento puros” (Cassirer, 1932: 476; sobre a problemática da estética setecentista, veja-se nesta obra o capítulo 7, págs. 368ss). Schiller escreve erroneamente “wolfiano” <*Wolfianer*> apenas com um f, em referência a Christian Wolff (1679-1754), popularizador da filosofia de Leibniz.

- “Kant quer cortar esse nó...”: cf. *CFJ*, § 16.

§§ 3ss – Com uma síntese a partir da *CRP*, Schiller responde também a uma carta de Körner, datada de 4.2.1793 e que fala da necessidade de buscar um fundamento para a teoria do belo, logo não arbitrário mas necessário, relacionado com a vida e com o alargamento dos limites.

§ 12 – “(*analogia*) da razão”: Schiller utiliza a expressão baumgartiana no plural para tentar seguir uma via objectiva, critério que adopta assumidamente em comum com os “homens da perfeição” (cf. § 2), com vista a uma forma dada a partir de leis internas e próprias.

§§ 18ss – Schiller resume aqui as posições fundamentais de Kant na sua *Crítica da Razão Prática (CRPr)*.

§ 22 – “a própria essência do ser racional”: no original, <*das Selbst des Vernunftswesens*>

- “a própria essência do ser natural”: no original, <*das Selbst des Naturwesens*>

§ 24 – “teleofania, logofania”: configurações, a fim de as tornar visíveis, da conformidade a fins e da racionalidade, com um sentido ambíguo entre o *aparecer* e o *parecer*.

§ 26 – No início desta carta, não incluído no texto a partir do ensaio epistolar, Schiller reitera a autonomia tanto da ética como da beleza, recusando qualquer possibilidade de dedução de uma a partir da outra: “Ética é determinação através da razão pura, beleza, enquanto propriedade dos *fenómenos*, é determinação pela pura natureza. Determinação através da razão, apercebida num fenómeno, é antes supressão da beleza, pois a determinação da razão é, num produto que surge, verdadeira heteronomia” (NA 26, 191).

- “apresentação”: no original, <*Darstellung*>

§ 34 – A defesa da necessidade de ocultar a conformidade a fins morais equivale à afirmação da autonomia da estética. A crítica do discurso poético moralizante não é alheia à recensão dos poemas de G. A. Bürger (cf. comentário ao § 5 de *AT*).

§§ 36ss – Schiller aplica aqui o princípio retórico da *fabula docet*.

§ 51 – “Esse fundamento objectivo...”: Schiller tenta aqui demonstrar como se efectua a articulação dos momentos sensível e objectivo, que quer ver associados na sua determinação do fenómeno estético (cf. § 2).

§ 72 – “esta matéria merece uma carta própria”: em lugar de uma carta, o tratamento dessa matéria configurou-se no ensaio *Sobre Graciosidade e Dignidade (GD)*, incluído a seguir neste volume.

§§ 73ss – A crítica à violência exercida pela técnica prefigura as considerações na quarta *CEE*, § 4, bem como a crítica de inspiração heideggeriana ou ainda por parte da Escola de Frankfurt à razão instrumental, que subverte a dialéctica dos meios e dos fins.

§ 75 – “*heautonomia*”: trata-se da defesa, inspirada pela faculdade de juízo reflexiva e legisladora kantiana (cf. *CFJ*, Introdução, IV), do direito a uma existência própria, verdadeira e natural de um objecto belo.

§ 79 – “Na sua *Crítica*...”: cf. *CFJ*, § 45.

§ 89 – Compare-se as considerações aqui tecidas com o último § da 27<sup>a</sup> *CEE*; ambas as passagens evidenciam a analogia entre uma postura estética e uma atitude de liberdade e tolerância políticas. A diferença entre a concepção

schilleriana de mundo ou Estado estético e o modelo platoniano de república reside na consideração que o primeiro defende de uma concordância voluntária por parte da subjectividade, que se poderia associar a outras instâncias objectivas num consenso não pressuposto – e nunca imposto – *a priori*.

§ 95 – Quando Virgílio...”: Livro IV da *Eneida*, na tradução do próprio Schiller, publicada em 1792.

§ 97 – Sobre a linha da serpente, cf. também o § 99. O carácter exemplarmente belo dessa mesma linha fora realçado pelo pintor inglês William Hogarth (1697-1764) na sua obra *Analysis of Beauty* (1753). Körner havia chamado a atenção de Schiller para essa mesma linha, numa carta datada de 18.1.1793. Ver também o comentário ao § 50 de *GD*.

§ 103 – Cf. as considerações aqui tecidas com os §§ 47ss de *GD*.

§ 104 – Cf. a crítica à *rigidez* com a rejeição da “falsa dignidade” no § 168 de *GD*.

- “Címon”: (510-449 a. C) comandante da Liga de Delos contra os persas, votado ao ostracismo em 461 a. C.

- “Fócio”: (401-318 a. C.) político ateniense, defensor de um regime aristocrático moderado e possuidor de um sentido de justiça inabalável. (Cf. § 21 de *SS*.)

- “Thomas Jones”: protagonista do romance homónimo de Henry Fielding (1707-1754) *The History of Tom Jones, a foundling* (1749).

- “Grandison”: Sir Charles Grandison, herói do romance *The History of Sir Charles Grandison* (1753) de Samuel Richardson (1689-1761).

§ 106 – “O belo da natureza”: cf. *CFJ*, § 48.

§ 138 – Konrad Ekhof (1720-1778) ficou conhecido como o mais exímio intérprete de Shakespeare no seu tempo nos palcos alemães; Goethe inspira-se nele em determinadas passagens do romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [*Os anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*]. Schiller nunca chegou a conhecê-lo pessoalmente, tendo também só travado conhecimento com Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816) após a redacção de *K*.

§ 139 – Schiller conheceu a actriz Sophie Albrecht (1757-1840) em Frankfurt, de quem se tornou amigo, no ano de 1784, encontrando-a um ano mais tarde em Leipzig e dois anos mais tarde em Dresden.

§ 140 – Friedrich Brückl (1756-1814) era um actor em Dresden, criticado por Körner (carta a Schiller de 19.7.1783) pelo desempenho no papel de Filipe II em *Don Carlos*.

§ 147 – As cartas são aqui interrompidas e Schiller escreve a Körner em 5.5.1793: Gostaria de ter continuado a nossa correspondência estética, mas há trabalhos mais urgentes que têm de ser expedidos... Sobre a minha

teoria da beleza, recebi entretanto muitos esclarecimentos e foi encontrada uma característica objectiva afirmativa da liberdade no fenómeno” (NA 26, 239s). Sobre esses “trabalhos mais urgentes”, veja-se o comentário ao ensaio seguinte.

## SOBRE GRACIOSIDADE E DIGNIDADE (GD)

Em 27.5.1793, Schiller escreve a Körner que tem estado ocupado com dois ensaios em simultâneo, a fim de preencher lacunas editoriais na revista *Neue Thalia*, “um sobre graciosidade e dignidade, outro sobre a manifestação patética” (NA 26, 243). Efectivamente, a publicação do primeiro texto tem lugar no mês seguinte, no 3º Vol., 2º Caderno da referida revista; em simultâneo, é editada uma separata de 150 exemplares, dedicada a Karl von Dalberg (1744-1817), amigo e protector de Schiller no círculo de Erfurt, com uma epígrafe extraída do Canto IV de *Paradise Lost* (1667) de John Milton (1608-1674), em versão alemã aqui traduzida: “O que aqui vês, nobre espírito, és tu próprio”. Na sua obra *Grundsätze der Ästhetik [Princípios da Estética]* (1791), Dalberg distinguiu os momentos de graciosidade <Anmut> e energia <Kraft> como inerentes ao conceito de beleza.

Já em *K*, Schiller anunciara a intenção de “dar uma ideia mais clara da verdade das minhas afirmações a exemplo da beleza humana” (cf. § 72). Em lugar de o ter feito em “carta própria” (ib.), o autor expõe no presente texto o que podemos considerar, por um lado, como uma antropologização de particularidades estéticas, o que equivale a equacionar estas últimas não apenas com as instâncias tidas como especificamente humanas, nomeadamente a vontade e a racionalidade, mas também com o domínio sensível, comum ao ser humano e ao animal. Por outro lado, a contextualização das condições em que se torna possível manifestar as atitudes de graciosidade e dignidade permite avaliar a dimensão ética das mesmas à luz de uma dialéctica de liberdade e necessidade. E Schiller entende tal dialéctica também a partir da experiência da condição humana, incluindo a sua própria. Em 20.6.1793, também para justificar um silêncio epistolar de quase dois meses, Schiller escreve estas linhas a Körner, a acompanhar o envio do manuscrito: “Acabei este ensaio em menos de 6 semanas. Por ele ajuízo se sou trabalhador e suficientemente trabalhador para um enfermo” (NA 26, 246).

O recurso do autor a exemplos da cultura clássica torna-se já visível no título do texto, que remete para a polaridade entre *venustas* e *gravitas*, estabelecida por Cícero (106-43 a. C.) (cf. *De oratore*, 3, XLV, 178, 46 a. C.) ou para a figura quintiliana do *vir bonus*, divulgada a partir da recepção

da obra de Baldesar Castiglione (1478-1529) *Il Libro del Cortegiano* (1528). Semelhantes ideias são deixadas entrever em autores que exerceram sobre Schiller uma influência directa, nomeadamente Henry Home (1696-1782) com *Elements of Criticism* (1762, traduzido para o alemão em 1765), que desenvolveu os conceitos de *grace* e de *dignity*, Johann G. Sulzer (1720-1779) com *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [*Teoria Geral das Belas Artes*] (1771-4), Mendelssohn (BE), J. J. Winckelmann (1717-1768) e o conceito de *kalokagathie*, para além de J.G. Herder (1744-1803) e Wieland, com quem Schiller convivera no primeiro período de Weimar, entre 1787 e 1789. O autor retoma aqui também determinadas concepções que haviam dominado a sua cosmovisão pré-kantiana (e que ele nunca havia abandonado), nomeadamente a busca de formas de reconciliação da esfera supra-sensível com o mundo dos sentidos. É sobretudo nessa tentativa que transparece a ambivalência da sua relação com a filosofia kantiana, tornando-se a mesma relação explicitamente crítica em passagens que serão comentadas na devida altura (cf. §§ 95ss).

Sublinhe-se aqui que Schiller (e Sulzer, como veremos mais abaixo) usa os nomes romanos, e não os gregos, dos deuses, neste e noutros textos.

§§ 1-12 – “A fábula grega...”: cf. *Iliada*, Canto XIV, 214ss. Schiller já fizera referência a esta cena mitológica nos poemas *Die Götter Griechenlands* [*Os deuses da Grécia*] e *DK*. Neste último, torna-se clara a razão pela qual Schiller interpreta a mesma cena como “alegoria” (cf. § 3), ou configuração de uma ideia ou conceito: “Die furchbar herrliche Urania,/.../ steht sie – als *Schönheit* vor uns da./ Der Anmut Gürtel umgewunden,/ wird sie zum Kind, dass Kinder sie verstehen:/ Was wie als *Schönheit* hier empfunden/ Wird einst als *Wahrheit* uns entgegengehen. [A terrível e magnífica Urania/.../ está ali – como *beleza* diante de nós./ No cinto da graciosidade envolta/ torna-se em criança, para que as crianças a entendam:/ o que aqui sentimos como *beleza*/ irá um dia ao nosso encontro como *verdade*] (*SW* I, 175). O autor associa aqui uma interpretação setecentista, ou seja, esclarecida, dos mitos clássicos, a uma ideia que sempre lhe foi cara, a defesa da prioridade temporal da experiência sensível, que ajudaria a edificar uma base material sobre a qual se instalaria mais tarde o conhecimento racional.

No artigo “Reiz” (“Encanto”, no sentido de estímulo, com conotações psicofisiológicas) da obra supracitada *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, escreve Sulzer: “Nem toda a beleza, nem toda a perfeição que desperta o sentimento provoca a íntima inclinação e afectividade a que se chama amor no sentido restrito e que sempre inclui uma certa ternura. Vemos pessoas belas, cuja figura desperta um grande agrado sem que se note inclinação. Sentimos

as melhores proporções e a mais bela simetria da forma, e a irrepreensível figura; o olhar detém-se com prazer e agrado nelas; mas todo o efeito dessa beleza parece apenas consistir numa distração da fantasia ou dos sentidos, nada despertando do doce sentimento que, associado ao desejo, reside na profundidade do coração. Falta encanto a essa beleza, ela é uma Vénus antes que as Graças tenham vindo ao seu serviço. / Ocasionalmente, vemos também a beleza associada a alteza, que desperta respeito e veneração; uma beleza como a possuíam Juno e Minerva... A sua visão desperta admiração e vénia, emoções demasiado sérias para que o coração possa permitir-se em simultâneo qualquer desejo delicado. Aqui, o encanto transformou-se em grandeza e alteza. Quando Juno quer ser encantadora, tem de pôr de lado um pouco da sua seriedade e de pedir emprestado o cinto a Vénus por algum tempo...”

No § 146 (incluindo a nota 12), Schiller desfaz o equívoco proveniente não da *associação* de ambas as atitudes (graciosidade e grandeza), mas da *confusão* entre ambas.

§ 18 – O antropocentrismo aqui revelado prende-se com a relativa desvalorização (de influência kantiana) do domínio sensível, embora Schiller sempre tenha defendido, desde as suas dissertações de medicina, a existência de uma relação simpatética entre os domínios físico e espiritual (recorde-se aqui o § 4 de *FP*). Supõe-se que esta passagem terá contribuído para o juízo negativo proferido por Goethe sobre o texto, indicando as razões que impediram uma aproximação entre ambos antes de 1794: “O seu ensaio sobre ‘Graciosidade e Dignidade’ também não constituiu um meio para me reconciliar. A filosofia kantiana, que eleva o sujeito a um plano tão alto enquanto parece limitá-lo, fora por ele alegremente assimilada; ela desenvolvia a dimensão fora do comum que a natureza teria depositado no seu ser e ele, no mais elevado sentimento de liberdade e autodeterminação, foi ingrato para com a grande Mãe, que certamente não o tratou como madrastra. Em lugar de encará-la como sendo autónoma, viva, das profundidades até às alturas e criando as suas próprias leis, ele tomou-a a partir da perspectiva de algumas naturalidades empíricas humanas” (*HA* 10, 539). Parece-nos, contudo, que esta crítica é redutora do modo ambivalente como Schiller via uma natureza que para ele possuía autonomia própria, embora (para ele) não consciente e que, nas suas próprias palavras, “não gosta de saltos” (*K*, § 100). Sublinhe-se, porém, que Goethe não poderia ter lido as *Kallias-Briefe*, que haviam permanecido correspondência privada entre Schiller e Körner.

§ 19 – “uma expressão de sentimentos *morais*”: a palavra em itálico transcendente aqui o domínio ético para situar-se na visão setecentista (legitimadora

do antropocentrismo teleológico acima mencionado) de uma esfera espiritual e consciente, alegadamente exclusiva do ser humano.

§ 20 – Veja-se a este respeito a obra de Lessing *Laokoon (L)* e o ensaio *SP*, mais adiante neste volume.

§ 21 – A asserção entre aspas equivale à conclusão que Schiller extrai da sua leitura do mito grego. Para tal conclusão terão também contribuído a herança platoniana da *kalokagathie* (cf. acima), presente no conceito shaftesburyano de *moral grace*, que terá influenciado a teoria de Sulzer.

§ 22 – Cf. a este respeito o poema *DK*: “Was erst, nachdem Jahrtausende verfloßen,/ Die alternde Vernunft erfand,/ Lag im Symbol des Schönen und des Grossen/ Voraus geoffenbart dem kindlichen Verstand [O que só após milénios decorridos/ a razão senil inventou/ estava no símbolo do belo e do grandioso/ antes revelado ao pueril entendimento]” (*SW I*, 174).

§§ 27ss – Sobre a distinção entre perfeição técnica e beleza arquitectónica, tendo como critério a dialéctica dos meios e fins com vista a uma regra estabelecida a partir de dentro da figuração estética e solicitada por esta (“*heautonomia*”), cf. *K* § 73ss e o respectivo comentário. Sobre a relação entre arte e técnica, veja-se também a carta a Körner de 3.2.1794: “Enquanto arte, a arte do belo submete-se a regras *técnicas*, que não podem ser confundidas com as *estéticas*. Acontece que todo o produto das belas artes é sempre, em simultâneo, a execução de um fim objectivo e a beleza do mesmo é apenas a qualidade dessa execução. Ora aquele fim objectivo submete-o a determinadas regras, que podem precisamente ser determinadas com tanta facilidade como as regras aplicadas às artes mecânicas. A observância *destas* regras só pode porém dar a uma obra da arte do belo o mérito da *verdade* (se é suposto tratar-se de uma imitação da natureza) ou (se é suposto que ela seja conforme apenas a uma ideia e não a um produto da natureza, como p. ex. obras arquitectónicas) o mérito da *conformidade objectiva a fins, utilidade*. Mas acontece muitas vezes que se crê estar a formular um juízo de gosto quando apenas se ajuíza acerca desta perfeição técnica; e daí advém que se inclui no conceito de beleza qualidades apenas atribuíveis à verdade e à utilidade. Se se distingue porém o aspecto técnico do estético e se separar do conceito da espécie (a arte do *belo*) o que apenas tem a ver com o conceito do género (*arte* simplesmente), só então se estará no caminho recto para a descoberta das regras da beleza” (*NA* 26, 343s).

§§ 35s – Cf. Kant, *CFJ*, §§ 6 e 59. Kant dá relevo a um modo de representação que consistiria na “transferência da reflexão sobre um objecto da intuição para um conceito totalmente diverso, ao qual talvez uma intuição jamais poderá corresponder directamente” (§ 59). Schiller insiste, pelo

contrário, na necessidade de *inclusão* das ideias no mundo dos sentidos, para que tenha lugar o mútuo consenso sublinhado no final do § 36. Na carta de 11.11.1793 ao duque de Augustenburg, podemos ler: “Numa palavra. Se a matéria não tem capacidade nem capacidade nem permissão de elevar-se até ao espírito, nada mais resta ao espírito do que descer à matéria” (NA 26, 310). Semelhante concessão seria impensável em Kant.

§ 37 – A aqui mencionada “analítica do belo” não foi desenvolvida para além do esboço compreendido em *K*. Para além da ideia kantiana da beleza como símbolo (cf. *CFJ*, § 59), Schiller pretende, como então se verificou, seguir uma via conducente a um fundamento “sensível/objectivo” do belo (cf. *K*, § 2), que aparentemente o situaria nos antípodas da abordagem “racional/subjectiva” de Kant (cf. *ib.*). Tal intenção torna-se compreensível à luz do pensamento do jovem Schiller e das suas influências neoplatoniana e leibniziana, como podemos ler em obras da respectiva época, nomeadamente as *Philosophische Briefe [Cartas Filosóficas]* e o fragmento dramático *Der versöhnte Menschenfeind [O misantropo reconciliado]*, ambas de 1786. A recepção da filosofia kantiana poderá não ter sido alheia a um compreensível impasse, porventura condicionado pela honestidade intelectual do autor.

§ 40 – “Mas o ser humano é simultaneamente uma *pessoa*...”: cf. a 11ª *CEE*, em que Schiller distingue a *pessoa* (como cerne da condição humana) do seu *estado*, mutável e contingente.

§ 47 – A correspondência entre movimento e afecto (enquanto movimento do ânimo), bem como o seu efeito de repetição (equivalendo a uma sedimentação), já haviam sido sublinhados por Schiller em 1780, no § 22 da terceira dissertação de medicina *VZ*, cf. acima, comentário ao § 5 de *FP*). Depois de exemplificar atitudes corporais que anunciariam estados de alma, como o recuo motivado pelo ódio, o avanço no gesto de abraçar um amigo, o corpo erguido pelo orgulho, a cabeça e os membros pendentes com o desânimo, o passo rastejante do “receio servil”, o rosto deformado pela dor, o autor acrescenta: “Se o afecto, que despertou de forma simpatética estes movimentos da máquina, se vê frequentemente renovado, se este modo de sentir se torna num hábito da alma, da mesma maneira estes movimentos tornam-se num hábito do corpo. Se o afecto, tornado numa capacidade, se torna num *carácter duradouro*, também estes traços consensuais se incrustam mais profundamente na máquina, permanecem, se me é permitido tomar a palavra de empréstimo ao patologista, de *forma deuteropática* e tornam-se por fim orgânicos” *SWV*, 318).

§ 47, nota 2 – Henry Home (1696-1782) foi um filósofo escocês da moral e da estética. A sua obra *Elements of Criticism* (edição inglesa de 1762,

tradução alemã de 1765) tinha já sido estudada por Schiller na primeira metade dos anos 1780. O “senhor corrector” é Georg G. Schatz, que acrescentou à terceira edição alemã (1790-3) notas que mereceram a desaprovação do autor. Mais tarde, este dedicou-lhe um dístico satírico (*Xenion*): “Dieser schreckliche Mann rezensierte für Jena, für Leipzig!/ Deutschland!! Solche Gewalt konntest du *einem* vertrauen! [Esse horroroso homem fez recensões para Jena, para Leipzig!/ Alemanha!! Pudeste confiar tal poder a *um só!*]” (SW I, 329).

§ 48 – “até o espírito *forma* o seu corpo”. Semelhante ideia já se encontra no referido § 22 de VZ, onde podemos ler ainda: “Neste entendimento, pode dizer-se que a alma forma o corpo, sem que se seja um stahliano, e os primeiros anos de juventude determinam talvez os traços fisionómicos do ser humano ao longo de toda a sua vida, assim como são em geral a base do seu carácter moral” (SW V, 318). No seu curso de medicina, Schiller estudara a obra de Georg E. Stahl (1659-1734) *Theoria medica vera* (1707), defensora de uma teoria animista. Lemos ainda em *Wallensteins Tod* [*Morte de Wallenstein*], última peça da trilogia *Wallenstein*, de 1799, pela boca do protagonista: “Es ist der Geist, der sich den Körper baut“ [É o espírito que edifica para si o corpo] (SW II, 472, vs. 1813).

§ 50 – Schiller refere-se à 11ª Carta de Mendelssohn sobre as sensações (BE), que associam o encanto mais ao movimento do que a uma ideia estática de beleza. Ver também o comentário ao § 97 de K.

§ 61 – “*fausses gorges*”: peitos postiços (em francês e à letra, “falsas gargantas”).

§ 61, nota 5 – Sobre a “*massa e a força da gravidade*”, cf. K, §§ 66ss. Sobre o trabalho do actor, cf. ib., § 136ss. “Guelfo” era uma das figuras principais da peça de Friedrich M. Klingler (1752-1831) *Die Zwillinge* [*Os gémeos*] (1776).

§ 64 – “*discursivo*”: no original, <*sprechend*>.

§§ 64ss – Sobre a expressividade mímica, cf. ainda o § 22 da terceira dissertação de medicina VZ, designado por “Fisionómica das sensações” (SW V, 317ss).

§ 77, nota 7 – A esta passagem ter-se-á referido Goethe ao relacionar com a sua pessoa as reservas de Schiller face à percibilidade orgânica do génio, embora este autor tenha muito provavelmente querido visar poetas menores como Gottfried August Bürger (cf. comentário ao § 5 de AT), que ele criticou expressamente. Escreve Goethe, em referência ao excerto acima citado (cf. comentário ao § 18): “Podia mesmo interpretar, como estando relacionadas comigo, certas passagens duras, elas mostravam o meu credo sob uma falsa luz...” (HA 10, 539).

§§ 83ss – Estes parágrafos revelam a estreita relação entre a estética e a política no pensamento de Schiller, relação essa fundamentada na teoria política clássica (que sustenta uma analogia entre o corpo humano e o organismo estatal) e confirmada pelos estudos históricos empreendidos pelo autor, que o levam a um crescente cepticismo face às formas de gestão do poder. O dilema dos extremos, do totalitarismo (enquanto formalismo exacerbado) e da anarquia (enquanto preponderância dos impulsos sensíveis) tornou-se em matéria de reflexão privilegiada após a trágica experiência da Revolução Francesa, tendo merecido a Schiller vigorosas páginas nas dez primeiras *CEE*.

Foi ainda esse cepticismo histórico do autor que contribuiu para aprofundar a sua visão da tragicidade existencial (cf. a este respeito Cadete, 1987).

§ 86 - “*Constituição pessoal*”: no original, <*persönliche Beschaffenheit*>.

§ 87 - “*poder violento*” <*Gewalt*>: em alemão, o duplo sentido de *violência* e *poder*, que esta palavra possui, recorda como o segundo se fundamenta na primeira, que mesmo que não esteja visível se encontra subjacente. Porém, num poder em equilíbrio de tensões, toda a violência deve desaparecer do plano fenoménico.

§ 97 – A oposição entre “rigoristas” e “latitudianos” encontra-se no texto de Kant *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* [*A religião dentro dos limites da simples razão*], KW VIII, 669. Estes últimos eram os adeptos de uma seita religiosa que tinha uma atitude liberal, ou mesmo laxista, em relação aos dogmas. Kant vai ao ponto de distinguir entre eles os “indiferentistas” dos “sincretistas” (cf. *ib.*). Precisamente neste parágrafo e nos próximos, Schiller expressa o distanciamento, calculado e formulado com exemplar rigor retórico, face à filosofia moral kantiana. Os pormenores daquilo a que poderíamos chamar debate textual entre ambos os autores a este propósito mereceram já uma análise própria (veja-se Cadete, 1994); diremos aqui apenas que tal debate textual nunca deixou entrever qualquer hostilidade, tendo-se antes processado dentro de um profundo respeito mútuo, do qual tão-pouco estava ausente uma certa ironia de parte a parte, sem excluir evidentemente a auto-ironia. Na segunda edição do texto acima mencionado, Kant afirma numa nota de rodapé (então acrescentada) a impossibilidade de “associar ao *conceito de dever*, precisamente pela sua dignidade, qualquer [forma de] *graciosidade*” (KW VIII, 669, nota). Sem defender qualquer colaboração dos sentidos no cumprimento do dever, Kant não deixa porém de sublinhar que considera a existência de um “coração alegre” como atributo indissociável do verdadeiro temperamento virtuoso (cf. *ib.*, 670, nota). Em carta dirigida a Kant, Schiller minimiza a ambivalência da sua

relação com o pensamento do mestre de Königsberg. Agradecendo a benevolência com que Kant teria acolhido o seu ensaio, Schiller prossegue: “Só a vivacidade da minha ânsia de tornar apreciável para uma parte do público a teoria ética por V. fundamentada, [parte essa] que até agora parece fugir dela, e o zeloso desejo de reconciliar uma parte não indigna da humanidade com o rigor do V. sistema, ter-me-ia podido por um momento dar a aparência de V. opositor, para o que tenho muito pouca propensão e ainda menos inclinação. O facto de V. não ter interpretado mal o espírito com o qual escrevi foi por mim registado com infinita alegria a partir da V. nota de rodapé e tal coisa é suficiente para me consolar de outras interpretações equívocas a que me expus face a outros.” (NA 27, 12s). Mais tarde, Schiller especificará essa ambivalência numa carta dirigida a F. H. Jacobi em 29.6.1795: “Aí onde apenas destruo e procedo de modo ofensivo contra outras opiniões teóricas, sou rigorosamente kantiano; só aí onde construo é que me encontro em oposição a Kant. Entretanto ele escreve-me dizendo que está inteiramente satisfeito com a minha teoria; não sei portanto ao certo como me encontro face a ele.” (NA 27, 206).

§ 100 – Neste parágrafo, Schiller analisa a acção clarificadora da filosofia crítica em relação aos sensualistas e materialistas franceses (que ele próprio critica também desde os tempos da sua formação académica), bem como aos adeptos de um “*princípio de perfeição*” de influência leibniziana. A referência a “um certo e entusiástico espírito de confraria” equivale a uma clara distanciação face a toda a forma de actividade maçónica, com que o autor se defrontara desde a década anterior, a propósito da figura do marquês de Posa no drama *Don Carlos*. A alusão a Drácon e a Sólon remete de novo para a relação entre moral e política ou, em termos montesquieusianos, entre forças e leis; no que diz respeito à sociedade grega, veja-se a comparação que o autor tece entre a legislação de Licurgo e de Sólon em texto próprio (SW IV, 805-836).

§ 101 – “*filhos da casa*”: adaptação livre do Novo Testamento, quanto à oposição entre filhos e escravos (cf. João 8, 34ss, Epístola aos Romanos 8, 14ss). Na obra de Schiller, a expressão é também usada em *Wallensteins Tod [A Morte de Wallenstein]* (vs. 2160) e no projecto nunca terminado *Die Kinder des Hauses [Os Filhos da Casa]*, drama que tinha como tema um crime desmascarado no final.

§ 101, nota 8 – O título correcto é, como acima indicado, *A Religião dentro dos Limites da simples Razão*.

§ 103 – Sobre a relação da vontade com a sensibilidade e o conhecimento, cf. o § 10 da 19ª CEE, bem como mais abaixo, § 115ss.

§ 104 – Uma prefiguração da *bela alma* encontra-se no exemplo da bela acção em *K*, §§ 44ss. Corresponde ao cumprimento do dever com graciosidade, de certo modo como segunda natureza e sem qualquer tipo de coacção. A expressão, muito corrente no vocabulário pietista, evidencia uma tradição que remonta a Platão (*República*, 444d), à *pulchritudo animi* de influência estoíca, passando pelo conceito agostiniano de clemência divina até chegar à cosmovisão shaftesburyana e ao seu uso e abuso pelos autores do *Sturm und Drang* (cf. a este respeito Schmeer, 1967: 1ss). Schiller usou o termo várias vezes em obras anteriores a este texto. Nos dramas, encontramos ora um registo irónico ou mesmo sarcástico (em *Kabale und Liebe [Intriga e Amor]* de 1783/4, a mãe de Luise comenta, na primeira cena do primeiro acto, o teor apaixonado dos bilhetes de Ferdinand, dirigidos “puramente à sua bela alma” (*SW I*, 758), ora um teor entusiástico em várias passagens de *Don Carlos*, (II acto, 2ª cena, vs. 1113, atribuída a Filipe II; *ib.*, 15ª cena, vs. 2321, atribuída à rainha, amada pelo príncipe Carlos, seu enteado; IV acto, 15ª cena, vs. 4305, atribuída à princesa de Eboli, apaixonada pelo príncipe; IV acto, 21ª cena, vs. 4305, atribuída à rainha). Essa alternância de ironia e de entusiasmo preside também aos diferentes usos da expressão em vários poemas, o que permite induzir a consciente utilização, com maior ou menor distanciamento, de um termo em moda na época setecentista. O uso desta expressão verifica-se também na correspondência privada, nomeadamente no âmbito da exacerbação sentimental que caracterizou a relação de Schiller com as irmãs Charlotte von Lengefeld e Caroline von Beulwitz, suas futuras esposa e cunhada. Particularmente interessante é, neste contexto, a conotação de liberalidade e tolerância que o autor imprime à bela alma, numa carta enviada a Charlotte em 10.2.1790, doze dias antes do casamento de ambos: “Que fossem ditas muitas coisas sobre a nossa relação era de esperar. Se tivessem chegado a observar-nos no nosso círculo restrito, em que nós três estávamos sem testemunhas – quem teria entendido esta delicada relação? Cada um julga acções alheias de acordo com as suas – e é preciso uma alma fina e bela para apreender a diferença das nossas relações mútuas; teriam de reunir uma visão conjunta de toda a história da nossa ligação, do modo como ela germinou e desabrochou, teriam de ter um sentido suficientemente fino para interpretar esses fenómenos em nós. As pessoas procuram sempre palavras para tudo e é por palavras que depois se fintam. Cada sentimento só existe uma vez no mundo, no único indivíduo que o tem; as palavras porém têm de ser usadas aos milhares e por isso não se ajustam a ninguém.” (*NA 25*, 414s).

- “A bela alma não tem mais nenhum mérito para além de existir”: O dístico “Unterschied der Stände [Distinção Social]” torna clara a aproximação

entre o ser-belo e o ser-nobre (por oposição ao fazer-burguês): “Também no mundo ético existe nobreza: naturezas comuns/ pagam com o que fazem, as belas com o que são” (SW I, 303).

§§ 106ss – Sobre as conotações femininas da graciosidade (e masculinas da dignidade), estamos perante um paradigma epocal de clara distribuição de figurações e papéis sociais por ambos os sexos. Leia-se no poema “Macht des Weibes [Poder da Mulher]”: “Força espero do homem, ele defende a dignidade da lei,/ Mas pela graciosidade apenas reina e reine a mulher”; ou no poema “Tugend des Weibes [Virtude da Mulher]”: “De virtudes necessita o homem, ele atira-se ousado para a vida,/ entra com a fortuna do mais forte para a difícil luta./ Uma virtude basta à mulher, ela está ali, ela surge,/ Suave ao coração, ao olhar que surja sempre suave.” (SW I, 253).

§ 108 – acções *afeiçoadas*: no original, <*affektierte Handlungen*>.

§ 109ss – O paradigma da dignidade pode ser lido como uma antropologização do sublime. Cf. infra, § 124.

§ 112 – “compreensão”: no original, <*Einsicht*>. A significação plural deste termo (que corresponde ao inglês *insight*) tem, nestes ensaios, diferentes traduções consoante o respectivo contexto.

§ 117, nota 8 – Carl Leohard Reinhold (1758-1823) era professor em Jena e adepto da filosofia kantiana. Na publicação dirigida pelo seu sogro Chr. M. Wieland (*Teutscher Merkur*), divulgou as suas *Briefe über die Kantische Philosophie [Cartas sobre a Filosofia Kantiana]*, reunidas em livro em 1790-92. Na sexta Carta (Vol. II, p. 182), ele distingue entre os impulsos egoísta e altruísta, definindo a vontade como a capacidade de determinar a satisfação (ou ausência de satisfação) de um desejo ou de uma exigência do impulso egoísta. Daí conclui a liberdade, por parte da vontade, de decidir em favor do impulso altruísta.

§ 124 – A insuficiência da bela alma, em situações de provação ou sofrimento, vê-se aqui compensada pela alma sublime, o que para Schiller equivale a concluir que graciosidade e dignidade constituem configurações antropológicas do belo e do sublime. Sobre o “*bom coração*” e a “*virtude temperamental*”, cf. Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen [Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime]*”, KW II, 836ss.

§ 130 – Temos aqui uma evocação do grupo estatutário de Laocoonte, tal como foi descrito por Winckelmann, comentado por Lessing e analisado por Schiller em *SP*, §§ 22ss. A isso se refere a nota 12.

§ 133 – “circunscrição”: no original, <*Amt*>. A tradução optou por sublinhar as conotações jurídico-políticas, apontando também para o carácter processual da construção e manifestação estética.

§ 146, nota 13 – “Leucótea”: deusa marinha da mitologia grega.

§ 148ss – Sobre a distinção entre o respeito (inerente à dignidade) e o agrado e o amor (inerentes à graciosidade), cf. Kant, *KPrV [Crítica da Razão Prática]*, *KW VII*, 191ss. No que se refere ao amor, temos ainda de considerar a cosmovisão leibniziana do jovem Schiller, sobretudo a que se encontra expressa nas *Philosophische Briefe [Cartas Filosóficas]* (cf. a definição de amor em *SW V*, 348ss). Aqui, o amor constituía a única via para encontrar formas de unidade na pluralidade, numa aproximação à divindade; no presente texto, ele corresponde a uma concessão da espiritualidade à matéria. Cf. o comentário ao § 35.

§ 151, nota 14 – “*respeito... alto apreço*”: no original, jogo de palavras entre <*Achtung*> e <*Hochachtung*>. Cf. Kant, *CFJ*, § 27.

§ 160 – “Um Soliman desnervado...”: Sobre o drama *Solimán II*, veja-se Lessing, *HD*, cap. 33.

§ 166 – “*preciosismo*”: referência indirecta à peça de Molière (1622-1673) *Les Précieuses Ridicules* (1659), ridicularizando o maneirismo da corte francesa.

§ 168 – “engenho artificial”: no original, <*Machwerk der Kunst*>. Neste caso, trata-se de uma cabeleira postiça.

## DO SUBLIME (DS)

(Para um Desenvolvimento de algumas Ideias Kantianas)

O presente texto foi provavelmente redigido, quase em simultâneo com *GD*, a partir de lições proferidas na Universidade de Jena no semestre de Inverno de 1792/3. De acordo com o que foi dito no comentário a esse texto, ambos se destinavam a preencher lacunas editoriais na revista *Neue Thalia*. Schiller dividiu o estudo em duas partes distintas (constituindo *SP* a segunda parte) e publicou-as respectivamente no terceiro volume, 3º e 4º cadernos (1793) da referida publicação. Embora tivesse chegado a anunciar no 4º caderno uma continuação do estudo, esta não teve lugar. Posteriormente, ao reeditar os seus ensaios, Schiller não retomou o presente texto. Se bem que não tivesse explicitado então as razões pelas quais só a segunda parte (ou seja, *SP*) foi publicada, não se torna difícil deduzir aqui um certo distanciamento face a um texto de influência kantiana demasiado próxima como este. Por conseguinte, podemos considerar o estudo *Sobre o Sublime (SS)*, também presente neste volume e de data de produção incerta (cf. o respectivo comentário) como o exemplo mais conseguido da abordagem Schillerianas à problemática do

sublime, nomeadamente no que diz respeito à ambivalência da relação do autor com Kant (cf. comentário ao § 97 de *GD*). Embora o presente texto siga de perto a analítica kantiana do sublime em *CFJ* (§§ 23-29), é incluído no presente volume por transcender essa proximidade, articulando-se com preocupações dramaturgias e antropológicas próprias do autor e por aí para além de Kant.

§ 1 – Sobre a definição do sublime, cf. § 9 de *FP*.

§ 9 – A divisão empreendida por Schiller entre sublime teórico e sublime prático pretenderia supostamente alcançar maior abrangência semântica e conceptual do que os correspondentes conceitos kantianos de sublime matemático e sublime dinâmico (Cf. *CFJ*, § 24).

§§ 11-12 – Cf. *CFJ*, § 28 (“Da natureza como um poder”).

§ 13 – Os exemplos aqui apresentados já se encontram em Kant (cf. *CFJ*, §§ 26 e 28).

§ 19 – Citação do § 28 de *CFJ*.

§ 20 – Sobre a pessoa como essência do ser volitivo, veja-se a 11ª *CEE* (cf. também o § 39 do presente texto sobre a polaridade entre *pessoa e estado*).

§ 21 – “seu próprio eu inteligente”: no original, <*sein intelligentes Selbst*>.

§ 22 – “no nosso próprio eu não-físico”: no original, <*in unserem nicht-physischen Selbst*>.

§ 28 – “Por mais sublime que seja uma tempestade...”; cf. *AT*, § 2. A relação, ali ainda ausente, com o sublime, indica uma evolução no pensamento schilleriano de um texto para o outro.

§ 33 – Na distinção dos tipos de acção moral e religiosa (sobretudo no que diz respeito à incondicionalidade da primeira e à normatividade da segunda, que conduz a formas de comportamento casuístico), Schiller apoia-se no capítulo V da 2ª parte, Livro II da *Crítica de razão Prática*, intitulado “A existência de Deus como postulado da razão puramente prática” (KPrV, A 223-A 238). A crítica que o autor tece, no § 6 da 24ª *CEE*, ecoa de certo modo idêntico cepticismo face a qualquer “sistema de felicidade”, independentemente da proveniência religiosa ou secular. Sublinhe-se que, na carta escrita em 3.12.1793 ao duque de Augustenburg, o autor defende a possibilidade de que um processo de enobrecimento, que deveria conduzir o ser humano de um estado de animalidade até ao mais elevado grau de moralização, passando pela educação estética, venha a apoiar-se nos pilares do mundo sensível, constituídos pelo gosto e pela religião. Estes ajudariam o ser humano a libertar-se do domínio da sensualidade, enquanto ele não estivesse equipado para exercitar a vontade moral. Tais considerações estão ainda presentes nos dois últimos parágrafos de *UM*, texto que reproduz em

parte a referida carta, como é sublinhado no respectivo comentário (cf. *NA* 26, 322ss e Cadete, 1994: 238ss).

§ 36 – Schiller cita livremente a partir do § 28 da *CFJ* (na nota 16). O jogo de palavras, no original, entre pavor <*Furcht*> e veneração <*Ehrfurcht*> denota a diferença entre os sistemas religiosos baseados em mecanismos de tabu e punição, que exploram o receio emanado do instinto de conservação, e uma religião dentro dos limites da simples razão (para usar a expressão do próprio Kant), ou seja, compatível com a autonomia da vontade moral, como Kant e Schiller consideravam ser o caso do cristianismo protestante. Notemos ainda o paralelismo entre esta distinção e os diferentes estádios da evolução da humanidade, tal como era encarada na época setecentista, de acordo com o paralelismo filogenético/ontogenético: o primeiro tipo de religião corresponderia a uma humanidade no estádio infantil, o segundo à mesma no estádio adolescente, antes de se chegar a uma idade adulta em que a razão providenciaria a orientação na vida. Isto seguindo a concepção lessingiana da educação do género humano. Cf. também abaixo, § 56.

§ 38 – “*eu inteligível*”: <*intelligibles Selbst*>.

§ 56 – Cf. o poema *DK*, vs. 103-115, em que Schiller associa um estádio de apetição e pavor permanentes aos primórdios da humanidade. No seu ensaio histórico de 1790 sobre a representação bíblica dos primórdios da sociedade humana, o autor sublinha a estreita ligação entre primitivismo e violência. Cf. *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde* [Algo sobre a Primeira Sociedade Humana, de acordo com o Fio Condutor do Documento Mosaico], *SW* IV, 767ss.

- “*deformado... sem formação*”: no original, <*schiefgebildet*> e <*ungebildet*>.

§ 58 – “Quando Virgílio...”: cf. *Eneida*, Canto VI, vs. 265 e 269.

§ 61 – Ambas as citações de Homero estão de acordo com as traduções conhecidas de Schiller: a da *Odisseia* por Johann Heinrich Voß (1751-1826) (Canto XI, vs. 14-16 e 19) e a da *Iliada*, em prosa, por Friedrich L. von Stolberg (1750-1819). A tradução, por Voß, deste último poema ainda não era do conhecimento do autor.

§ 64 – Cf. o poema de 1795 *Das verschleierte Bild zu Saïs* [A imagem velada de Saïs] (*SW* I, 224ss) e o ensaio histórico de 1790 *Die Sendung Moses* [A missão de Moisés] (*SW* IV, 783ss). Trata-se do problema da codificação/ocultação da verdade, poeticamente “velada” no primeiro texto; no ensaio histórico, Schiller desconstrói os mecanismos usados por Moisés para gerir (ocultar) a verdade como forma de uso de poder.

- “no conhecido monólogo de Hamlet”: cf. a peça homónima de W. Shakespeare, II acto, 1ª cena.

§ 65 – “A descrição que Tácito nos faz...”: cf. *Germania*, cap. IX. A citação latina (mais precisamente, *quod tantum perituri vident*) significa “o que só os que vão perecer vêem”.

§ 70 – “*Somos compassivos <Wir leiden mit>*”: cf. o capítulo 74 de Lessing, *HD* e o comentário ao § 28 de *FP*.

## SOBRE O PATÉTICO (SP)

Inicialmente concebido, como acima mencionado, para ser a segunda parte do texto precedente, e tendo sido publicado no 4º caderno da *Neue Thalia* (1793), este ensaio principia por apoiar-se nas concepções de Winckelmann e Lessing (em torno da representação escultórica de Laocoonte e seus filhos, colocada no Vaticano), bem como da teoria kantiana do sublime. A partir do § 38, Schiller vai-se distanciando das posições kantianas para passar a associar o conceito de liberdade a critérios estéticos que se prendem com uma concepção energética, indiferente e mesmo ocasionalmente oposta a uma moralidade normativa. Daí que não seja casual a recolha deste ensaio na edição de 1801, publicada no terceiro volume e seguindo-se a *SS* e às *CEE*, portanto sem preocupação de ordenamento cronológico.

§ 1 – “Só a resistência...”: cf. *GD*, § 123.

§ 4 – A crítica aqui tecida à tragédia clássica francesa não segue apenas as conhecidas posições de Lessing (cf. capítulo 1 de *HD*), mas também corresponde a uma perspectiva adoptada pelo próprio Schiller ao longo de toda a sua vida. No prefácio de 1781 a *DR*, o autor louva os gregos e Shakespeare, que ao contrário de Corneille teriam sabido “descrever as paixões e os mais secretos movimentos do coração através das *manifestações próprias* das personagens” (*SWI*, 481). E acrescenta: “Na realidade, este grande privilégio do género dramático, o de captar a alma em flagrante e, por assim dizer, nas suas mais furtivas operações, perdeu-se completamente para o francês. As suas criaturas (quando não são historiógrafos ou poetas épicos do seu próprio e elevado eu) raramente constituem algo mais do que espectadores gélidos da sua raiva, ou professores precoces da sua paixão” (ib., 481s). O elogio a Corneille em *AT*, § 17, só aparentemente contradiz esta posição de fundo, uma vez que neste caso Schiller considera positivamente uma opção temática, não tendo em conta a formalidade da sua configuração dramática. Num poema de 1800 dedicado a Goethe, o autor exalta aquele que “nos reconduziu da falsa coacção da regra/ à verdade e à natureza” (*SWI*, 211).

§§ 5ss – Sobre a cosmovisão grega, cf. Lessing (*L*, capítulos I, IV e V, bem como *HD*, capítulo 1). Os exemplos são extraídos das tragédias de Sófocles (497-406 a. C.) (*Filoctetes*, *As Traquíncias*) e Eurípides (*Ifigénia em Aulis*, traduzida por Schiller), bem como da *Iliada* (referência a Marte ferido, Canto V, vs. 859ss, ou a Vénus, Canto V, vs. 343). O exemplo grego torna-se importante na argumentação schilleriana não apenas para negar a necessidade dessa rigidez que ele atribui ao drama francês, como sobretudo para demonstrar a não-necessidade de reprimir a natureza para fazer valer as exigências da razão. Cf. também a sexta *CEE*, §§ 2ss.

§§ 9 e 10 – “afectos lânguidos” <*schmelzende Affekte*>: no § 29 de *CFJ*, Kant menciona expressamente o *animum languidum*, daí esta opção de tradução, que aliás se atém à versão portuguesa desta obra, para um termo (*schmelzend*) que significa *dissolvente*. Schiller cita livremente a partir de Kant.

- “edificado... construído”: no original, <*erbaut*>... <*aufgebaut*>, jogo de palavras com o mesmo verbo e diferentes prefixos para que não foi encontrada correspondência em português.

- “se torna refém do poder de impressão sensível”: a primeira versão do texto, publicada na *Neue Thalia*, trazia a seguinte nota, posteriormente eliminada pelo autor: “Não posso aqui deixar de notar (por mais que perca a simpatia do gosto da moda) que os tão apreciados desenhos de Angelika Kaufmann devem ser atribuídos à mesma classe, i. e., ao que é meramente agradável, e que nunca ou raramente se elevam ao nível do belo. A artista *apelou* muito mais aos nossos *sentidos* do que ao nosso *gosto* e prefere passar ao lado da verdade, desprezar o desenho, sacrificar a energia, a aproximar-se demasiado dos sentidos frágeis sugerindo a verdadeira natureza de forma dura ou apenas ousada. Do mesmo modo, a magia do colorido e do sombreado é muitas vezes uma arte *apenas agradável* e não podemos surpreender-nos pelo facto de o *primeiro olhar* e a *grande* multidão se sentirem com isso conquistados de forma privilegiada; pois os sentidos julgam sempre *em primeiro lugar*, mesmo no conhecedor, e são os *únicos* a julgar no leigo.” Angelika Kaufmann (1741-1807) foi uma conceituada pintora neoclássica da época, tendo-se especializado em retratos alegóricos. Viajou pela Inglaterra, onde se tornou membro fundador da Royal Academy of Art, e a partir de 1781 estabeleceu-se em Roma, onde conviveu estreitamente com Goethe. (Seria talvez especular se se colocasse a hipótese de uma correlação entre esta eliminação e o intenso convívio estabelecido entre Schiller e Goethe desde 1794 até à morte do primeiro.)

§ 13 – Sobre o papel do “*comum*”, cf. *CB*, mais adiante neste volume. “*Nobre*” é aqui usado com um significado moral. Leia-se nos fragmentos das lições sobre estética, de publicação póstuma: “*Nobre significa o que é moralmente belo <das Moralischschöne> (SW V, 1031)*. Note-se que o conceito de *enobrecimento* surge em Schiller numa época anterior à recepção de Kant, no ensaio de 1785 *Brief eines reisenden Dänen [Carta de um dinamarquês em viagem]* sobre as esculturas clássicas da galeria de Mannheim: “Por que visam todas as artes discursivas e plásticas da Antiguidade, com tanta intensidade, o enobrecimento?/ O ser humano realizou aqui algo que é mais do que ele próprio, que recorda algo de maior do que a sua espécie – demonstrando talvez que ele é menos do que virá a ser? Essa tendência geral de embelezamento poder-nos-ia decerto poupar toda a especulação acerca da continuidade da alma. Se o ser humano *apenas devesse – pudesse – permanecer humano*, como teriam existido deuses e criadores desses deuses?/ A filosofia dos gregos era desprovida de consolação, a sua crença mais ainda, e eles agiam de forma decerto não menos nobre do que nós. Se pensarmos acerca das suas obras de arte, o problema resolver-se-á. Os gregos pintavam os seus deuses apenas como seres humanos mais nobres e aproximavam-nos dos deuses. Eram filhos de uma família” (*SW V, 883*). Curiosamente, o sentido ascendente do enobrecimento grego cede lugar, no período kantiano, a uma valorização no sentido descendente, ou seja, a partir do valor considerado mais elevado. Nesta perspectiva, é sintomática a conotação da dignidade com a nobreza ao aproximar-se da graciosidade (cf. *GD*, § 161) e com alteza, i. e., com a realza na sua *gravitas*. Posteriormente, na 23ª *CEE*, é retomado o sentido ascendente do enobrecimento da matéria em direcção ao domínio supra-sensível, uma vez que para Schiller “(o ser humano) tem de aprender a desejar *de forma mais nobre*, para que não tenha necessidade de *querer de forma sublime*” (§ 8).

- “Chamamos *comum* a uma fisionomia...”: cf. *GD* §§ 64ss e respectivo comentário.

- “*expressiva*”: no original, <*sprechend*>, ou seja, que fala.

§ 19 – Cf. a nota 12 ao § 130 de *GD*.

§ 22 – Schiller cita a obra de Winckelmann a partir da edição de Viena, de 1776.

- “pela proximidade do coração...”: Schiller omite aqui a seguinte passagem: “e esta parte do corpo pode ser apelidada de maravilha da arte”.

§ 24 – “comentário de Lessing”: cf. *L*, capítulo V, em que a descrição de Virgílio é detalhadamente analisada. A citação que se segue (e que inclui também as passagens referidas após os §§, 25, 30 e 31) foi retirada da *Eneida*,

Livro II, vs. 203-217 (texto que o próprio Schiller parcialmente traduziu): “Eis que surge de Tenedos um par de serpentes (tenho horror em dizê-lo), com a cauda enrolada em terríveis arcos, e se dirigem à margem. Os peitos erguem-se nas ondas, as cristas sangrentas elevam-se sobre as ondas, o longo dorso estende o seu volume na maré. Espumando ruidosamente no seu trilho, os olhos ardendo de sangue e fogo, as línguas sibilando e fazendo vibrar a garganta. Todos se dispersam de rosto exangue, as flechas certas das serpentes visam Laocoonte, mas primeiro envolvem os dois rapazes no seu amplexo e os desgraçados perecem face à mordedura. Depois, as feras atacam quem vem em seu auxílio.”

§ 25 – “acima indicadas”: cf. *DS*, § 47. Recorde-se que se tratava originalmente de um único texto.

- “apenas contemplativamente sublime”: cf. *DS*, §§ 51ss.

§ 35 – “diz Séneca...”: cf. *De providentia*, II, 9.

- “Tal visão é-nos dada...”: após uma esmagadora derrota em Cannae, infligida por Aníbal em 216 a. C. (2ª Guerra Púnica), o Senado romano manteve uma atitude inabalável, não abandonando a intenção de prosseguir com a guerra.

- “Mesmo o Lúcifer de Milton...”: cf. *Paradise Lost*, Livro I, vs. 250-259.

- “A resposta de Medeia...”: cf. Corneille, *Médée*, I acto, 5ª cena.

§ 36 – Sobre a “coexistência” e a “sucessão”, i. e., a especificidade das artes plásticas como artes do espaço e da poesia como arte do tempo, cf. Lessing, *L*, capítulo XVI.

§ 37 – “quando ele... se entrega à fúria vingativa dos cartagineses”: o general romano Marcus Atilius Regulus, prisioneiro em Cartago, foi enviado a Roma com vista a negociações de paz, tendo regressado após o fracasso das mesmas a fim de cumprir a sua palavra, o que lhe custou a vida. Schiller já fizera referência a esta figura histórica em 1780, num discurso proferido na *Karlsschule* por ocasião do aniversário de Franziska von Hohenheim (cf. *SW* V, 286 e comentário ao § 28 de *FP*).

§ 40ss – A distinção aqui feita entre as esferas de acção estética e moral surge na sequência da defesa da *heautonomia* estética em *K*, § 77. A liberdade em relação a qualquer lei, sublinhada no § 45, pode ser lida como uma alusão crítica indirecta ao imperativo kantiano.

§ 41 – “o auto-sacrifício de Leónidas...”: no ano de 480 a. C. e face à aproximação do exército persa, o rei Leónidas evacuou grande parte das suas tropas antes do cerco, deixando-se matar no desfiladeiro das Termópilas com poucas centenas de guerreiros espartanos.

§ 43 – Schiller distingue entre “necessidade <Notwendigkeit>” e “urgência <Notdurft>”, associando a primeira à esfera moral e a segunda ao domínio sensível. Para designar o denominador comum a ambas, ou seja, os aspectos vinculativos, o autor recorre ao termo <Nezessität>, que aqui só pode ser traduzido por “necessidade”.

§ 46 – “Peregrinus Proteus”: herói de um romance epistolar satírico de Luciano (120-192 d. C.). O tema foi posteriormente retomado por Wieland no romance homónimo de 1791, que se abstém de criticar a atitude daquele filósofo convertido ao cristianismo, excluído da comunidade e auto-imolado durante os jogos olímpicos. Daí que Schiller lhe dedique um *Xenion* em que aquela figura fala na primeira pessoa “Se vires Wieland, diz-lhe que lhe envio o mais belo agradecimento,/ Mas ele honrou-me demasiado, eu fui apenas um miserável” (SW I, 296).

§ 46, nota 18 – “*servos inúteis <unnütze Knechte>*”: cf. NT, Lucas 17, 10. De notar que a tradução portuguesa (católica) da Bíblia modificou a expressão para “simples trabalhadores”, enquanto a expressão usada por Schiller se mantém na versão alemã da Bíblia luterana.

§ 50 – Sobre a independência do poeta face à História, veja-se SS, §§ 21s e Cadete, 1987. Schiller desenvolve aqui uma fundamentação distinta da que expressou em *AT*, § 35. Para Schiller, a História deveria submeter-se a interesses da natureza estética, como podemos ler na carta de 10.2.1788 a Caroline von Beulwitz: “É de perguntar se a *verdade interior*, a que quero chamar a verdade filosófica e verdade da arte, e que *tem de* reinar em toda a sua plenitude no romance ou noutra apresentação poética, não terá tanto valor como a histórica... O facto de um ser humano em *tais* situações sentir, agir e expressar-se *assim* é um grande e importante facto para o ser humano: e é isso que o dramaturgo ou o romancista tem de conseguir. A concordância interna, a verdade, é sentida e reconhecida sem que a circunstância tenha realmente tido que acontecer. A vantagem é nítida. Fica-se deste modo a conhecer o *ser humano* e não *o* ser humano, a espécie e não o indivíduo tão susceptível de perder-se. Neste grande campo o poeta é senhor e mestre; mas é precisamente o historiador que se vê obrigado a colocar esta forma mais importante de verdade num plano inferior à sua correcção histórica, ou a acomodar aquela com uma certa imperícia, o que ainda é mais grave. Falta-lhe a liberdade com que se movimenta o artista, com bela leveza e graça. E no final ele não satisfaz nem uma coisa nem outra” (NA 25, 154).

§ 51 – Sobre Sulzer, veja-se a introdução do comentário a *GD*. Este autor, entre outros, recomendava o tratamento de temas nacionais (numa época em que a nação alemã existia num plano mítico).

§§ 52s – A defesa do interesse estético de figuras de criminosos é uma constante na obra de Schiller desde *DR*. Cf. também *FP*, § 20. Sobre o potencial energético de criminosos, veja-se os §§ 10s do texto seguinte (*CB*).

## IDEIAS SOBRE O USO DO COMUM E DO BAIXO NA ARTE (CB)

A primeira publicação deste texto data de 1802, no quarto volume das *Kleine prosaische Schriften [Pequenos Textos em Prosa]*. Restam porém poucas dúvidas de que a produção inicial terá ocorrido no semestre de Inverno de 1792/3, no contexto das lições sobre estética e dos estudos sobre a problemática do belo, do trágico, do patético e do sublime. Interessante é aqui o efeito de contraste que o autor sublinha entre o *comum* e o *nobre*, o *baixo* e o *grande*, como se Schiller se empenhasse em reconstituir aos nossos olhos, no palco ou no papel, uma paleta civilizacional completa, dando a conhecer as razões para uma distribuição das zonas de incidência de luz e sombra.

§ 3 – “Homero soube tratar...”: cf. *Ilíada*, Canto XVIII, vs. 478ss. Veja-se também Lessing, *L*, capítulo XVIII: “Homero pinta nomeadamente o escudo não como estando acabado mas como um escudo a ser criado. Ele serviu-se aqui portanto também do celebrado artifício que consiste em transformar o que é coexistente... no que é consecutivo, tornando com isso a monótona pintura de um corpo no quadro vivo de uma acção. Vemos não o escudo, mas o divino mestre e o modo como apronta o escudo. Aproxima-se com martelo e tenaz da sua bigorna e, depois de ter forjado as placas a partir da matéria bruta, as imagens que ele determinou como ornamentos surgem em profusão diante dos nossos olhos, uma após a outra [...]. Não voltamos a perdê-lo de vista até tudo estar pronto. Quando está pronto, espantamo-nos com a obra, mas com o espanto crédulo de uma testemunha ocular que viu ele ser feito.” Schiller faz também referência às imagens no escudo de Ulisses no poema *Die vier Weltalter [As quatro Idades do Mundo]*.

§ 9 – “Se porém tal pessoa for em simultâneo um assassino...”: sobre a correspondência proporcional entre a dimensão do crime e a sua valorização estética, leia-se *Fiesco* (II acto, 2ª cena): “É condenável esvaziar uma bolsa – é atrevido desviar um milhão, mas é indizivelmente grande roubar uma coroa. A vergonha diminui com o pecado que cresce.” Cf. também *SP*, § 46 e o comentário ao § 52 da mesma obra.

§ 11 – “Crime por sede de honra” <*Verbrechen aus Ehrsucht*>: peça de 1784, da autoria de August Wilhelm Iffland (1759-1814).

- “noutra peça”: trata-se da comédia de 1782 *Der Fähndrich [O alferes]* de Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816). Nas *Xenien* que referem

satiricamente a “sombra de Shakespeare”, vemos um diálogo de dísticos entre um “ele” (alegadamente Shakespeare) e um “eu”. “Ele” interroga por que razão já não se vêem nos palcos um César, um Marco António, um Orestes, uma Andrómaca; o “eu” responde que apenas se vêem padres, conselheiros comerciais, alferes, secretários ou majores hussardos. À pergunta do “ele” sobre as “grandes acções” que podem porventura ocorrer no meio dessa “miséria”, responde o “eu”: “Fazem intrigas, penhoram coisas, roubam colheres de prata...” (Cf. *SW I*, 301s).

§ 12 – Cf. a distinção entre os dois tipos de *baixo*, aqui efectuada, e os dois tipos de *sublime* mencionados por Schiller em *DS*, §§ 48ss.

- “Epicteto”: filósofo estoíco (50-135 d. C.) que suportou a escravidão com serenidade.

#### OBSERVAÇÕES DISPERSAS ACERCA DE DIVERSOS OBJECTOS ESTÉTICOS (OD)

Este texto corrobora com *DS*, *SP* e *CB* na reflexão acerca das formas de representação do sublime, bem como dos efeitos do mesmo, aqui em correlação com outras categorias. A sua produção pode também por isso ser datada, como os outros três, do período correspondente aos cursos sobre estética na Universidade de Jena, no semestre de Inverno de 1792/3. A primeira versão foi publicada no quinto caderno da revista *Neue Thalia*, em Outubro de 1794; a segunda versão. Aligeirada de uma passagem de considerável dimensão (§§ 36-53) no quarto volume da recolha *Kleinere prosaische Schriften*, editado em 1802. A versão de *NA* respeita essa omissão, enquanto a de *SW* se atém à versão original. A presente tradução segue esta última opção, sendo sempre possível fazer uma passagem directa da leitura do texto do § 35 para o § 54. Sobre as razões do corte da primeira para a segunda versão, os organizadores de ambas as edições críticas são unânimes em adiantar a hipótese de que Schiller teria querido libertar um texto, já de si abstracto e complexo, das passagens que remetem mais directamente para a influência kantiana, neste caso o § 26 de *CFJ* (cf. *NA* 21, 196 e *SW V*, 1133s).

§ 1 – “capacidade passiva ou activa <*leidendes oder tätiges Vermögen*>”: tal distinção segue o critério adoptado por Kant, nomeadamente no § 29 de *CFJ*, onde são igualmente explicadas as quatro categorias aqui analisadas por Schiller.

- “o bom <das Gute>”: optou-se ora por esta tradução, ora pelo termo “o bem”.

§ 3 – Sobre a “conformidade à razão <*Vernunftgemäßheit*>” e “similitude à razão <*Vernunftähnlichkeit*>” do belo, veja-se *K*, § 24.

§ 7 – Sobre a avaliação estética do mal, cf. *SP*, §§ 52ss.

§ 10 – As alusões à musicalidade da natureza bela acompanham a obra poética de Schiller, desde o poema de juventude *Der Abend [A Tarde]* (1776) até ao poema da idade madura *Die Erwartung [A Expectativa]* (1800). Cf. *SW I*, 9ss e 401ss.

§ 11 – Compare-se esta descrição de uma *sublimização* (enquanto *dinamização*) de uma natureza bela com as considerações de Kant no § 28 de *CFJ*.

§ 13 – Sobre as Fúrias, cf. os poemas *DK* e *Die Kraniche des Ibykus [Os Grous de Íbico]* (1797), resp. *SW I*, 180 e 349s.

§ 14 – “faculdade sensível de apreensão ou de resistência”: cf. *DS*, § 50ss sobre a distinção entre o sublime contemplativo (teórico) e o sublime patético (prático).

- “são designadas com o nome de *sublimes... sublimativos*”: no original, jogo de palavras entre <*erhaben*> e <*erhebend*>.

§§ 22ss – Sobre a distinção entre *quantum* e *magnum*, cf. *CFJ*, § 25.

§ 29 – “*assombração... admiração*”: no original, jogo de palavras entre <*Verwunderung*> e <*Bewunderung*>.

- “*energia produtiva*”: no original, <*hervorbringende Kraft*>.

§31 – Sobre as medidas usadas até 1799 (data da introdução do metro como medida universal, i. e., décima milionésima parte do quarto do meridiano terrestre), recorde-se o seu carácter empírico, proveniente da sua base na dimensão humana (pé, braça, polegada, côvado, etc.).

§ 37 – “ser próprio”: no original, <*Selbst*>

§ 59 – Sobre a arte de jardinar e a comparação entre as configurações paisagísticas distintas do jardim francês e do jardim inglês, veja-se a passagem da recensão de Schiller sobre o calendário paisagístico para o ano de 1795: “Assim como ela [a natureza, TRC] se vê privada da sua liberdade nos jardins franceses, mas recompensada por isso através de uma certa concordância arquitectónica e grandeza, ela desce, nos nossos chamados jardins ingleses, ao nível de uma pequenez infantil, tendo-se afastado, através de uma tendência exagerada para a ausência de coacção e para a pluralidade, de toda a bela simplicidade e tendo-se furtado a qualquer regra. Está em grande parte ainda neste estado, favorecida não pouco pelo carácter débil da época, que foge a toda a determinação das formas e acha que é infinitamente mais cómodo modelar os objectos de acordo com as suas ideias do que orientar-se segundo a natureza deles” *SW V*, 885s). Seguidamente, o autor aproxima este tipo de arte da arquitectura: “No que diz respeito ao gosto arquitectónico, não podemos negar que a arte de jardinar se encontra na *mesma* categoria

do que a arquitectura, embora se tenha procedido muito mal quando se quis aplicar a ela os parâmetros da última. Ambas as artes correspondem, na sua origem primeira, a uma carência física, que principia por determinar as suas formas, até que o sentimento desenvolvido da beleza passou a exigir liberdade para essas formas e o gosto formulou as suas exigências em simultâneo com o entendimento. Considerando as coisas nesta perspectiva, nenhuma das artes é inteiramente livre e a beleza das suas formas permanecerá sempre condicionada e limitada pela inflexível finalidade física. Em todo o caso, ambas têm em comum o facto de imitarem a natureza através da natureza, não através de um *médium* artificial, ou não a imitarem de todo mas produzirem objectos novos. É possível que daí adviesse o facto de não terem sido rigorosamente respeitadas as formas que a realidade oferece e de, sempre que o entendimento ficava satisfeito por meio da ordem e da concordância e o olhar por meio da majestade ou da graciosidade, as pessoas pouco se terem importado em tratar a natureza como meio e exercer violência sobre o seu carácter particular. Elas podiam mesmo crer, pelo contrário, que tinham direito a tal procedimento, uma vez que na arte de jardinar, assim como na arquitectura, é manifestamente através deste sacrifício da liberdade da natureza que a finalidade física se vê promovida. Deve-se portanto perdoar de certo modo aos criadores do gosto arquitectónico na arte de jardinar o facto de eles se terem deixado seduzir pelo parentesco que domina em muitos aspectos entre ambas as artes, confundindo os seus caracteres inteiramente distintos e, na opção entre ordem e liberdade, favorecerem a primeira em detrimento da segunda” (ib., 886s).

§ 64 – Citação da *Eneida*, Livro I, vs. 58s: “Não o fizesse ele e revolveriam os mares, arrasariam a terra e o profundo céu”.

- “Tal experiência pode facilmente ser feita ao contemplarmos um céu nublado...”: leia-se na elegia de 1795 *Der Spaziergang [O Passeio]*: “Vejo em baixo, infinito, o éter, e infinito em cima/ Olho com vertigem para cima, arrepiado para baixo...” (SW I, 229).

§ 65 – Não tendo Schiller escrito qualquer continuação, a correspondente indicação, adicionada ao texto, foi aqui eliminada.

## SOBRE A EDUCAÇÃO ESTÉTICA DO SER HUMANO NUMA SÉRIE DE CARTAS (CEE)

A versão original deste texto foi publicada na revista *Die Horen*, criada por Schiller, nos números 1 (Cartas 1-9), 2 (Cartas 10-16) e 6 (Cartas 17-27) de 1795. Na antologia de textos de prosa de 1801, ele foi retomado na íntegra.

Recorde-se o título desta antologia, já aqui referida (cf. o início do comentário a CB): *Kleine prosaische Schriften von Schiller. Aus mehrern Zeitschriften vom Verfasser selbst gesammelt und verbessert. Dritter Theil*, Leipzig 1801 [*Pequenos textos de prosa de Schiller. A partir de várias publicações, compiladas e melhoradas pelo próprio autor. Terceira Parte*, Leipzig 1801]. Na versão em *Die Horen*, o título fazia-se seguir de uma epígrafe extraída do romance de Jean-Jacques Rousseau *Julie ou la Nouvelle Heloise* (1758), III, 7: “Si c’est la raison qui fait l’homme, c’est le sentiment, qui le conduit.»

Uma nota acrescentava, referindo-se ao título: “Estas cartas foram realmente escritas. A quem? Não importa aqui e será talvez dado a conhecer ao leitor no seu devido tempo. Uma vez que se achou necessário suprimir tudo o que possuía uma referência local e não se gostaria de inserir outra coisa nesse lugar, elas quase nada conservaram de uma forma epistolar excepto a sua compartimentação exterior, gesto esse pouco feliz e que poderia ter sido evitado se se quisesse levar menos a rigor o seu carácter genuíno” (SW V, 1141).

#### Primeira Carta

A versão original desta Carta constituiu uma longa missiva dirigida ao duque de Augustenburg, datada de 13 de Julho de 1793. Esta serviu também de matriz parcial às primeiras nove Cartas, em que Schiller pretende traçar um panorama crítico da sua época, a fim de delinear o espaço experiencial que, segundo ele, teria feito surgir e tornado evidente a necessidade de uma educação estética, a montante de qualquer acção moral e intervenção política.

§ 2 – “formas académicas <schulgerechte Formen>”: cf. o texto no qual Schiller anunciava, em 10 de Dezembro de 1794, a próxima publicação de *Die Horen*, nomeadamente a seguinte passagem: “Na medida do possível, procurar-se-á libertar os resultados da ciência da sua forma escolástica e tornar os mesmos inteligíveis ao senso comum sob uma capa atraente, pelo menos simples” (SW V, 871).

§ 3 – “a Vossa própria e livre faculdade de pensar...”: Schiller encara de modo positivo o momento de *tribunalização* que considera inerente ao diálogo epistolar com o duque, equilibrando-o com o momento de *clemência*, como é sugerido no § 1. Simbolicamente, sugere-se aqui um diálogo entre as classes burguesa e nobre.

§ 4 – “parte prática do sistema kantiano”: trata-se da *Crítica da Razão Prática*, publicada em 1788.

- “juízos arcaicos da razão comum”: na versão original em *Die Horen*, Schiller utiliza o termo <*Aussprüche*> (juízos, sentenças), posteriormente

substituído por <*Ansprüche*> (exigências) na edição empreendida por Körner em 1813. O primeiro termo, além de ser mais adequado ao espírito do texto, corresponde ainda à afirmação que se pode ler na carta a Goethe de 28.10.1794 acerca do suposto carácter transitório da filosofia kantiana: “Não me assusta absolutamente nada pensar que a lei da mutação, perante a qual nenhuma obra divina ou humana encontra clemência, destruirá também a forma desta filosofia, tal como qualquer outra; mas os fundamentos da mesma não terão de recear este destino, uma vez que, desde que perdura o género humano e enquanto a razão existir, esses fundamentos têm sido tacitamente reconhecidos pelos seres humanos, que em geral têm actuado de acordo com eles” (NA 27, 74). A presente tradução opta assim pela versão da revista.

- “visão”: no original, <*Einsicht*>.

- “químico <*Scheidekünstler*>”: à letra, “artista da separação”, designação dada ao químico na época e que denota a indistinção ainda existente entre as belas-artes e outras formas de *artefacto* (ou seja, produtos do cérebro e da mão humana e que distinguem na época o ser humano do animal e da natureza). Como veremos ao longo do texto, o termo *Künstler* designava não apenas o artista plástico mas igualmente o artesão/artífice, o pedagogo, o homem do Estado, etc., remetendo para o verbo *können* (poder) para indicar uma capacidade adquirida.

- “natureza espontânea <*freiwillige Natur*>”: o autor compara a análise do químico, incidindo sobre a natureza objectiva, à do filósofo, centrada na natureza subjectiva.

## Segunda Carta

§ 3 – “elegante ousadia”: no original, <*anständige Kühnheit*>.

§ 4 – “Uma questão...”: trata-se da discussão, nos círculos letrados, sobre a forma de governo considerada mais correcta e a ordem social considerada mais justa. Embora tais debates tivessem já lugar muito antes da Revolução Francesa, inspirados pelas teorias jusnaturalistas, porém os acontecimentos posteriores a 1789 incitaram a um reequacionamento das análises e propostas, muitas delas até então circunscritas ao plano teórico.

§ 5 – “Espero convencer-Vos...”: Schiller formula aqui a tese central das Cartas, que afirma a necessidade e a actualidade de desenvolver uma dimensão estética, como etapa para a resolução dos problemas moral e político.

### Terceira Carta

A argumentação desta Carta segue uma linha teórica jusnaturalista, principiando por definir as características do ser humano num pretenso estado natural <Naturstand>, a fim de postular a forma de Estado adequado à estrutura humana. Nesta perspectiva, Schiller reporta-se indirectamente às posições de Hobbes (1588-1679), Montesquieu (1689-1755) e Rousseau (1712-1778). Do primeiro, refere a ideia de um “Estado natural <Naturstaat>” como mecanismo de pacificação das forças sociais e satisfação das carências; do segundo, a relação entre as forças e as leis; do terceiro, a ideia de contrato social, que se vê aqui problematizada na medida em que é chamada a atenção para a possibilidade de discrepância entre a realidade humana física e uma construção racional, logo em princípio baseada numa abstracção. Leia-se num fragmento encontrado no espólio do autor: “É certo que o filósofo atinge da melhor maneira o seu objectivo se pressupuser o ser humano à partida como sendo racional; mas o ser humano não é racional, só se tornando mais tarde e depois de instaurada a ordem do mundo. O ser humano é poderoso, violento, ardiloso e pode ser inteligente <geistreich> muito antes de se tornar racional. É desta sua natureza, e não da sua natureza racional, que o direito natural e a política teriam de ser deduzidos, se se quiser explicar a vida através deles e fazer com que eles tenham uma influência eficaz na vida” (NA 21, 90). Estas reflexões revelam ainda uma influência do ensaio de Kant *Idee zu einer allgemeiner Geschichte in weltbürgerlicher Absicht [Ideia para uma História Universal numa intenção cosmopolita]* de 1784, já na fase de um Iluminismo tardio em que a crítica relativiza o optimismo da primeira metade do século XVIII.

§ 3 – “problemático <problematisch>: aqui, no sentido de hipotético.

§ 4 – “artesão <Künstler>: cf. nota respeitante à primeira Carta, § 4.

### Quarta Carta

§ 1 – “Ser absoluto”: termo que exprime uma concepção deísta, paradigmática para o século XVIII.

- “impulsos motrizes”: no original, <Triebfedern>.

§ 2, nota 21 – Na referida obra, publicada em Jena em 1794, J. G. Fichte (1762-1814) refere o papel dinâmico do impulso <Trieb> e o princípio da *coordenação* (não o da *subordinação*) como bases da realização do ser humano na sociedade.

§ 4 – “artesão <*mechanischer Künstler*>”; “artista <*schöner Künstler*>”; „artista pedagógico e político <*pädagogischer und politischer Künstler*>”: Schiller retoma aqui a ideia do especialista que forma diferentes tipos de material, distinguindo entre a matéria inerte como mero *meio*, com vista a obter um produto, e a matéria humana como um nobre *fim*.

§ 6 – “selvagem <*Wilder*>... bárbaro <*Barbar*>”: embora o autor não idealize a figura do selvagem, porém ele tende a julgá-la com maior complacência do que a do bárbaro, que para ele revela um recalçamento dos impulsos naturais. Tal ideia viu-se bem acolhida por autores que desenvolveram um paradigma antropológico unificador e rejeitaram o dualismo entre corpo e espírito, como Herder e posteriormente Nietzsche.

#### Quinta Carta

§ 2 – “opinião <*Meinung*>”: ideia de carácter conjuntural, formulada no âmbito da interação social e do senso comum, distinta de uma proposição racional e aqui usada como metonímia do Antigo Regime. Leia-se as seguintes palavras, postas na boca de um príncipe na novela *Der Geisterseher* [*O Visionário*], publicada em episódios em 1789: “Tudo em nós é opinião. A opinião é a nossa ama e educadora na infância, a nossa legisladora e amante nos anos de virilidade, a nossa muleta na velhice. Se nos tiraram o que a nossa opinião nos deu, o pior elemento das outras classes fica mais bem colocado do que nós... Um príncipe que escarnece da opinião suprime-se a si próprio, como o padre que nega a existência de um Deus” (*SW V*, 124).

- “parece estar dada uma possibilidade *física*...”: alusão ao horizonte de expectativa aberto pela Revolução Francesa e à desilusão que se seguiu após a queda da monarquia constitucional em 1792. Cf. neste contexto o dístico *Der Zeitpunkt* [*O momento*], publicado em 1797: “Uma grande época deu vida ao século, / Mas o grande momento encontra uma pequena espécie” (*SW I*, 260).

§§ 3-5 – O pessimismo cultural aqui manifestado contrasta com a perspectiva de empenhamento e esperança veiculada na lição inaugural sobre História universal, proferida na Universidade de Jena em Maio de 1789 (cf. *SW IV*, 749ss). Deve-se aqui considerar um fundo experiencial de que faz parte um momento de ruptura com a crença iluminista de progresso ilimitado, como também uma recepção crítica do cepticismo civilizacional de Rousseau por Kant e Fichte. Veja-se o comentário ao início da terceira Carta.

§ 4 – À “força da gravidade <*Schwerkraft*>” e à “força da coesão <*Kohäsionskraft*>”, o autor contrapõe a “força formadora <*bildende Kraft*>”

que revela uma cosmovisão orgânica. A aproximação a Goethe, ocorrida por altura da redacção destas Cartas, expressa-se na carta de 31 de Agosto de 1794, comentando o texto por este enviado (*Inwiefern die Idee. Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organische Naturen angewendet werden könne* [Até que Ponto a Ideia, de que a Beleza seria Perfeição com Liberdade, poderá ser aplicada a Naturezas Orgânicas], HA 13, 21) e detalhando as razões da convergência atingida por ambos por vias distintas (NA 27, 31ss)

§ 5 – “que filósofo, antigo ou moderno...”: trata-se de Platão (427-387 a. C.) (*República*, VI, 491d).

- “que antes reforça a corrupção por meio de máximas”: cf. a este respeito *Sobre os Limites Necessários no Uso de Formas Belas* (LN), §§ 36ss, incluído neste volume.

- “sentimentalidade <*Empfindsamkeit*>”: valorização do sentimento, intensamente praticada na época nos círculos cultivados e denotando influências tanto da corrente pietista como da apologia rousseauista do regresso a uma espontaneidade natural e originária.

- “ser exaltado <*Schwärmer*>”: a distinção entre *entusiasmo* <*Enthusiasmus*> e *exaltação* <*Schwärmerei*> constituiu uma preocupação em numerosos autores, de Shaftesbury (1671-1713) em *A Letter Concerning Enthusiasm* (1708) ao filósofo popular Christian Garve (*Über die Schwärmerei*, publicação póstuma de 1802) passando pela terceira Crítica kantiana (CFJ, § 29). Semelhante distinção sublinha a perda de realidade por parte do ser exaltado, que tende a transformar os seus desejos em realidades ou formas de conhecimento, enquanto o entusiasta apenas empolaria as suas emoções. Tal exaltação era frequentemente uma consequência de excessos de sentimentalidade (v. acima).

## Sexta Carta

§ 1 – “arrazoado sofisticado... razão <*Vernünftelei... Vernunft*>”: procurou-se, na versão portuguesa e à semelhança da versão original, jogar com palavras da mesma família para indicar tanto uma fase considerada negativa, ou anti-tética, do processo histórico-civilizacional segundo o autor (que para ela utiliza um termo de conotação pejorativa), bem como uma terceira fase de regresso à natureza.

§ 2ss – A idealização do paradigma grego – que na época de Schiller só podia ser estudado através dos livros ou dos seus vestígios na civilização romana, devido à ocupação da Grécia pelos turcos – situado pelo autor numa fase originária da cultura enquanto revelador de unidade entre matéria

e forma, inspira-se não apenas nas obras de J. J. Winckelmann *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke [Pensamentos sobre a Imitação das Obras Gregas]* (1755) e *Geschichte der Kunst des Altertums [História da Arte da Antiguidade]* (1764), bem como de Wilhelm von Humboldt (1767-1835) *Über das Studium des Altertums und des griechischen insbesondere [Sobre o Estudo da Antiguidade e da Grega em Particular]* (1793). Sobre esta obra, Schiller escreveu um breve apontamento em que distinguiu os três momentos da evolução civilizacional:

“1 – O objecto está diante de nós, mas de forma confusa e fluida.

2 – Separamos características singulares e diferenciamos. O nosso conhecimento é claro, mas isolado e tacinho <borniert>.

3 – Unimos o que está separado e o todo volta a estar diante de nós, porém já não de forma confusa mas iluminada de todos os lados.

No primeiro período estavam os gregos.

No segundo estamos nós.

O terceiro deve portanto ainda ser esperado e então já não se desejará o regresso dos gregos” (*SW V*, 1042).

Note-se ainda que tal idealização – embora relativizada pela indicação das imperfeições da unidade do ser, bem como das vantagens da moderna especialização, como lemos nesta Carta – não resulta de um desconhecimento da realidade social grega. Num estudo anterior sobre a legislação de Licurgo e Sólon (1790), Schiller critica sem ambiguidade o sistema escravagista (cf. *SW IV*, 816).

§ 3 – “espirituosidade... sofisticação <Witz... Spitzfindigkeit>: características dos círculos requintados, privilegiadamente da sociedade de corte.

- “forças do ânimo <Gemütskräfte>: o conceito de ânimo <Gemüt> remonta à mística medieval, significando um lugar de representações interiores. No século XVIII, por influência do pensamento de Leibniz, este conceito adquire uma conotação apetencial, como podemos ler na obra de Mendelssohn *Abhandlung über die Evidenz in den metaphysischen Wissenschaften [Ensaio sobre a Evidência nas Ciências Metafísicas]* (1764). Na linguagem quotidiana, bem como na filosofia popular, este termo surge frequentemente identificado com *alma*. Nas suas lições de Antropologia, publicadas em 1798, Kant refere o ânimo através da palavra latina (*animus*), definindo-o como “a essência <Inbegriff> de todas as representações que têm lugar no mesmo” (*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht [Antropologia numa Perspectiva Pragmática]*, *KW XII*, 429). Ainda segundo Kant, o ânimo possuiria “uma dimensão que abarca três secções da capacidade de conhecimento, sentimento de prazer e desprazer apetencial, repartindo-se cada

uma delas em duas secções, o campo da *sensibilidade* e da *intelectualidade*” (ib.). Como vemos neste e noutros ensaios de Schiller, este autor junta, de um modo semelhante ao de Kant, o sentir e o pensar no conceito de ânimo.

- “disposições <*Anlagen*>: características inerentes à própria pessoa, por assim dizer inatas.

§ 6 – “camadas sociais... tarefas: no original, <*Stände... Geschäfte*>.

§ 7 – “artifício”: no original, <*Kunst*> (cf. § 15).

§ 8 – “função”: no original, <*Amt*>

- “Vénus Citereia... Vénus Urânia”: distinção feita no *Banquete* de Platão (IV) entre as faces da “deusa dupla”, por um lado filha de Zeus e de Dione, presidindo ao amor profano e sensual, por outro lado filha de Urano, tutelando o amor espiritual e celeste.

§ 9 – “sociedade positiva <*positive Gesellschaft*>: ordem social baseada em convenções e leis.

- “estado de moralidade natural <*moralischer Naturstand*>: situação civilizacional primitiva em que impera o instinto de conservação.

§ 10 – “espírito especulativo... espírito prático <*spekulativer Geist... Geschäftsgeist*>: manifestações extremas da dicotomia espírito/matéria.

§ 12 – “senso comum <*Gemeinsinn*>: Leia-se na carta de 21.11.1793 ao duque de Augustenburg: “Num número mínimo de casos, o entendimento actua *de forma lógica*, nomeadamente em nítida consciência das regras e princípios que o lideram; na grande maioria dos casos, ele actua de forma estética e como uma espécie de tacto, como V. Alteza já vê a partir da linguagem corrente, que introduziu em todas as línguas a expressão *senso comum* para esse género de entendimento” (NA 26, 319s). Cf. ainda os §§ 20-22 da *CFJ*.

§ 14 – “temperatura homogénea”: termo usado no significado alquímico de “mistura dos elementos na devida proporção”.

§ 15 – “artifício... arte superior <*Kunst... höhere Kunst*>”: alusão à segunda e terceira fases do processo histórico-civilizacional, remetendo o primeiro significado para o resultado de um afastamento consciente face à natureza.

## Sétima Carta

§ 2 – “organizações inferiores”: aqui no sentido de “organismos”, inspirado pelo princípio de classificação buffoniano e pela obra de Herder *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* [*Ideias para a Filosofia da História da Humanidade*] (1784-1791).

§ 3 – “Noutras partes do mundo... pensador”: alusão à campanha pela abolição da escravatura e do tráfico de escravos, impulsionada em Inglaterra por W. Wilberforce, bem como à perseguição feita no continente europeu a filósofos como Rousseau.

- “Assustados pela liberdade... cómoda servidão”: alusão indirecta às considerações de Kant em 1784, no texto *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* [Resposta à Pergunta: O que é o Iluminismo?], tendo aqui por assim dizer um tom profético pois o domínio napoleónico ainda não vigorava em França. Neste contexto, note-se um testemunho do próprio autor, recolhido pelo seu amigo de infância Friedrich Hoven (1759-1838) na segunda metade do ano de 1793, por altura da visita de Schiller à sua terra natal. Escreve Hoven sobre o amigo: “Ele estava firmemente convencido de que a República Francesa terminaria tão depressa como havia começado, que a Constituição republicana daria mais cedo ou mais tarde lugar à anarquia e que a única salvação da nação seria o surgimento de um homem forte, viesse donde viesse, reintroduzindo a ordem e tomando com firmeza na mão as rédeas do governo, mesmo que se tornasse em senhor absoluto não apenas da França mas também de uma parte da Europa” (Hoven, 1984: 149).

#### Oitava Carta

Nesta Carta, Schiller retoma o questionamento dos pressupostos iluministas, tematizado na carta de 11.11.1793 ao duque de Augustenburg. Notamos contudo nesta por assim dizer primeira versão uma exigência de resolução dos problemas inerentes às carências básicas, sem a qual – subentende-se – seria irrealista preconizar uma educação estética e colher os seus frutos: “O espírito tem primeiro de ser solto do jugo da necessidade, antes que possa ser conduzido à liberdade da razão. E só neste sentido se tem o direito de encarar a preocupação pelo bem-estar físico dos cidadãos como o primeiro dever do estado. Se o bem-estar físico não fosse a única condição sob a qual o ser humano pode despertar para a maioria do seu espírito, ele não mereceria nem de longe tanta atenção e respeito. O ser humano ainda é muito pouca coisa quando vive numa casa aquecida e comeu até se satisfazer, mas tem de viver numa casa aquecida e ter o suficiente para comer se se quer que nele se agite outra natureza melhor” (NA 26, 299).

§ 1 – “esse bem, o mais importante de todos”: a liberdade política.

§ 2 – “o filho de Saturno”: alusão ao Canto VIII, vs. 41ss da *Iliada*, em que Zeus decide não intervir directamente na guerra de Tróia, mas criar condições favoráveis à vitória dos Gregos.

- “como Zeus fez ao seu neto”: Aquiles, filho de Tétis (filha de Zeus) recebeu as suas armas da forja de Hefesto. Cf. *Iliada*, Cantos XVIII-XIX.

§ 3 – “impulso <*Trieb*>”: encorajado pela filosofia de Herder e Fichte, Schiller utiliza este termo, também amplamente divulgado pela filosofia popular na época, para retomar a ideia de que “o ser humano não é alma nem corpo, mas a mais íntima mistura de ambas as substâncias”, como já afirmara na terceira dissertação de medicina (cf. *SW* V, 312 e comentário ao § 5 de *FP*).

§ 5 – “Um velho sábio”: Horácio, *Epistolae*, I, 2, 40; a mesma máxima foi retomada por Kant no texto mencionado no comentário ao § 7.

§ 6 – Schiller desenvolve aqui a crítica de Kant contra os seres culpados de menoridade como atitude mental e social. Na carta de 11.11.1793 ao duque de Augustenburg, as acusações à responsabilidade das autoridades políticas e religiosas eram mais contundentes. Lemos aqui que tais autoridades apresentariam ao cidadão “fórmulas... com as quais sempre conseguiram neutralizar o sentimento recém-despertado dos seus súbditos” (*NA* 26, 298).

- “fantasmagoria”: no original, <*Blendwerk*>.

- “aquele que deu o nome à filosofia”: Pitágoras (570-495 a. C.).

§ 7 – “perspicácia <*Einsicht*>: aqui optou-se pelo termo usado na tradução portuguesa de *CFJ*. (Cf. comentário ao § 112 de *GD*).

## Nona Carta

§ 3 – “tudo o que é positivo...”: cf. nota ao § 9 da sexta Carta.

§ 4 – “o filho de Agamemnon...”: Orestes matou a mãe, Clitmnestra, culpada pelo assassinio do marido, numa intenção de purificar a casa paterna manchada pelo adultério e crime da mãe.

- “puro éter da sua natureza demoníaca...”: na cosmologia antiga, o “éter” era considerado um elemento que preenchia o espaço para além da esfera lunar; “natureza demoníaca” remete para o *daimon* grego, génio criativo e mediador entre deuses e humanos. Cf. o § 26 de *SS*.

- “cópia <*Nachbild*>”: aqui no sentido da *mimesis* aristotélica (cf. *Poética*, I-III). A opção de Schiller por este termo, e não por <*Nachahmung*> reforça o significado de re-produção imagética, logo de uma obra com maior autonomia e com um grau mais elevado de criatividade do que a simples imitação.

- “cumes da humanidade... nos vales”: imagem alpina que pretende incarnar uma ordem política simultaneamente estética, iluminista e

jusnaturalista, como vemos mais tarde representada no drama *Wilhelm Tell* (II acto, 2ª cena), escrito entre 1803 e 1804:

“Walter Fürst: Não temeis, a noite recua lentamente dos vales./ (Todos tiraram espontaneamente o chapéu e contemplam silenciosamente a aurora).

Rösselmann: Nesta luz que nos saúda antes/ De todos os povos, que muito mais para o fundo/ Suspirando habitam no fumo das cidades,/ Prestemos o juramento da nova liga.” (*SW II*, 964)

§ 5 – “fortuna <*Glück*>”: termo que assume aqui o significado barroco de “sorte aleatória”.

- “espírito exaltado <*Schwärmergeist*>”: cf. nota sobre a quinta Carta, § 5.

- “união do possível com o necessário”: conjugação do que é materialmente realizável com a exigência da perfeição ideal. Mais adiante veremos que se tratará também da conjugação dos impulsos básicos no ser humano.

- “cunhado na ilusão... tempo infinito”: o verbo cunhar <*prägen*> deixa entrever a secularização da doutrina medieval de uma *signatura* divina nas coisas criadas e a projecção da mesma na dimensão demiúrgica do artista, que aqui é por assim dizer colocado no lugar das divindades de épocas precedentes.

#### Décima Carta

A presente Carta corresponde à “conclusão <*Einschluss*>” que coincide com a missiva escrita em 11.11.1793 au duque de Augustenburg. Lemos nesta versão original a distinção entre dois tipos – e subsequentemente duas funções e dois efeitos – da beleza. Aqui, Schiller indica resumidamente situações que analisará em Cartas posteriores, ou seja no presente texto, distinguindo aquelas em que a beleza deveria “intensificar” ou “colocar em tensão” <*anspannen*> e “dissolver” ou “distender” <*auflösen/schmelzen*>: “O ser humano sensível [aqui no sentido de sensual, TRC] nunca pode ser suficientemente distendido, o racional nunca suficientemente colocado em tensão, e tudo o que pode ser feito em prol da cultura da humanidade desemboca nesta regra, ‘limitar a energia sensível através da espiritual’” (*NA* 26, 304).

§ 2 – “Já na Antiguidade...”: Cf. Platão, *República*, III, e Cícero, *Tusculanae*, II, 11.

§ 3 – “favorito das Graças”: trata-se provavelmente de uma alusão a Goethe e às reacções de inveja no círculo de Weimar

§ 4 – “vozes respeitáveis”: referência indirecta a Rousseau e à obra *Discours si le rétablissement des Sciences et des Arts a contribué à épurer les mœurs* (1752).

§ 5 – A exemplificação histórica a que o autor procede remonta à tradição retórica da *Karlsschule*, reavivada pela prática docente na Universidade de Jena. Neste contexto, note-se como a análise teórica da descontinuidade civilizacional fora já efectuada num estudo sobre as cruzadas e o mundo medieval, redigido em 1790 a partir dos cursos de História universal. Lemos aqui numa nota de rodapé: “*Liberdade e cultura*, por mais inseparavelmente que estejam unidas na sua suprema plenitude e só atingindo a sua suprema plenitude através de tal união, são tanto mais difíceis de associar no seu dever. *Serenidade* é a condição para a cultura, mas nada é mais perigoso para a liberdade do que aquela. Todas as requintadas nações da Antiguidade pagaram o florescimento da sua cultura com a sua liberdade, *uma vez que receberam a sua serenidade da opressão*. E foi por isso mesmo que a sua cultura os levou à decadência, uma vez que havia surgido do que era decadente” (SW IV, 850).

- “Focião” (402-318 a. C.): político estratega ateniense, protagonista de uma das *Vidas Paralelas* de Plutarco (46-120 d. C.), com o seu par romano Cato de Útica.

- “Abássidas”: califas de Bagdad (750-1280), descendentes de Abu al-Abbas ibn al-Muttalib (566-652), tio paterno de Maomé (571-632).

#### Décima primeira Carta

Da 11<sup>a</sup> à 16<sup>a</sup> Carta, Schiller envereda por um método dedutivo, a fim de obter um conceito paradigmático de beleza numa perspectiva crítica e transcendental. A influência de Fichte, nomeadamente das obras mencionadas no próprio texto (*Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten* - cf. quarta Carta- e *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre [Fundamento da Teoria Global da Ciência]*, ambas de 1794), sobrepõem-se assim ao método indutivo e experiencial seguido nas cartas ao duque de Augustenburg. A consciência do alto grau de abstracção de tal método – aliás não escamoteada no texto – é objecto de uma carta a Körner em 5.1.1795 em que o autor escreve: “De tudo o que vais ler, poderás ter uma visão panorâmica sobre o meu plano e verificar o mesmo. Não nego que estou muito satisfeito com ele, uma vez que nunca produzi na minha cabeça uma unidade como a que mantém coeso este sistema e tenho de reconhecer que considero insuperáveis os meus fundamentos. (...) Tens de ser tolerante para a exposição abstracta, que para tal tema ainda tem certamente muita carne e muito sangue, pois creio ter estado

perto do limite e não teria realmente podido, sem enfraquecer a conclusividade das demonstrações, afrouxar o rigor do estilo” (NA 27, 115). Noutra carta a Körner, escrita duas semanas depois, Schiller relata o entusiasmo manifestado por Goethe e o seu amigo Heinrich Meyer (1760-1832), pintor e crítico de arte. Ambos assumidamente “não kantianos”, ter-se-iam mostrado “arrebataados num grau que poucas obras de retórica podem obter” (ib., 122s). Nomeadamente o “frio Meyer” teria “seguido o fio da especulação com uma atenção, uma fidelidade e um interesse que me surpreendeu inteiramente” (ib., 123).

§ 1s – “Pessoa <Person>” e “estado <Zustand>”: estes conceitos já haviam sido tematizados no § 40 de *GD*.

§ 2 – “o próprio sujeito”: no original, <das Selbst>. Optou-se por esta tradução para distinguir esse <Selbst> do termo <Subjekt>, traduzido por <sujeito>.

- “Ser necessário”: Deus (no sentido deísta).

§ 6 – “suprema inteligência”: Deus (no sentido deísta).

§ 8 – “actividade própria”: no original, <Selbsttätigkeit>.

#### Décima segunda Carta

§ 1 – “o nome de *impulsos*”: a esta passagem, seguia-se em *Die Horen* a seguinte nota (eliminada na posterior edição em livro): “Não tenho qualquer reserva em usar esta expressão, em comum tanto com aquilo que aspira a seguir uma lei como com aquilo que aspira a satisfazer uma carência, por muito que se costume limitá-la ao último significado. Ou seja, assim como ideias racionais se tornam em imperativos ou deveres logo que são colocadas nos limites do tempo, do mesmo modo se tornam tais deveres em impulsos logo que são relacionados com algo determinado ou real. A veracidade p. ex. enquanto algo absoluto e necessário, prescrito pela razão a todos os intellectos, é real para o Ser supremo uma vez que é possível; pois isso advém do conceito de um Ser necessário. É certo que esta mesma ideia, colocada dentro dos limites da humanidade, ainda é necessária, mas apenas no plano moral, *devendo* esta ser ainda tornada real, uma vez que num ser contingente a realidade ainda não é postulada através da mera possibilidade. Ora se a experiência fornece um caso com o qual se possa relacionar esse imperativo de veracidade, então ele desperta um impulso, nomeadamente uma tendência para pôr aquela lei em exercício e obter a sintonia consigo próprio prescrita pela razão. Tal impulso surge necessariamente e não falta nem naquele

que age contra ele. Sem ele não haveria uma vontade moralmente boa, logo tão-pouco uma vontade moralmente má.”

- “impulso sensível <*sinnlicher Trieb*>”: na primeira versão em *Die Horen*, Schiller designara este impulso por “impulso material <*Sachtrieb*>”, contrapondo-o assim com maior rigor terminológico ao “impulso formal <*Formtrieb*>” (cf. § 4). Perante a crítica de Körner (carta a Schiller em 11.11.1795) ao que considerava uma dureza de expressão, o autor procedeu à alteração indicada.

§ 2, nota 22 – “abnegação”: no original, <*Selbstlosigkeit*>.

§ 4 – “na verdade e no direito”: relacionamento do impulso formal tanto pelo conhecimento, orientado para a verdade, como pela moral, orientada para o bem.

§ 6 – “o puro objecto”: aqui com o sentido de inteligência pura, livre do lastro material e contingente.

#### Décima terceira Carta

§ 2, nota 23 – Sobre a obra de Fichte, veja-se o comentário à décima primeira Carta.

§ 3 – “apreende”: no original, <*ergreift*>; jogo com “compreende <*begreift*>”.

- “cultura <*Kultur*>”: neste contexto, o termo é utilizado num sentido análogo a “missão da *cultura*” (§ 2). Schiller preconiza, para o ser humano individual e para a humanidade (num paralelismo filogenético e ontogenético), uma formação das faculdades empíricas e conceptuais, o que requer tanto uma experiência variada como uma capacidade de abstracção, sistematização e disciplina.

§ 4 – “determinação <*Bestimmung*>”: no sentido fichtiano, significa uma optimização das potencialidades humanas, para a qual o ser humano estaria determinado.

Nota 24 – “exaltação <*Schwärmerei*>”: cf. nota ao § 5 da quinta Carta.

§ 6 – “temperamento”: em contraste com “carácter” (apresentado como produto da intervenção racional), este termo sintetiza o conjunto de disposições naturais e espontâneas.

#### Décima quarta Carta

§ 3 – “impulso lúdico <*Spieltrieb*>: este novo impulso não contradiz a asserção do § 1 da Carta anterior, em que Schiller considera “impensável” a existência de “um terceiro *impulso fundamental*”. Este surge como plataforma para a coordenação equilibrada dos dois impulsos básicos, o sensível e o formal.

§ 4 – “... receber.”: Em *Die Horen*, seguia-se a passagem: “O impulso material, pode dizer-se, está orientado para multiplicar a unidade no tempo, uma vez que a sensação é uma sucessão de realidades; o impulso formal está orientado para unir a multiplicidade na ideia, uma vez que o pensamento é uma concordância do que é distinto; o impulso lúdico tratará portanto de multiplicar no tempo a unidade na ideia, de tornar a lei em sentimento ou, o que é a mesma coisa, de unir na ideia a multiplicidade no tempo, de tornar o sentimento em lei.”

§ 6 – “... sentidos.”: Em *Die Horen*, seguia-se: “Sob o seu domínio, o que é agradável tornar-se-á num objecto e o que é bom num poder. Ele permutará no seu *objecto* a matéria com a forma e a forma com a matéria, ele transformará no seu *sujeito* necessidade em liberdade e liberdade em necessidade, pondo deste modo ambas as naturezas no ser humano na mais íntima comunhão.”

#### Décima quinta Carta

§ 2 – “figura” – no original, <*Gestalt*>

§ 3 – “embora seja e permaneça inanimado”: cf. *K*, § 129.

§ 5 – “O ser humano, sabemos-lo...”: cf. nota à oitava Carta, § 3.

- “... o gosto do tempo gostaria de a degradar”: embora se mantenha relativamente actual, esta asserção deve ser vista à luz da crítica dos adeptos de uma estética clássica – nomeadamente Schiller e Goethe – tanto ao vitalismo inerente ao *Sturm und Drang* como a autores de comédias triviais e de sucesso imediato, como August von Kotzebue (1761-1819) e August Wilhelm Iffland (1759-1814). Em ambos os casos se nota uma indiferenciação, intencional ou não, entre vida e arte.

Nota 25 – Sobre a referida obra de E. Burke, cf. o comentário ao § 2 de *K* e leia-se um fragmento das lições sobre estética, proferidas entre 1792 e 1793 na Universidade de Jena: “Burke diz que a beleza incita à inclinação sem desejo de posse; uma explicação verdadeira mas apenas subjectiva (...) Um efeito amortecedor é a característica que Burke atribui à beleza.

Erroneamente se inclui aqui o que é *agradável*, sendo com isso limitada a *comunicabilidade universal* do belo; ele deduz ainda a verdadeira beleza apenas de causas físicas, tendo ela porém de apoiar-se num princípio da razão” (SWV, 1030ss).

- “Raphael Mengs” (1728-1779): pintor e crítico de arte, representativa de um estilo neoclássico. Schiller refere-se aqui à obra de 1762 *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei* [*Ideias sobre a Beleza e sobre o Gosto na Pintura*].

§ 7 – “com a beleza ele joga”. Em *Die Horen* seguia-se: “Existe um jogo de cartas e uma tragédia <*Trauerspiel*>, mas pelos vistos o jogo de cartas é demasiado sério para este nome”. Trata-se do conceito de jogo <*Spiel*>, do já referido impulso lúdico <*Spieltrieb*> e do verbo jogar <*spielen*>. Note-se que Schiller era um entusiástico jogador de cartas, logo um conhecedor da seriedade do envolvimento subjectivo nesse tipo de jogo, inaceitável segundo os critérios de distanciamento estético.

- “em todos os seus jogos”. Em *Die Horen* seguia-se: “Conforme o impulso lúdico se aproxima do impulso material ou do impulso formal, também o belo confinará mais ou com a mera vida ou com a mera figura...”

§ 8 – “adversário líbio”: o leão.

- Nota 26 – “*spectacles* no Paris de outrora”: trata-se, provavelmente, de espectáculos de feira durante o Antigo Regime.

§ 9 – “indiferença <*Gleichgültigkeit*>”: aqui tem o sentido de indiferenciação, ou seja, ausência de determinação.

- “verdadeira liberdade”: note-se a transposição, para o domínio da estética, da convicção pietista de que Deus, ou o Ser divino, reuniria em si a liberdade e a necessidade.

- “Juno Ludovisi”: a escolha deste exemplo revela uma inequívoca influência de Goethe, que trouxera de Itália um gigantesco busto da deusa (que ainda hoje pode ser visto na sua casa-museu em Weimar). O próprio Goethe comenta no seu diário de viagem pela Itália: “Para minha satisfação coloquei na sala uma moldagem da colossal cabeça de Juno, cujo original se encontra na Villa Ludovisi. Foi a minha primeira aventura amorosa <*Liebschaft*> em Roma e agora possuo-a. Não há palavras que dêem uma ideia acerca dela. É como um canto de Homero” (*Italienische Reise* [*Viagem italiana*], HA 11, 154).

## Décima sexta Carta

Encontram-se evidentes paralelismos entre passagens desta Carta e o fecho da missiva de 11.11.1793 ao duque de Augustenburg (NA 26, 301ss).

§ 2 – “numa das cartas anteriores”: cf. a décima Carta, § 1 e décima terceira Carta, § 6.

- “dissolvente <auflösend>”: optou-se pela tradução literal do termo que possui também o sentido de “relaxante”, minimizador de tensões. Schiller usa ainda o termo <schmelzend> com o mesmo significado.

- “intensificante”: no original, <anspannend>.

- “costumes... ética”: no original, jogo de palavras entre <Sitten> e <Sittlichkeit>.

- “fortuna <Glück>”: cf. nota ao § 5 da nona Carta.

§ 3 – “beleza enérgica”/“beleza dissolvente”: poderá ocorrer uma tentativa de conotar estes dois tipos de beleza com os tradicionais valores masculinos e femininos. Com efeito, tal associação parece encontrar suporte na elegia de 1797 *Die Geschlechter [Os Géneros]*, bem como no texto de Wilhelm von Humboldt *Über die männliche und weibliche Form [Sobre a Forma Masculina e Feminina]*, escrito sob a influência das ideias de Schiller e publicado em *Die Horen*, no terceiro número de 1795.

§ 4 – “essa contradição”: veja-se a décima Carta, §§ 2 ss.

§ 5 – “Verificarei...”: na realidade, Schiller só executou a primeira parte desta intenção, de tal modo que as Cartas 17-27 foram publicadas em *Die Horen* sob o título “A Beleza Dissolvente <Die schmelzende Schönheit>”. Poder-se-ia porém dizer que a segunda parte desse propósito se encontra indirectamente realizada nos textos *DS* e *SS*, problematizando o sublime como “beleza enérgica”. Vemos assim como nesta Carta, Schiller diferencia melhor os efeitos específicos dos dois tipos de beleza, prevendo com isso a possibilidade da sua aplicação a ambos os impulsos.

## Décima sétima Carta

§ 2 – “perfeito em si mesmo”. Em *Die Horen*, seguia-se esta nota: “O excelso autor da obra ‘Grundsätze der Ästhetik, etc.’, Erfurt 1791, distingue na beleza os dois princípios básicos de graciosidade e força e situa na beleza a mais perfeita união de ambas, o que coincide exactamente com a explicação aqui dada. Logo, o fundamento da divisão da beleza num aspecto dissolvente, em que predomina a graciosidade, e num aspecto energético, em que predomina a força, também já reside nesta definição.” O autor da obra *Grundsätze der*

*Ästhetik, deren Anwendung und künftige Entwicklung [Princípios da Estética, da sua aplicação e seu futuro desenvolvimento]* era Karl Theodor von Dalberg (1744-1817), a quem Schiller dedicara *GD*.

§ 3 – „a maioria dos críticos“: cf. a nota ao § 4 da Carta anterior.

#### Décima oitava Carta

Nesta Carta e nas seguintes, Schiller propõe-se realizar o seu modelo estético “sensível e objectivo”, que havia sido perspectivado nos dois primeiros parágrafos de *K*, tentando superar as correntes sensualista e racionalista. A partir desta Carta, quando Schiller fala em “beleza” quer significar sobretudo a “beleza dissolvente” até ao final do texto.

§ 4, nota 27 – “visão”: no original, <*Einsicht*>.

#### Décima nona Carta

O raciocínio exposto nas Cartas 19-23 foi considerado pelo autor como sendo o fundamento da sua teoria estética. Em resposta, num rascunho de carta não enviada, a uma censura por parte de Fichte em como operaria de modo filosoficamente ilegítimo e por meio de imagens, Schiller escreve em 3.8.1795: “Mostre-me nos meus ensaios filosóficos apenas um caso em que trate *a própria investigação* (e não simples aplicações da mesma) em imagens. Isso nunca será nem pode ser o meu caso, uma vez que sou bastante escrupuloso no cuidado para tornar claras as minhas representações. Tendo porém conduzido a investigação com precisão e rigor lógico, gosto disso e considero isso em simultâneo, por opção, como sendo o que apresentei ao entendimento mas também à fantasia (contudo em relação estreita com aquele). Chamo a sua atenção, se quiser verificar esta afirmação, para o número VI de *Die Horen*, pois precisamente aqui a aplicação é mais comodamente verificável. Se encontrar nas Cartas 19, 20, 21, 22 e 23, onde surge o próprio nervo da questão, uma linguagem não conforme os fins, então não sei na realidade se há ainda um ponto de concordância nos nossos juízos” (*NA* 28, 359s).

§ 9 – “senão através da passividade”: a recepção (para Schiller passiva) de impressões dos sentidos seria a base da acção de pensar.

§ 10 – “liberdade interior.” Seguia-se em *Die Horen*, como novo parágrafo: “Depende portanto da vontade decidir se o impulso material ou o impulso formal deve ser satisfeito. Contudo, note-se, não que sintamos mas que a sensação se torne determinante – não que alcancemos a consciência

de si mas que a essência pura do eu <die reine Selbstheit> se torne determinante, eis o que depende da vontade. A vontade não se manifesta antes que os impulsos tenham actuado, e estes só despertam quando são dados os seus dois objectos, sensação e consciência de si. Estes têm necessariamente de lá estar antes de a vontade se expressar, por conseguinte não podem lá estar por meio da vontade.”

§ 11 – “incompreensíveis...” Em *Die Horen*, seguia-se: “uma *teofania*, se é que alguma vez existiu uma, (...)”

- “idade da sensibilidade <Alter der Sinnlichkeit>”: na visão setecentista da História, correspondia aos primórdios da humanidade, ou seja, à infância filogenética. Aqui, optou-se pelo termo até agora usado, embora seja de ressaltar a carga de *sensualidade* presente nesta visão da humanidade.

#### Vigésima Carta

§ 3 – “mera determinabilidade.” Seguia-se em *Die Horen*: “uma vez que, para se avançar do menos para o mais, se tem de enveredar pelo zero.” Cf. o § 4 da 21ª Carta.

§ 4 – “disposição intermédia <mittlere Stimmung>”: trata-se de uma categoria mediadora entre os domínios sensível e inteligível, afim à que Schiller desenvolvera já na sua primeira dissertação de medicina *Philosophie der Physiologie [Filosofia da Fisiologia]*, datada de 1779. Encontramos aqui o termo *Mittelkraft*, que deve ser traduzido por “força transmutativa” e não simplesmente “mediadora”, uma vez que se trataria, no raciocínio especulativo do então jovem autor, de uma energia “por um lado espiritual, por outro lado material, um ser por um lado permeável, por outro lado impermeável”, comprovado pela experiência (cf. *SW V*, 253ss). Posteriormente, num discurso proferido em Mannheim em 1784 sobre os efeitos do teatro, Schiller afirma: “A nossa natureza, incapaz tanto de permanecer mais tempo no estado animal como de prosseguir os trabalhos mais requintados do entendimento, exigiu um estado intermédio que unisse os dois extremos contraditórios, que moderasse a dura tensão até transformá-la em suave harmonia e que facilitasse a passagem alternada de um estado para o outro.” *Wie kann eine gut stehende Schaubühne eigentlich wirken? [Como pode um teatro bem situado actuar em princípio?]*, *SW V*. 821.

## Vigésima primeira Carta

§ 1 – “no início da anterior Carta”: trata-se na realidade da 19ª Carta.

§ 3 – “as anteriores investigações”: em *Die Horen*, Schiller referia explicitamente às 14ª e 15ª Cartas.

§§ 4s – “Daí que tenhamos de dar inteira razão...”: referência indirecta a Rousseau, na sequência da 10ª Carta, §§ 4ss. Como podemos verificar no § 5, trata-se de um entimema destinado a relativizar a importância de uma argumentação em favor de “algo infinito” que se terá adquirido. A estratégia argumentativa conduz ao desfecho apresentado no § 1 da Carta seguinte.

## Vigésima segunda Carta

§ 1 – “Não se pode... dar menos razão...”: cf. nota ao § 4 da carta anterior. A estratégia retórica de Schiller passa por analisar as razões da argumentação adversa à relevância da estética, para depois realçar as razões que considera predominantes para legitimar o papel mediador da mesma.

- “integridade <Integrität>”: atributo reservado à beleza pela filosofia escolástica, na tradição platoniana. Para Schiller, trata-se de um passo para o restabelecimento dessa “totalidade de carácter”, exigida no § 7 da quarta Carta.

§ 2 – “força formadora... matéria passível de ser formada”: no original, jogo de palavras entre <*bildende Kraft*> e <*bildsamer Stoff*>, que acentua os respectivos caracteres activo e passivo.

§ 4 – “ciência exacta <*ernste Wissenschaft*>”. Numa carta escrita a Körner em 3.2.1794, lemos: “Como arte, a arte do belo <*schöne Kunst*> submete-se a regras técnicas, que não podem porém ser confundidas com as estéticas. Mas acontece que cada produto das artes do belo é sempre em simultâneo a execução de um fim objectivo e a beleza no mesmo é apenas uma característica dessa execução. Ora esse fim objectivo submete-o a determinadas regras, que podem ser determinadas tão facilmente como as regras das artes mecânicas. A observação destas regras só pode contudo conferir a uma obra das artes do belo o mérito de *verdade* (se se pretende que seja uma imitação da natureza) ou (se se pretende que seja conforme apenas a uma ideia e não a um produto da natureza, como p. ex. obras arquitectónicas) o mérito da *conformidade objectiva a fins, utilidade*. Mas acontece muitas vezes que se pensa formular um juízo de gosto quando apenas se ajuíza acerca dessa perfeição técnica, e daí resulta o facto de terem sido englobadas no conceito de beleza características que apenas são válidas para a verdade e utilidade. Se porém

se separar o elemento técnico do estético e se apartar do conceito da espécie (da arte do *belo*) o que apenas diz respeito ao género (*arte* simplesmente), só então se está no caminho certo para a descoberta das regras da beleza” (NA 26, 343s). Sobre os aspectos que distinguem e aproximam os ramos artísticos aqui focados, veja-se o ensaio do mesmo ano (1794) *Über Mathissons Gedichte* [Sobre os poemas de Mathisson]; SW V, 992ss.

§ 5 - “O conteúdo nada deve fazer, mas a forma tudo”. Num apontamento sobre o ensaio de Körner *Über Charakterdarstellung der Musik* [Sobre a Apresentação do Carácter da Música], publicado no nr. 5 /1795 de *Die Horen*, o autor nota o seguinte: “A questão sobre o que é digno de apresentação <*darstellungswürdig*> na música não diz em princípio respeito à matéria, mas ao *tratamento*. Sobre a matéria nada se pode prescrever ao músico nem tão-pouco a qualquer outro artista. Se se perguntasse se o artista pode apresentar a cólera, o ciúme, etc., isso diria respeito à matéria. Porém, se ele tem de apresentar o *pathos* ou o *ethos* ao descrever a cólera ou o ciúme, isso é uma questão que se relaciona com o tratamento” (SW V, 1044).

- “artes do afecto”: na carta a Körner acima mencionada, Schiller distingue entre “artes do belo” e “artes do afecto” (NA 26, 346), distinção que promete explicitar posteriormente. No que diz respeito à literatura, é elucidativa a correspondência entre Schiller e Goethe de 23 a 29 de Dezembro de 1797, bem como o texto *Über epische und dramatische Dichtung* [Sobre Poesia Épica e Dramática], desse mesmo ano, em que ambos se empenham em distinguir ambos os géneros (visando e combatendo a indiferenciação romântica). Neste contexto, Schiller aproxima a poesia épica (e de certo modo o romance, a exemplo da sua leitura do *Wilhelm Meister* de Goethe) do reino da liberdade e a tragédia do domínio da necessidade, tentando demonstrar como cada uma deveria tender para o domínio oposto (cf. a carta de 26.12.1797, NA 29, 176ss).

§ 6 - “tema messiânico”: referência indirecta ao poema épico *Der Messias* (1748) de Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803).

- “à maneira de Anacreonte ou de Catulo”: referência, indirecta mas inteligível para os leitores de *Die Horen*, aos poemas de Goethe *Römische Elegien* [Elegias Romanas], publicadas no mesmo número (6/1795) do que as 17<sup>a</sup>-27<sup>a</sup> Cartas, o que levou Schiller a apelidar esse número de “Centaur”, em carta dirigida a Goethe em 12.6.1795 (cf. NA 27, 193).

Vigésima terceira Carta

§ 2 - “modos de ver e pensar”: no original, <*Einsichten und Gesinnungen*>

- “problemático”: cf. notas à terceira Carta, § 3.

§ 5 – “transportado para outros céus”: referência indirecta à harmonia da cultura grega (cf. sexta Carta, §§ 2ss e nona Carta, § 4). Para Schiller, na época da escrita deste texto, Goethe incarnava a possibilidade de recriar um horizonte cultural análogo, como podemos ler numa carta escrita a este último em 23.8.1794. Depois de reconhecer que Goethe o havia ajudado a encontrar um caminho para o “objecto, o corpo para várias ideias especulativas” (NA 27, 24); Schiller procede a uma avaliação do seu percurso intelectual: “Se V. tivesse nascido grego, ou mesmo italiano, e se já desde o berço tivesse sido rodeado por uma natureza selecta e uma arte idealizante, o seu caminho teria sido infinitamente encurtado, talvez tornado inteiramente supérfluo. Já então teria apreendido, com a primeira intuição das coisas, a forma do que é necessário, e com as suas primeiras experiências ter-se-ia o grande estilo em V. desenvolvido. Ora uma vez que V. nasceu alemão, uma vez que o seu espírito grego foi lançado para esta criação nórdica, não lhe restou outra alternativa senão tornar-se um artista nórdico ou substituir, para a sua imaginação e com a ajuda da faculdade de pensar, o que a realidade lhe negou, dando assim de certo modo à luz uma Grécia a partir do interior e por uma via racional” (ib., 25s).

§ 7. nota 31 – “O filósofo moral...”: segunda alusão (cf. décima terceira Carta, nota 23), a uma permuta de divergências com Kant (a que não se poderia chamar polémica pelo tom civilizado, mesmo cordato, da mesma; cf. a este respeito o comentário ao § 97 de *GD*).

#### Vigésima quarta Carta

Esta Carta e a seguinte basearam-se no desenvolvimento da parte final da carta de 11.11.1793 ao duque de Augustenburg (cf. NA 26, 295ss)

§ 2 – “O que é o ser humano...?” Esta preocupação de carácter antropológico já fora expressa na carta de 22.1.1789 a Körner, onde podemos ler: “O que é a vida dos seres humanos se lhe tirarem o que a arte lhes deu? Uma visão de destruição, eternamente a descoberto. (...) Isto porque se for retirado da vida o que está ao serviço da beleza, então resta apenas a carência; e o que é a carência senão uma protecção contra a ruína sempre ameaçadora?” (NA 25, 186s) No plano filogenético, tal situação corresponderia a um estado de selvajaria (cf. a décima estrofe do poema *Die Künstler*, também de 1789, *SW I*, 176); no plano mitológico, à geração saturnina ou titânica.

- “livre prazer <*freie Lust*>”: trata-se de um sentimento equivalente ao descrito por Kant no § 41 da *CFJ*.

- “O poderoso peito...”: J. W. Goethe, *Iphigenia auf Tauris* (1786), vs. 328-335 (HA 5, 16), aqui citado livremente.

§§ 5ss – Schiller critica as atitudes hedonistas que, inspiradas nas correntes sensualistas, tentam legitimar racionalmente a obtenção de prazer. Mas tal crítica desmonta também o carácter egoísta dos sistemas religiosos, antecipando a asserção de Nietzsche de que quem é religioso só pensa em si. Tal interpretação é reforçada no § 6, a crítica visa o carácter incondicional de certas formas de pensamento utópico, sejam de inspiração religiosa ou laica. Estas são rejeitadas pelo autor por constituírem, segundo ele, uma sobreposição imediata (não mediada portanto) de matéria e forma. No § 7, são visadas as atitudes relativistas, sendo esta crítica em certos aspectos profética em relação ao niilismo moderno.

§ 8 – “pavor... reverência”: no original, jogo de palavras entre <Furcht> e <Ehrfurcht>. Tal como faz aqui Schiller, Goethe oporá mais tarde, no romance *Wilhelm Meisters Wanderjahre* [*Anos de Viagem de Wilhelm Meister*] (1ª edição, 1821) pavor a reverência. No projecto pedagógico designado por *Pädagogische Provinz*, a reverência surge como uma criação humana sobre a natureza (à qual o pavor seria inerente), logo uma conquista civilizacional ameaçada pelos efeitos do individualismo e do egoísmo económico, de que já se haviam notado as primeiras manifestações desde a implementação de uma ordem liberal sob o domínio napoleónico. Na visita que faz à Província Pedagógica, W. Meister ouve um dos educadores dizer: “É fácil mas incómodo ter pavor; demonstrar reverência é difícil mas cómodo” (HA 8, 156). Os educadores distinguem três formas de reverência: para com os seres superiores, os iguais e os inferiores, todas culminando no respeito do ser humano para consigo próprio.

§ 9 – “deve ser humano”: sublinha-se aqui a ideia de humanidade, inseparável da mundividência iluminista e que encontramos glosada inúmeras vezes, de Lessing a Goethe, de Herder a Kant. Schiller proferiu um manifesto semelhante em favor da ideia de humanidade no seu discurso em Mannheim de 1784 (cf. nota ao § 4 da vigésima Carta).

#### Vigésima quinta Carta

§ 1, nota 32 – “estes dois períodos”: os dois primeiros dos três mencionados na vigésima quarta Carta, § 1.

§ 2 – “A contemplação (reflexão) <Betrachtung (Reflexion)> é a primeira relação liberal...”: cf. § 4 de K.

- “os textos poéticos mais antigos”: provavelmente a *Teogonia* de Hesíodo (século VIII a. C.).

§ 5 – “... e a verdade não fosse verdade”. Seguiu-se em *Die Horen*: “Esta permanece o que é, mesmo que não provocasse uma paixão nos sentidos, mesmo que os sentidos não existissem, e no conceito de divindade permitimos realmente que a verdade se mantenha e cesse toda a sensibilidade.”

§ 6 – “analistas”: representantes da filosofia analítica, sobretudo Kant. Schiller pretende dar um passo adiante, demonstrando as condições de possibilidade para a realização da liberdade na beleza.

#### Vigésima sexta Carta

§ 2 – “condição da humanidade.” Seguiu-se em *Die Horen*: “Sobre este tema, leia-se o que diz Herder no 13<sup>a</sup> Livro das ‘Ideias para a Filosofia da História da Humanidade’: sobre as causas determinantes da formação do espírito grego.” Veja-se ainda o comentário à vigésima terceira Carta, § 5.

§ 4 – “abaixo da verdade.” Seguiu-se em *Die Horen*: “O que ali é o efeito de uma falta de imaginação, constitui aqui o efeito do domínio absoluto da mesma.”

§ 5 – “terei ainda ocasião de falar particularmente”: veja-se *LN*.

§ 6 – A distinção aqui efectuada entre os sentidos considerados “nobres” (visão e audição) e os tidos por “plebeus” (olfacto, tacto e gosto) constituía no século XVIII um dado adquirido na tradição filosófica ocidental, sendo como tal mencionada no âmbito da filosofia, tanto popular como crítica. Lembre-se, a título de exemplo, as considerações da Kant nas suas lições de Antropologia (§§ 13ss). Tal distinção baseia-se no facto de os primeiros se exercerem à distância, os segundos na proximidade.

§ 8 – “o seu domínio”: trata-se do domínio da aparência estética, criado pelo ser humano em plena consciência da autonomia do mesmo face à realidade.

§ 10 – “ultrapassando o seu direito de poeta”: com esta argumentação, Schiller distancia-se radicalmente da estética de efeitos (que influenciara não apenas a sua obra dramática de juventude mas ainda o seu discurso sobre a acção do teatro; cf. a este respeito o comentário ao § 9 da vigésima quarta Carta), defendendo agora, na linha de Kant, a intransitividade da arte.

§ 12 – “carente <bedürftig>”: refere-se à falsa aparência para indicar a sua falta de autonomia (por oposição à “aparência sincera”, mencionada no início do §).

- “dão uma ajuda à realidade”: podemos ler aqui uma crítica à sofisticação de certos círculos, afim às asserções da quinta Carta, § 5. Àqueles que “dão uma ajuda à aparência...” são dirigidas as considerações do § 14.

§ 14 – A crítica aqui dirigida tanto a formas pretensamente “autênticas”, no domínio do comportamento social, como a certas opções de criação, poderia também ser lida como uma autocrítica de Schiller às suas obras de juventude. Cf. a este respeito o § 4 da vigésima sétima Carta, em que expressões afins se vêem associadas a uma falta de maturidade estética. Veja-se ainda a referência do autor às suas primeiras peças numa carta endereçada a Reinwald em 27.3.1783, discernindo nas mesmas “a mistura gótica de cómico e trágico, a apresentação demasiado livre de algumas espécies poderosas de farsante e a pluralidade dispersiva do detalhe” (NA 23, 74). Note-se ainda que o termo “gótico” (e não “barroco”) era correntemente usado na época para designar estilos e objectos caracterizados por uma abundância de pormenores, em oposição à simplicidade considerada clássica. Posteriormente, o movimento romântico empenhar-se-ia na reabilitação do termo noutros contextos.

#### Vigésima sétima Carta

§ 1 – “o caminho para a realidade!” Seguia-se em *Die Horen*: “e verdade”.

- “rompe-se então o seu círculo animal”: uma existência submetida ao correspondente ritmo cíclico foi descrita no § 2 da vigésima quarta Carta.

§ 3 – “É certo que a natureza...”: as considerações que se seguem documentam uma sintonia com o pensamento de Goethe. Cf. o comentário ao § 4 da quinta Carta.

- “Até na natureza inanimada...”: note-se aqui que a atenção à exuberância da natureza já existia em Schiller antes do contacto próximo com Goethe, remontando à sua formação eclética na *Karlsschule*. No diálogo filosófico que encerra a novela *Der Geisterseher [O visionário]* (1789), o príncipe interroga-se: “Quantas sementes e embriões, que ela compôs para a vida futura com tanta arte e cuidado, são dissolvidas de novo no reino dos elementos sem se terem sequer desenvolvido. – Por que razão é que ela os terá composto? Em cada par humano dorme, como no primeiro, todo um género humano; por que razão permitiu ela que a partir de tantos milhões o devir de apenas um único? Tão certo como o facto de ela transformar estas sementes em decomposição, tão certo também irão seres morais, em relação aos quais ela terá parecido abandonar um fim superior, chegar a este mais cedo ou tarde. Querer descobrir o modo como ela reproduz um efeito isolado através de

toda a cadeia, isso revelaria uma presunção infantil.” (SW V, 180, trad. port. Teresa Cadete, in: [http://teresacadete.org/documentos/O\\_Visionario\\_Schiller\\_Cadete.pdf](http://teresacadete.org/documentos/O_Visionario_Schiller_Cadete.pdf))

§ 4 – “se intromete sem cessar” - Seguia-se em *Die Horen*: “, confundindo a elevada necessidade do ideal com a carência do indivíduo e maculando a nobre apresentação de uma vontade eterna na bela forma através do vestígio impuro de um desejo passageiro.”

Nota 33 – “o que é indeterminado confina, pelo menos negativamente, com o infinito”: cf. o § 3 da vigésima primeira Carta.

§ 6 – “torna-se em dança”: cf. a elegia de 1796 *Der Tanz [A Dança]*, na qual se louva uma divindade musical que poria ordem no “salto furioso”, transformando-o em “dança sociável” (SW I, 237). A ideia da dança, aqui apresentada como libertação do corpo face ao condicionamento pelas leis da gravidade, ou como expressão de graciosidade, fora já objecto de considerações em *K*, § 71 e *GD*, §§ 47ss).

- “o exército troiano”: veja-se o início do Canto III da *Ilíada*, bem como os comentários de Lessing no primeiro capítulo de *L*.

§ 7 – “nessa temível costa”: trata-se provavelmente da ilha de Tauris antes da chegada de Iphigenia, referência que complementa a citação do § 2 da vigésima quarta Carta. Schiller retomou posteriormente a imagem do poema *Das eleusische Fest [A Festa de Elêusis]* (1799): “Ai do estrangeiro / que as ondas / lançaram para a praia / da infelicidade!” (SW I, 194).

§ 9 – Por “Estado dinâmico” entende Schiller o “Estado natural”, já referido no § 3 da terceira Carta. O “Estado ético” corresponderia ao modelo da república platoniana ou do contrato social preconizado por Rousseau.

- “*Conceder liberdade através da liberdade*”: Tal ideia já fora exposta em *K*, § 89.

- “deste reino.” Seguia-se em *Die Horen*: “Aqui nem o ente individual <das Einzelne> entra em conflito com o todo, nem o todo com o ente individual. Não é porque um deles cede que o outro pode ser poderoso; aqui só pode haver vencedores, mas nenhum vencido.”

§ 11 – “para fora dos mistérios da ciência <aus den Mysterien der Wissenschaft>: jogo de palavras com o latim *ministerium*, que criou nas línguas românicas termos que significavam “a arte do ofício” (em francês *métier*, em português *mester*) – e também com uma significação esotérica, ou simplesmente elitista. Por seu turno, a palavra <*Wissenschaft*> pretendia ainda abranger todo o saber. Cf. o comentário ao § 1 da primeira Carta.

- “o renitente leão”: tema heráldico que representa a submissão da força à inocência do amor.

- “arte servil e mercenária <kriechende Lohnkunst>: arte dependente do mecenato, da qual numerosos artistas a partir do século XVIII tentaram emancipar-se. A experiência de Schiller como autor já lhe havia porém demonstrado, na altura da redacção destas Cartas, a contingência das regras do mercado editorial, de tal forma que não podemos aplicar aquela consideração depreciativa exclusivamente ao mecenato tradicional exercido pelas cortes, pela nobreza ou pela burguesia endinheirada. Neste último sentido, o problema da dependência do artista sofreu um tratamento dramático em Lessing (*Emilia Galotti*, 1772), Goethe (*Torquato Tasso*, 1790) e no próprio Schiller (*Fiesco*, 1783). Aquela alusão deve ainda ser lida num contexto que engloba as afirmações proferidas no período seguinte, como réplica – e proposta de superação – da separação entre os tipos de artista mencionados na quarta Carta, § 4 (cf. o respectivo comentário).

§ 12 – “rejeitar a sua dignidade”: alusão à crítica tecida, no § 5 da quinta Carta, à atitude das classes superiores. Sobre a necessidade – em situações de contingência, de dissociar ambas as atitudes, abdicando da graciosidade para preservar a dignidade, veja-se *GD*, §§ 109ss. Em *Die Horen*, todo o § 12 encontrava-se em nota de rodapé e continuava do seguinte modo: “Uma vez que a um bom Estado não pode faltar uma *Constituição*, também esta pode ser exigida ao Estado estético. Ainda não conheço nenhuma do género e posso portanto esperar que um primeiro ensaio da mesma, que destinei a esta revista, seja acolhido com indulgência.”

## SOBRE OS LIMITES NECESSÁRIOS NO USO DE FORMAS BELAS (LN)

A elaboração deste texto remonta ao conflito ocorrido entre Schiller e Fichte em 1795, por ocasião da recusa pelo primeiro em publicar, na revista *Die Horen*, o ensaio *Über Geist und Buchstab in der Philosophie [Sobre Espírito e Letra na Filosofia]*, que o segundo enviara. Os motivos da recusa são expostos na versão final da carta de 24.6.1795 (após três versões não enviadas que porém chegaram às nossas mãos): “Com o seu ensaio sobre *Espírito e Letra*, eu tinha esperança de enriquecer a parte filosófica do jornal, e o objecto por V. escolhido fez com que eu esperasse uma análise de entendimento e interesse gerais. Ora que recebo eu, e que pretendeis V. que eu apresente ao público? A matéria antiga, por mim nem sequer inteiramente terminada [as últimas onze Cartas sobre a educação estética seriam publicadas no final desse mês, T.R.C.] e até sob a forma antiga de Carta, já por mim escolhida; e tudo isso de acordo com um plano tão excêntrico que se torna impossível manter a coesão num todo das partes do V. ensaio. Lamento dizê-lo, mas

quaisquer que sejam as causas nem a configuração externa nem o conteúdo me satisfazem e neste ensaio sinto a falta de determinação e clareza que lhe são habitualmente próprias. (...) Exijo de uma boa exposição antes do mais homogeneidade no tom e, se se pretende que ela tenha valor estético, uma *acção recíproca* <Wechselwirkung> entre imagem e conceito, não uma *alternância* <Abwechselung> entre ambos, como é frequentemente o caso nas Vs. Cartas. Daí o despropósito de, directamente a partir das mais abstrusas abstracções, se vir a chocar com tiradas, erro esse com que já se havia deparado nas Vs. obras anteriores e que aqui regressa de modo ampliado. Finalmente, não entendo em absoluto por que razão possam ser *necessárias formas de dureza* para uma boa exposição.” (NA 27, 201ss)

A resposta à reacção de Fichte exigiu de novo a Schiller a escrita de uma carta penosamente longa em 4.8.1795, nunca enviada, e que aqui é citada em passagens substanciais, para tornar mais clara a dimensão das divergências em causa: “... a parte estética de um ser humano é o resultado da *sua* natureza, e pelo raciocínio é possível é decerto possível alterar espécies isoladas de representação, mas nunca inverter a natureza. Se estivéssemos apenas divididos em princípios, então eu teria confiança suficiente no amor pela verdade e na capacidade de ambos para esperar que um de nós acabasse por levar o outro a inclinar-se para o seu lado; mas sentimos de modo diferente, somos duas naturezas inteiramente diferentes e contra isso não sei o que fazer. A única maneira de nos associarmos seria a de adoptarmos em comum a máxima da razão saudável <gesunde Vernunft>, que ensina que as coisas impossíveis de equiparar mutuamente também não têm de ser colocadas em oposição. (...) Eu teria de ter do público alemão uma opinião inteiramente diferente da que tenho presentemente para respeitar a perspectiva dele num assunto acerca do qual a minha natureza, depois de uma penosa e persistente crise, chegou finalmente a acordo consigo própria. A felicidade geral e revoltante da mediania nos tempos presentes, a incompreensível inconsequência que apreende com igual satisfação o que é inteiramente miserável, no mesmo palco em que anteriormente admirou o que é excelso, a rudeza por um lado e a falta de energia por outro despertam em mim, confesso, uma tal repulsa pelo que é chamado juízo público que – talvez fosse para mim perdoável se num momento infeliz me ocorresse fazer algo contra esse irreparável gosto, mas não se fizesse dele o meu guia e modelo. Felizmente é-me tão alheia tanto uma insensatez como outra. Independentemente do que à minha volta se pensa e acarinha, sigo apenas a obrigação da minha natureza ou da minha razão e, uma vez que nunca senti a tentação de fundar uma escola ou de juntar discípulos à minha roda, logo tal modo de proceder (o único que, dito de

passagem, acho apropriado para um filósofo) não me custou qualquer sacrifício <Ueberwindung>. Nesta disposição do meu ânimo, tem de parecer-me decerto bastante estranho se se fala da impressão que as minhas obras fazem ou não fazem na maioria do público. Se V. tivésseis lido as últimas [as CEE, T.R.C.] com a atenção que seria de esperar de quem investiga a verdade sem tomar partido, então saberíeis, sem que eu necessitasse de lembrar-Vos, que o espírito das mesmas é constituído por uma opposição directa contra o carácter da época e que qualquer outra coisa que se apreenda para além do que elas experimentam seria uma prova muito duvidosa contra a verdade do seu conteúdo. Quase todas as linhas decorridas da minha pena nos últimos anos trazem esse cunho e embora, por razões *exteriores* que tenho em comum com mais escritores, não possa ficar indiferente ao facto de ser comprado por um público grande ou pequeno, pelo menos esforcei-me por ganhar esse público pela única via que corresponde à minha individualidade e ao meu carácter, não aconchegando-me ao espírito do tempo mas tentando surpreendê-lo, colocá-lo em tensão <anspannen> e abalá-lo por meio da exposição viva e ousada do *meu* modo de representação. O facto de um escritor que vai por esta via não poder tornar-se no favorito do seu público, uma vez que se ama só quem liberta, não quem coloca uma pessoa em tensão, está na natureza das coisas; mas em troca ele tem a satisfação de ser odiado pela indigência, invejado pela vaidade, apreendido com entusiasmo por ânimos capazes de um ímpeto e venerado com receio e tremor por almas servis. Nunca procurei tirar informações sobre o bom ou mau efeito da minha existência de escritor, mas as provas de ambos foram-me impostas sem que eu as tivesse buscado e isso acontece até ao momento presente. / Isso lembra-me a passagem da V. carta em que vos reportais ao juízo do público sobre nós dois daqui a dez anos. O que daqui a 10 anos irá acontecer, realmente não sei; mas não duvido minimamente que, como se espera, V. ainda viverdes, ensinardes e escreverdes, tratareis de manter viva a recordação da sua filosofia e do seu indivíduo junto de ouvintes e leitores; eu, inversamente, uma vez que é de supor que já não ensinarei nem escreverei, passarei pelo público com a minha filosofia de modo tão silencioso como agora. Mas que daqui a 100 ou 200 anos, quando novas revoluções tiverem ocorrido no pensamento filosófico, as Vs. obras, embora citadas e apreciadas pelo seu valor, já não serão lidas, isso reside não tanto na natureza das coisas mas no facto de que as minhas não serão *mais*, mas decerto não *menos lidas* do que agora (entenda-se, por aqueles a cujas mãos elas vão acidentalmente parar, pois sobre isso é a moda e a fortuna a decidir). E donde poderia isso advir? Do facto de obras, cujo valor reside apenas nos resultados que elas contêm para o entendimento e por mais excelsas

que sejam nesse domínio, se tornarem dispensáveis na mesma medida em que o entendimento ou se torna mais indiferente face a esses resultados ou os atinge por uma via mais fácil; em contrapartida, obras que fazem um efeito independente do seu conteúdo lógico, e nas quais um indivíduo se marca vivamente, nunca se tornam dispensáveis e contêm um princípio vital indelével, precisamente porque cada indivíduo é único e com isso também insubstituível.” (NA 28, 19ss)

Nas CEE, Schiller fizera referência à intenção de escrever o presente texto (cf. o comentário ao § 5 da vigésima Carta), sobre a diferenciação e especificação das situações em que se *deve* usar o discurso filosófico e em que se *pode* usar o discurso estético. Na sua primeira versão, o texto foi publicado no número 9 de *Die Horen* (1795). Sobre a distinção entre a estética e a moral, Schiller elaborou outro pequeno ensaio intitulado *Über die Gefahr ästhetischer Sitten* [*Sobre o Perigo de Costumes Estéticos*], texto esse que, como o autor comunicou a Körner em 21.12.1795, já fora escrito dois anos antes durante a estadia na sua terra natal, Württemberg e do qual não se sabe se terão sido feitas alterações à versão original. Tal ensaio foi publicado no número 11 de *Die Horen*, ainda em 1795. Numa segunda edição em livro, preparada em 1800, os dois textos foram reunidos num só.

§ 9 – Aqui, Schiller parece justificar indirectamente as diferenças formais entre as Cartas 11<sup>a</sup> e 16<sup>a</sup>, 19<sup>a</sup> e 23<sup>a</sup>, e as restantes Cartas sobre a educação estética; cf. o respectivo comentário.

§ 10 – “causa”: no original, <Sache>.

§ 11 – Por “escritor popular <Volksschriftsteller>” entendia-se na época o ensaísta encarregado de divulgar de modo acessível a um público mais vasto, em publicações periódicas, ideias que os filósofos apresentavam num discurso hermético, privilegiadamente destinados a um público erudito e a leitores com formação académica. Tal intenção sintonizava com a preocupação pedagógica da *Aufklärung*. Note-se que um autor como Kant também se empenhou em elaborar também textos curtos e acessíveis, a par das suas obras de maior densidade filosófica, como as três *Críticas*. É ainda neste contexto que se generalizou a expressão “filosofia popular <Populärphilosophie>”.

§ 17 – A diferenciação aqui efectuada entre os discursos científico, popular e estético baseia-se, no que diz respeito ao segundo, ao contexto acima referido (comentário ao § 11) e, no que se refere ao primeiro e ao terceiro, na distinção que Schiller pretendia sublinhar entre o modo de escrever de Fichte e o seu. Leia-se o rascunho de 3.8.1795, com vista a uma carta nunca expedida para aquele: “Em relação ao discurso filosófico, não posso admitir qualquer comparação entre a minha maneira e a de outro, muito menos com

a maneira de um escritor meramente didático. A minha tendência constante é, para além da própria investigação, pôr em actividade o conjunto das forças do ânimo agindo em simultâneo e na medida do possível sobre todas. Não quero portanto apenas tornar claras para o outro as minhas ideias mas entregar-lhe em simultâneo toda a minha alma, agindo sobre as suas forças sensíveis bem como sobre as espirituais.” (NA 28, 359)

§ 19 – “círculos elegantes”: no original, <*schöner Umgang*>.

§ 20 – “sob condição”: pressupondo um interesse objectivo, uma disponibilidade para acompanhar o raciocínio à medida que vai sendo exposto.

§ 21 – “espírito estético”: no original, <*Schögeist*>

§ 23 – “O escritor que apresenta as suas ideias <*darstellender Schriftsteller*>”: Schiller refere-se aqui ao seu próprio modo de apresentar esteticamente as suas reflexões. Todo o parágrafo pode ser lido como uma crítica indirecta a Fichte.

§ 25 – “faculdade formadora autónoma”: no original, <*selbsttätige Bildungskraft*>

§ 27 – “excepções até agora surgidas”: referência a mulheres que transcendiam o papel social então atribuído ao sexo feminino, nomeadamente mulheres que exerciam uma profissão. Veja-se o poema de 1789 *Die berühmte Frau [A Mulher Famosa]*, ridicularizando a escritora Ninon de l’Enclos (1620-1705) e manifestando compaixão – já no subtítulo – pelo marido da mesma. Esta vê-se retratada como “espírito forte num corpo frágil”, “hermafrodita entre homem e mulher”, inapta para “comandar e amar” e finalmente “meio termo entre sábio e macaco” (SW I, 158). Aqui, Schiller não transcende - nem pretende transcender - o paradigma epocal que pressupunha uma incondicional dominação masculina e distribuição dos papéis sociais tradicionais segundo os géneros, numa posição curiosamente contrastante com a inteligência com que o autor dota figuras femininas nos seus dramas, como Maria Stuart e Isabel I de Inglaterra.

§ 31 – “espirituosidade”: no original, <*Witz*>.

§ 32, nota 35 – Christian Garve, docente na Universidade de Leipzig entre 1770 e 1772, pode ser considerado como um exemplo de “filósofo popular”. O texto citado por Schiller data de 1792 e intitula-se *Über die Maxime Rochefoucaults [sic]: Das bürgerliche Air verliert sich zuweilen bei der Armee, niemals am Hofe [Sobre a máxima de Rochefoucauld: O ar burguês perde-se ocasionalmente no exército, nunca na corte]*. Numa perspectiva sócio-antropológica, Garve analisa as causas de um “ar burguês”, considerado pouco estético a atribuído às marcas deixadas numa pessoa desta classe pelo exercício de uma profissão (vulgo “deformação profissional”); em seguida,

Garve fornece receitas para a perda dessa mesma atitude que, segundo ele, passariam pelo treino militar.

§ 35 – “profunda galeria <*tiefe Schacht*>”: trata-se da galeria de uma mina.

§ 36 – “visão interior”: no original, <*Einsicht*>.

§ 47 – Sobre a obra de Choderlos de Laclos (1741-1803) *Les Liaisons dangereuses* (1782), veja-se a carta a Körner de 22.4.1789: “As Liaisons dangereuses estão escritas da forma mais amorável <*allerliebst*>. Um interesse arrebatador – espirituosidade fina e viva – uma exemplar leveza para o género epistolar – com isso comentários certos e verdadeiros sobre o ser humano e os sentimentos. Confesso que li poucas coisas com tanto prazer. É realmente pena que grande parte da beleza do livro resida naquilo que não se pode em boa consciência generalizar – pois o resto é de aconselhar mesmo para a formação <*Bildung*>. As cartas da menina Volanges, por exemplo, são uma primorosa descrição do primeiro amor inocente. Achar-me-ás paradoxal, mas tenho de confessar-te que me transmitiu sentimentos *finos* e realmente *nobres* - não coraria pela mulher que me confessasse ter lido e achado primorosas estas cartas – não o faria, nomeadamente se soubesse que essa mulher tivesse espírito suficiente para as entender inteiramente. Aliás desejaria poder adoptar, destes livros e doutros semelhantes, o modo de escrever negligentemente belo e pleno de espírito, que na nossa língua quase não é atingido.” (NA 24, 93).

§ 48 – “*seguem um ideal de felicidade política*”: alusão à atitude dos jacobinos no processo revolucionário francês. Atenda-se à crítica que Schiller faz aos “sistemas de felicidade” no § 6 da vigésima quarta Carta sobre a Educação Estética.

§ 49 – “artifício”: no original, <*Kunst*>, termo que obviamente aqui não deve ser traduzido como “arte”.

§ 51 – “liberdade demoníaca <*Freiheit des Dämons*>”: liberdade absoluta do espírito. Cf. os §§ 18 e 26 de SS.

## SOBRE A UTILIDADE MORAL DOS COSTUMES ESTÉTICOS (UM)

Este ensaio, publicado no terceiro número de 1796 de *Die Horen*, retoma com fidelidade quase integral o teor da carta de 3.12.1793 ao duque de Augustenburg. O motivo que levou Schiller a tal publicação é indicado no início do texto, nomeadamente reabilitar o papel da estética, clarificando-o em relação a reservas colocadas no plano moral, expostas em *Über die Gefahr ästhetischer Sitten* [*Sobre o Perigo de Costumes Estéticos*] (cf. o comentário a

LN). Recordemos que, já nas *CEE*, o autor havia assinalado zonas problemáticas, de ambiguidade ou contaminação, entre a estética e a moral (veja-se os §§ 4ss da décima Carta, o § 4 da vigésima primeira Carta e toda a vigésima segunda Carta). O presente texto reproduz portanto, com ligeiras alterações, a carta acima mencionada, a partir do terceiro parágrafo. No segundo parágrafo, lemos uma referência a Kant, simultaneamente clarificadora dos limites da crítica feita ao rigorismo moral (cf. os §§ 99ss de *GD*). Escreve Schiller ao duque: “Reconheço já e a título preliminar que, no ponto principal da ética, penso totalmente *de modo kantiano* e estou convencido de que só são éticas as nossas acções que são meramente determinadas pelo respeito pela lei da razão e não por impulsos <*Antriebe*>, por mais requintados que estes sejam e por mais imponente que seja o nome que usam. Com os mais rígidos moralistas, coloco a hipótese de que a virtude tem simplesmente de assentar em si própria e não pode ser relacionada com um fim dela distinto. Bom é (segundo os princípios kantianos, que assino totalmente neste domínio), bom é o que acontece apenas porque é bom.” (NA 26, 322)

§ 6 – Neste §, Schiller suaviza o rigorismo kantiano. Para além do que foi dito acima, leia-se ainda a este respeito a carta a Körner de 28.2.1793: “De resto, a obra [*A religião...* T.R.C.] arrebatou-me e mal posso esperar os restantes cadernos. É certo que um dos seus primeiros princípios indigna o meu, e talvez também o teu, sentimento. Ele afirma nomeadamente a existência de uma propensão do coração humano para o mal, a que chama o ‘mal radical <*das radikale Böse*>’ e que não deve ser de modo algum confundido com as excitações <*Reizungen*> da sensibilidade. Ele coloca-o para além da sensibilidade na *pessoa* do ser humano, enquanto sede da liberdade. (...) Contra as suas demonstrações nada se pode objectar, mesmo que se quisesse.” (NA 26, 219). Cf. ainda o comentário ao § 97 de *GD*. Mais tarde, em carta a Goethe escrita em 2.8.1799, podemos ler acerca de Kant: “O seu fundamento de decisão repousa sobre o facto de o ser humano ter um *impulso positivo* <*positiver Antrieb*> para o bem, tal como para o bem-estar sensível; ele necessitaria portanto, se escolhe o mal, de um *fundamento interno positivo* para o mal, uma vez que o que é positivo não pode ser suprimido por algo meramente negativo. Aqui porém duas coisas infinitamente heterogéneas, o impulso para o bem e o impulso para o bem-estar sensível, são inteiramente tratadas como potências e qualidades iguais, uma vez que a personalidade livre é colocada igualmente *contra e entre* ambos os impulsos. Graças a Deus, não estamos vocacionados para tranquilizar o género humano acerca desta questão, podendo sempre permanecer no reino da aparência” (NA 30, 77). Já noutra carta a Goethe, de 22.12.1798, Schiller admitira acerca de Kant:

“Continua a existir nele algo que lembra um monge, como em Lutero que, embora tenha aberto o mosteiro, não conseguiu apagar os vestígios do mesmo.” (NA 30, 15).

§ 14 – “Anna Komnena”: autora da biografia histórica *Alexiade* (1148). Na colectânea de memórias históricas editada por Schiller, encontrava-se um texto acerca da vida do seu pai, o imperador Alexius Komnenes.

§ 15 – “Leopold von Braunschweig” (1752-1785): irmão da duquesa-mãe Anna Amalia de Weimar (1739-1807) e general prussiano em Frankfurt an der Oder, morreu afogado numa cheia, tendo ficado na História como herói por tentar salvar vidas em perigo. Há porém versões que revelam que o duque, maçom e militar, se terá preocupado sobretudo com a vida e os bens dos seus soldados.

§ 20 – “diante do foro físico”: no que diz respeito à realidade da natureza humana. Schiller revela aqui mais uma vez a posição segundo a qual só a estética poderia levar a uma conduta ética sem ferir a natureza sensível e é neste contexto que escreve a Goethe em 17.8.1795, também a propósito da leitura, em manuscrito, do Livro VI de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister] acerca das “Considerações de uma bela alma” (título desse Livro) e do cristianismo de influência pietista: “Encontro na religião cristã uma disposição virtual para o que há de mais elevado e nobre, e as formas de aparição da mesma na vida parecem-me tão adversas e despropositadas apenas por serem apresentações falhadas dessa suprema instância. Se nos ativermos ao traço característico peculiar do cristianismo, que o distingue de todas as religiões monoteístas, ele não reside noutra coisa senão na *supressão da lei* ou do imperativo kantiano, em cujo lugar o cristianismo pretende colocar uma livre inclinação. Ele é portanto na sua pura forma a apresentação de uma ética *bela*, ou do sagrado tornado humano, e nesse sentido a única religião *estética*.” (NA 28, 27s) Note-se que Schiller já mencionara, em textos anteriores, exemplos de apresentação da “bela alma” face ao sofrimento (cf. *GD*, §§ 109ss) e como execução estética de atitudes morais (cf. *K*, §§ 46ss). Uma alusão ao papel da religião como suporte estético, mas também aos seus limites, é encontrada ainda em *DS*, §§ 33ss.

Como foi dito na introdução do comentário a este ensaio, ele coincide quase textualmente com a carta de 3.12.1793 ao duque de Augustenburg. Porém, há uma série de considerações finais na mesma que Schiller posteriormente omitiu, quicá por razões de economia de espaço. Reproduzimo-las aqui pelo seu carácter esclarecedor face às virtualidades, mas também aos limites, do papel da religião e do gosto no ser humano:

“É certo que ambos parecem, se posso confiar nas minhas experiências, distribuir-se pelo ser humano e pelo género humano de tal maneira que a religião abre os braços àqueles para quem a beleza se perdeu. Aí onde nomeadamente não houve qualquer cultura estética a abrir o sentido interior, acalmando o exterior, aí onde as sensações mais nobres do entendimento e do coração ainda não limitaram as carências comuns dos sentidos, ou em situações em que nem o maior requinte do gosto pode impedir o impulso sensível de insistir numa satisfação material – aí é a religião que indica ainda também um objecto ao impulso sensível e lhe assegura uma compensação pelos sacrifícios que ele tem de prestar à virtude aqui ou além. Mas chegamos todos a estar incluídos neste caso, apenas com a diferença de que o ser humano rude nele se encontra incessantemente e o requintado apenas por momentos.

Ora uma alma, que tenha principiado a provar o prazer mais nobre das formas e a ir buscar à pura fonte da razão as suas fruições, aparta-se sem luta das alegrias comuns da matéria e considera-se infinitamente compensada pelas privações dos sentidos exteriores através dos prazeres dos interiores. Mas existe porém um caso em que todos nós, requintados ou rudes, voltamos a estar submetidos à violência do instinto e em que a natureza, desafiando toda a arte, faz valer os seus direitos. Nenhuma cultura estética vai ao ponto de poder rejeitar o impulso natural quando este se defende em prol da *vida e existência*. Tudo o que pode o gosto é *transformar* o objecto dos nossos apetites e *permutar* sensações mais rudes por mais requintadas. Enquanto pois a razão, na sua legislação moral, apenas exige o sacrifício de sensações isoladas, aí o gosto pode permitir aos sentidos interiores o que é retirado aos exteriores, mas logo que a razão exige o sacrifício *da própria energia* <*der Kraft selbst*>, afectando o último fundamento de todas as sensações, mesmo das espirituais, aí o gosto nada mais tem para substituir, uma vez que ele – enquanto capacidade que tem uma metade sensível – se vê a si próprio envolvido no destino dos sentidos, chegando também o *seu* domínio ao fim com a existência. Aí onde termina a capacidade de sentir, não é possível permutar sensações e tudo o que resta é reprimir o impulso que já não podemos satisfazer. Mas isso só é possível através da mais violenta de todas as abstracções e através da exteriorização de uma energia de que a natureza mista do ser humano dificilmente é capaz. Para isso seria preciso exigir um salto do que é condicionado para o incondicionado, e uma plena renúncia a tudo o que em nós pertence à matéria e se encontra sob os condicionamentos da natureza, portanto à existência e consciência e acção. Restaria apenas a pura forma da razão, envolta na sua imutável identidade, separada de toda a matéria, e mesmo essa ideia do absoluto e necessário seria incluída na perda

geral, uma vez que não pode ser pensada sem condições temporais e matéria. Ora uma vez que para essa operação do ânimo é exigida uma energia de que só muito poucos são capazes, e mesmo esses poucos só nos seus momentos mais felizes, logo bem faremos em manter de prevenção ideias religiosas, a fim de poder assegurar ao irrecusável impulso vital uma satisfação numa outra ordem das coisas. Deverei expressá-lo livremente, mui clemente Príncipe? A religião é para o ser humano sensível o que o gosto é para o mais requintado, o gosto é para a vida comum o que a religião é para o extremo. É a um destes dois apoios, quando não de preferência a ambos, que *temos de* nos ater enquanto não formos deuses.

Já um olhar fugaz pela actual disposição moral do mundo vem confirmar-me o que fiz notar. Observemos as medidas do povo; a sua religião é o contrapeso das suas paixões, quando nenhuma resistência exterior pode quebrar a sua força. O homem comum proibirá a si mesmo enquanto *cristão* muitas coisas que se teria permitido *como ser humano*. Se observarmos as classes mais requintadas, elas são *civilizadas* <gesittet> mas não *moralizadas* <sittlich>. As leis do decoro, do bom tom e da honra são as únicas a poder deixar inviolados direitos que elas estão bem longe de respeitar. Aí onde o interesse seria para elas um débil freio, é apenas o gosto que nos garante a conformidade do seu comportamento às leis. Não duvido que existem entre as duas classes exemplos de verdadeira virtude, mas receio bastante que eles pertençam às excepções e não à regra. Em França, um abalo derrubou a religião ao mesmo tempo que abandonou o gosto ao asselvajamento, e falta muito para que o carácter da nação esteja consolidado a ponto de dispensar esses apoios. O tempo ensinará o que irá acontecer.” (NA 26, 331ss).

## SOBRE O SUBLIME (SS)

A data de uma eventual versão anterior deste texto, publicado pela primeira vez em 1801 no terceiro volume da antologia *Kleinere prosaische Schriften* [Textos de Prosa mais Curtos] tem sido objecto de reflexão e alguma perplexidade por entre os organizadores das edições críticas. Em NA, estes tendem a situar a sua produção na primeira metade da década de 1790, devido a uma proximidade temática com DS, SP e GD (cf. NA 21, 328s). Na edição de 1984 de SW, tem-se também em conta certos aspectos que testemunham, indiscutivelmente, uma reflexão sobre ideias e temas presentes nas CEE e em *Über naive und sentimentalische Dichtung* [Sobre Poesia Ingénua e Sentimental], que data igualmente de 1795 (cf. SW V, 1194ss). É contudo na reedição de SW em 2004 que o organizador do volume V, Wolfgang Riedel, não mostra

dúvidas acerca de uma datação posterior da versão publicada do texto (o que não exclui que uma versão mais rudimentar tenha sido elaborada antes). Isto porque a visão de Schiller face à História e aos limites do belo e do gosto teria adquirido uma radicalidade nunca antes expressa e para a qual o organizador encontra afinidades com o espírito da trilogia dramática *Wallenstein*, cuja primeira parte foi estreada no teatro de Weimar em 1798 (cf. *SW 2 V*, 1262). Tais reflexões, em lugar de se excluírem, podem ser encaradas como complementares, assim como este texto pode ser visto como uma prova da complementaridade estética e antropológica das condições de possibilidade de produção e recepção do belo e do sublime e por aí também uma forma de rematar as reflexões estéticas, articulando os seus aspectos. Nas *CEE* haviam precisamente ficado por especificar funções e competências das distintas formas de beleza. Lemos assim no § 2 da décima sexta *CEE* acerca da diferenciação entre a “beleza dissolvente” e a “beleza intensificante”, sendo o papel desta última afim às atribuições do sublime, embora a atenção que Schiller lhe dedica, na citada passagem e em todo o texto, seja substancialmente menos desenvolvida do que a referência ao outro tipo de beleza, que se aproxima (embora nem sempre se identifique com ela) da *bela aparência*. É portanto esta complementaridade que Schiller tem em vista no final do presente texto, ao defender uma educação estética completa que não pode deixar de recorrer a ambas as instâncias, o belo e o sublime. Tal ideia tinha tido aliás um relativo desenvolvimento na carta de 11.11.1793 ao duque de Augustenburg, embora não tivesse sido prosseguida até à publicação do presente texto. Lemos assim nessa carta:

“Se portanto a formação <*Bildung*> estética vai ao encontro dessa dupla necessidade, se ela *por um lado* desarma a rude violência da natureza e suaviza a animalidade, se *por outro lado* ela desperta a energia autónoma da razão e torna o espírito real, *assim* (e só *assim*) ela é propícia a tornar-se num instrumento para a formação ética. Este duplo efeito é o que exijo à bela cultura e para o qual ela encontra no belo e no sublime os necessários instrumentos.

Por meio do belo, ela trabalha ao encontro do asselvajamento, por meio do sublime ao encontro do relaxamento, e só o mais rigoroso equilíbrio de ambas as formas de sentir torna o gosto completo. A simples receptibilidade para o sublime não é de longe suficiente para arrebatar o ser humano do estado de selvajaria e tão-pouco pode uma tendência unilateral do gosto para o belo protegê-lo da lassidão. Pelo contrário, a experiência ensina que a intensificação sublime do ânimo, quando não é suavizada por sentimentos de beleza, favorece uma certa dureza e mesmo, frequentemente, crueza, e que, inversamente, a dissolução do ânimo com o belo, quando o sublime não

actua em contrário, acaba por degenerar em desnervamento. Precisamente porque o efeito do sublime é colocar o ânimo em tensão e aumentar a sua elasticidade, logo acontece demasiado facilmente que com o carácter também os afectos se fortalecem e a natureza sensível participa num ganho de energia que só deveria ser atribuído à espiritual; daí que se encontre nas épocas heróicas as mais sublimes virtudes acopladas muitas vezes com os mais rudes vícios. E uma vez que o efeito do belo é *dissolver* o ânimo, logo é igualmente fácil de acontecer que com a rude energia dos afectos seja também o carácter que acaba por se dissolver e a natureza espiritual participe numa distensão que só deveria ser atribuída à sensível; daí que se encontre nas épocas requintadas o mais delicado sentimento para a harmonia, beleza e ordem não raras vezes acoplado com a mais vergonhosa degradação do carácter.

Para o ser humano do lado da natureza, a necessidade não é tanto o sublime como o belo; pois a grandeza e a energia já o tocaram há muito antes que ele principie a tornar-se receptível aos encantos da beleza. Para o ser humano do lado da arte, o sublime é inversamente a necessidade, pois no estado de requinte ele gosta demasiado de desdenhar uma energia que trouxe do estado da selvajaria.

Através desta distinção, mui clemente Príncipe, que me parece fundamentada na razão e na experiência, será suprimido o mal-entendido que é encontrado nos juízos humanos acerca do valor da cultura estética e a sua correlação com a ética, e ao mesmo tempo vê-se com ela aberta a perspectiva a partir da qual a relação do gosto e das artes com a humanidade tem de ser reconhecida. Tenho portanto de justificar a dupla afirmação: *em primeiro lugar*: que é o belo que refina o rude filho da natureza e ajuda a educar o ser humano meramente sensual para se tornar racional; *em segundo lugar*: que é o sublime que corrige as desvantagens da bela educação, confere ao ser requintado do artifício <dem *verfeinerten Kunstmenschen*> uma energia elástica <*Federkraft*> e combina com as vantagens do requinte as virtudes da selvajaria.” (NA 26, 304ss)

§ 1 – “Nenhum ser humano é obrigado a ter obrigações <*kein Mensch muß müssen*>: cf. Lessing, *Nathan der Weise* [*Nathan o Sábio*], I acto, 3ª cena. A opção de tradução foi procurar um jogo de palavras semanticamente afim para o verbo modal <*müssen*>, “ter de”.

§§ 3ss – A discrepância entre liberdade e necessidade pode ser abolida, segundo Schiller, por obra da vontade humana que determina uma atitude de aceitação (e não apenas de indiferença) face à segunda. O apoio da religião, mencionado no § 6, para além do que o autor escreveu sobre isso (cf. as considerações acima), vê-se exemplificado na sua obra dramática, nomeadamente

na atitude de Maria Stuart perante a condenação à morte (5º acto, 6ª cena do drama homónimo de 1800). A par das influências mais ou menos evidentes ou indirectas da escola estóica ou do imperativo kantiano (que acaba por aproximar, ou mesmo fazer coincidir, uma vontade livre e uma vontade submetida), podemos ainda discernir aqui uma convergência com Goethe. Assim, este último em *Das Märchen [O Conto da Serpente Verde]*, fábula publicada por Schiller no final de 1795 em *Die Horen*, faz com que a figura da serpente delibere sacrificar-se “antes de ser sacrificada”, renunciando à vida física para se transformar numa ponte que une as margens de um rio (cf. HA 6, 233). Sobre o papel da morte, como representação e realidade, ver também *DS*, § 34.

§ 4 – A utilização dos termos *realista* e *idealista* surge a partir da análise tipológica feita em *Über naive und sentimentalische Dichtung* [trad. port. *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*], §§ 112ss.

§ 7 – Sobre a configuração física da beleza, ver a 25ª e 26ª *CEE*.

- “É de facto algo inteiramente distinto... belos e bons”: a crítica ao fundamentalismo ideológico é uma constante na obra de Schiller, a par das suas reflexões sobre os limites do idealismo (ver comentário ao § 4). Veja-se por exemplo o poema programático *Politische Lehre (Doutrina Política)* de 1797: “Que esteja bem tudo o que fazes, mas fica-te por aí, / Amigo, e abstém-te de fazer tudo o que está bem. / O verdadeiro zelo contenta-se com que o que existe seja *perfeito*, / O falso quer sempre que o que é perfeito *exista*.” (*SW I*, 248)

§ 8 – Sobre a insuficiência das “almas boas e belas, mas fracas”, cf. *GD*, § 124.

§ 9 – “Dois génios...”: leia-se o epigrama *Die Führer des Lebens [Os Guias da Vida]*, enviado por Schiller ao editor Cotta em Outubro de 1795: “Dois génios são, que te acompanham pela vida fora, / Abençoado sejas, se eles estão juntos ao teu lado para ajudar-te! / Com um jogo divertido encurta-te um a viagem, / Mais leves, pelo seu braço, tornam-se destino e dever. / Com gracejo e conversa ele acompanha-te até ao abismo / Onde o mortal treme diante do mar e da eternidade. / Aqui recebe-te, decidido e sério, silencioso, o outro, / Leva-te com braço de gigante por sobre a profundidade. / Nunca te dediques a um só. Não confies ao primeiro / A tua *dignidade*, nunca ao outro a tua *felicidade*” (*SW I*, 244).

§ 11 – “*estar dorido... estar alegre*”: no original, <*Wehsein... Frohsein*>

- Sobre o carácter misto do sublime (e.o., mistura de uma força de repulsa e de uma força de atracção), veja-se também *OD*, § 54.

§ 12 – A distinção entre “*faculdade de apreensão* <*Fassungskraft*>” e “*faculdade vital* <*Lebenskraft*>” corresponde à distinção, feita em *DS*, entre sublime teórico e sublime prático (cf. §§ 9ss).

§ 13 – “pois no belo ideal também o sublime tem de perder-se”: veja-se *CEE*, 16ª Carta, § 5, ou 15ª Carta, § 9, onde o exemplo de Juno Ludovisi configura esse mesmo ideal.

§ 14 – “fortuna”: no original, <*Glück*>. Optou-se por esta significação, de herança barroca, em detrimento da ideia iluminista de “felicidade”, outro termo que traduz a palavra em alemão.

§ 16 – “envenenar a sacralidade das máximas na sua fonte”: nos §§ 46ss de *LN*, Schiller exemplifica esse processo.

- O carácter irruptivo e o efeito de choque da vivência sublime são ilustrados por um episódio da obra de François Fénelon (1651-1715) *Les aventures de Télémaque* (1699). Lemos no Livro IV desta obra, no qual se inspira o episódio mencionado por Schiller, que é Mentor (disfarce sob o qual se oculta a deusa Minerva) quem empurra Telémaco para as ondas, atirando-se com ele e incitando-o a nadar para longe da ilha de Calipso.

§ 17 – Schiller dá aqui uma interpretação ontogenética da capacidade de apreensão do belo e do sublime.

§ 18 – “a alta liberdade *demoníaca*”: esta passagem deixa entrever o intercâmbio com Goethe, cujo interesse pelo elemento demoníaco nos seres humanos – e em especial por aqueles que ele considerava demoníacos – é frequentemente testemunhado nas conversas com Eckermann. Lemos assim as palavras do primeiro na nota reportada por este em 24.3.1829: “Quanto mais alto é o nível a que uma pessoa sobe, tanto mais ela se encontra sob a influência dos demónios, e ela só tem de ter atenção para que a sua vontade condutora não se desvie. Assim, na minha relação com Schiller existia algo de absolutamente demoníaco: podíamos ter entrado em contacto mais cedo ou mais tarde, mas o facto de isso ter acontecido numa época em que eu tinha feito a viagem à Itália e Schiller principiava a estar cansado da especulação filosófica, foi significativo e para ambos do maior sucesso” (Eckermann, 1955: I, 309). É ainda essa energia demoníaca que, para Schiller, permite ao ser humano enfrentar factores geradores de receio (e. o. o elemento pavoroso, inerente ao trágico) sem prejuízo do seu sentimento de liberdade. Tal prerrogativa é também o resultado de um processo cultural, em que o indivíduo reproduz a memória filogenética no plano ontogenético, fazendo corresponder a evolução da infância para a idade adulta à evolução da mentalidade de escravo à soberania do legislador (cf. 25ª *CEE*, § 3). Cf. ainda o § 26 do presente texto.

§ 19 – Sobre a comparação entre a “paisagem natural” e o “jardim francês”, veja-se o comentário ao § 59 de *OD*.

“Batávia” – região da Holanda, que teve autonomia entre 1795 e 1806.

§ 20 – “fortuna <Glück>. Cf. o comentário ao § 14. Cf. também o § 26.

§ 20ss – A ideia de História aqui apresentada revela uma reflexão sobre as contradições inerentes a todas as visões filosóficas da História, surgindo-nos por isso como surpreendentemente moderna. Nota-se nela também a influência de Kant, nomeadamente do ensaio de 1784 *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht [Ideia para uma História Universal com um Propósito Cosmopolita]*; nesta obra, encontramos a metáfora do rebanho para assinalar um estágio de letargia, contra o qual o antagonismo entre os seres humanos e o seu desejo de liberdade trariam formas de progresso (Quarta proposição, *KW XI*, 38). De um modo geral, tanto Schiller como Kant reconheciam a dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de ajustar o *agregado* de factos à coerência de um *sistema* (cf. *ib.*, 48, Nona proposição e Lição inaugural proferida por Schiller em Maio de 1789, *SW IV*, 763); ambos se servem da metáfora do palco para conferir à História a sua dimensão panorâmica (cf. *KW XI*, 49 e *SW IV*, 754) e – no caso de Schiller – trágica. Somos assim levados a concluir que à posição aqui expressa por Schiller não terá sido alheio o trabalho com a trilogia dramática *Wallenstein*, precedido, aliás, pela narrativa histórica sobre a Guerra dos Trinta Anos (publicada entre 1790 e 1792). Sobre a relação entre História e tragédia cf. Cadete, 1987.

§ 21 – Catão de Utica (95-46 a. C.): cf. comentário ao § 23 de *AT*; Aristides (535-467 a. C.): estadista ateniense que suportou dignamente o ostracismo a que foi injustamente votado; Fócio (cf. § 104 de *GD*). A escolha destes três exemplos inspira-se, segundo W. Bethge (1995, 680ss) nas respectivas biografias da autoria de Plutarco, que Schiller teria consultado numa tradução alemã, publicada em 1777. Bethge pressupõe o agrado que teria causado em Schiller uma nobreza de pensar e agir demonstrada por Aristides face ao seu adversário Temístocles. Teria sido aliás a capacidade de agir que teria influenciado a selecção por Schiller destas três figuras, em desfavor de um Sócrates, por exemplo. Tão-pouco é arbitrária a ordem de enumeração dos três exemplos. A caracterização de Fócio por Plutarco, apresentando esta figura como sendo “simultaneamente áspera e agradável <*zugleich herb und angenehm*> (Livro IV, p. 508 da tradução alemã), corresponderia às características atribuídas aos gregos no § 2 da sexta *CEE*. A forma como Fócio aceita a sentença de morte, exortando o filho a não procurar vingança, confirmaria a sua exemplaridade como representante de uma razão autónoma (cf. Bethge, 1995: 693). Ao recusar prender o general macedónio Nicanor,

Fócio teria declarado preferir sofrer a praticar uma injustiça, o que fez com que ele fosse acusado de traição por Nicanor não cumprir a promessa e atacar Atenas. Homens como Fócio serviriam assim de fundamento real para essas “pessoas dotadas de uma disposição sublime do ânimo”, que saberiam compensar quaisquer equívocos de conhecimento por uma completa liberdade de espírito (cf. § 20 do presente texto e Bethge, 1995; 699).

- “princípios regulativos do ajuizamento”: princípios usados como método de trabalho, logo de carácter provisório e hipotético.

§ 24 – Cf. *GD*, §§ 110ss.

§ 25 – “uma inoculação do destino inevitável”: esta metáfora, que remete para a formação médica do autor, já fora usada com este sentido nas *Philosophische Briefe [Cartas Filosóficas]* de 1786. Aqui, o “cepticismo” e o “livre pensamento” são considerados “paroxismos febris do espírito humano” (*SW* V, 337); daí que a “crise” por estes provocada possa ser considerada – quando infligida intencionalmente – como uma “vacinação <Einimpfung>” (ib., 343).

§ 26 – “a luta renhida e contudo vã de Mitrídates”: este rei do Ponto, Mitrídates VI (120-63 a. C.) cometeu suicídio ao perder consideráveis territórios, situados na zona do Mar Negro. A referência ao “*puro espírito demoníaco*” já se encontrara no § 4 da nona *CEE*, enquanto “natureza demoníaca”.

## **SOBRE O USO DO CORO NA TRAGÉDIA (UC)**

Este ensaio, escrito na Primavera de 1803, destinava-se a acompanhar a edição em livro da tragédia *Die Braut von Messina [A Noiva de Messina]*, elaborada entre o final do Verão de 1802 e Janeiro de 1803, tendo a estreia ocorrido, com notável sucesso, em 19.3.1803 em Weimar. O tema dos irmãos desavindos, do incesto involuntário e das circunstâncias que concorrem para precipitar a tragédia constituem motivos clássicos, a que se vem juntar a introdução de um coro duplo, constituído pelo séquito de cada um dos irmãos e com a função assumida de mediar entre o envolvimento emocional e o juízo racional do espectador. Para reforçar a justificação do coro, desenvolvida no presente texto, podemos ler numa carta a Körner escrita em 10.3.1803: “Por causa do coro tenho ainda a notar que tive de expressar com ele um carácter duplo, nomeadamente um carácter humano universal, quando ele se encontra no estado de tranquila reflexão, 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. Enquanto tal, ele possui uma superioridade face às personagens

actuanes, mas apenas aquela que possui o ser tranquilo sobre o ser apaixonado; ele 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, ajudando assim a realçar as figuras principais.” (NA 32, 19s). E ainda noutra carta de 28.3.1803 a Körner: “No que me diz respeito, posso dizer que foi na representação da *Noiva de Messina* que recebi pela primeira vez a impressão de uma verdadeira tragédia. O coro garantiu a consistência do todo de forma perfeita e por toda a acção pairava uma solenidade elevada e pavorosa. Goethe também sentiu o mesmo e disse que o solo teatral se tornou com isso objecto de uma iniciação para algo superior.” (ib., 25).

Na obra de 1872 *Die Geburt der Tragödie [O Nascimento da Tragédia]*, Friedrich Nietzsche valoriza a análise de Schiller acerca da função do coro, defendendo-a contra acusações de “pseudo-idealismo” tão comuns no julgamento precipitado de um autor tão complexo como Schiller (cf. Nietzsche, 1996: I, 56s e respectivo Comentário). Atenda-se sobretudo ao § 13.

## BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

### TEXTOS PRIMÁRIOS

- SCHILLERS Werke (1943ss). *Nationalausgabe. Herausgegeben und im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Liselotte Blumenthal und Benno von Wiese u.a.* H. Böhlhaus: Weimar (NA)
- FRIEDRICH Schiller (1984), *Sämtliche Werke. Herausgegeben von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert.* München: Hanser (SW)
- FRIEDRICH Schiller (2003), *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental.* Tradução, Introdução, Comentário e Glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: INCM
- FRIEDRICH Schiller (2004), *Sämtliche Werke. Herausgegeben von Albert Meier, Peter-André Alt, Jörg Robert und Wolfgang Riedel.* München: Hanser (SW 2)
- FRIEDRICH Schiller (2011), *História da separação dos Países Baixos unidos face ao governo espanhol.* Tradução, posfácio e notas de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: UC Editora
- FRIEDRICH Schiller, *O visionário.* Tradução de Teresa Rodrigues Cadete. In: [http://teresacadete.org/documentos/O\\_Visionario\\_Schiller\\_Cadete.pdf](http://teresacadete.org/documentos/O_Visionario_Schiller_Cadete.pdf))
- DER Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* (org. Emil Staiger) (1977), 2 vols. Frankfurt am Main: Insel (BW)

### TEXTOS DE ÉPOCAS ANTERIORES OU CONTEMPORÂNEAS DE SCHILLER

- ARISTÓTELES (1990), *Poética.* Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: INCM
- Edmund BURKE (1757/1958), *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (org. J. T. Boulton). London, N. York: Routledge and Kegan Paul, Columbia University Press
- Johann Peter ECKERMANN (1836/1848/1955), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (2 vols.). Wiesbaden: Insel

- FÉNELON (1699/1995), *Les Aventures de Télémaque* (ed. de Jacques Le Brun). Paris : Gallimard
- ADAM FERGUSON (1767/1969), *An Essay on the history of civil society*. Farnborough; Gregg
- JOHANN Gottlieb FICHTE (1845-6/1971), *Werke. Herausgegeben von Immanuel Hermann Fichte*.  
(Reprint) Berlin: de Gruyter
- JOHANN W. Goethe (1982), *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Herausgegeben von Erich Trunz*. München: dtv (HA)
- JOHANN W. Goethe (1991ss), *Obras Escolhidas de Goethe*. Org. J. Barrento. Lisboa: Círculo de Leitores
- GEORG W. Fr. HEGEL (1970), *Werke in zwanzig Bändern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (20 vols.)
- FRIEDRICH Wilhelm von HOVEN (1840/1984), *Lebenserinnerungen*. Berlin: Rütten & Loening
- IMMANUEL KANT (1977), *Werkausgabe in zwölf Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel*.  
Frankfurt am Main: Suhrkamp (KW)
- IMMANUEL KANT (1992), *Crítica da Faculdade do Juízo* (trad. de António Marques e Valério Rohden). Lisboa: INCM (CF)
- GOTTFRIED Wilhelm LEIBNIZ (1765/1993), *Novos Ensaios sobre o Entendimento Humano*. Tradução e Introdução de Adelino Cardoso. Lisboa: INCM
- GOTTHOLD E. LESSING (1996), *Werke. In Zusammenhang mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Albert von Schirnding und Jörg Schönert herausgegeben von Herbert G. Göpfert*.  
Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- MOSES MENDELSSOHN (1974), *Ästhetische Schriften in Auswahl* (org. Otto F. Best). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- CUSTÓDIO José de OLIVEIRA (1984), *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*. Introdução e actualização do texto por Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: INCM
- JOHANN Georg SULZER (1773/1970), *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt* (ed. facsimilada).  
Hildesheim: Georg Olms
- CHRISTOPH Martin WIELAND (1984), *Wielands Werke in vier Bänden* (org. Hans Böhm). Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag

## TEXTOS SECUNDÁRIOS SOBRE FRIEDRICH SCHILLER

- PETER-ANDRÉ ALT (2000), *Schiller. Leben-Werk-Zeit. Eine Biographie*. München: Beck
- PETER-ANDRÉ ALT (2005), „Der sentimentalische Leser. Schillers Lektüren“. in: *Text und Kritik, Sonderband Friedrich Schiller*, p.5-19
- PETER-ANDRÉ ALT (2007), „Ästhetische Revolution, schwieriger Staat, ferne Nation. Schiller und die Politik“, in: Jörg ROBERT (org.), *Würzburger Schiller-Vorträge 2005*. Würzburg: Königshausen & Neumann, p. 27-45

- PETER-ANDRÉ ALT, Marcel LEPPER, Ulrich RAUFF (org.) (2013), *Schiller, der Spieler*. Göttingen: Wallstein Verlag
- WOLFGANG BETHGE (1995), *Das energische Prinzip. Ein Schlüsselbegriff im Denken Friedrich Schillers* (s vols.). Heidelberg: C. Winter
- HOLGER BÖSMANN (2005), *ProjektMensch. Anthropologischer Diskurs und Moderneproblematik bei Friedrich Schiller*. Würzburg: Königshausen & Neumann
- GEORG BOLLENBECK, Lothar EHRlich (org.) (2007), *Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker* Köln Weimar Wien: Böhlau
- TERESA R. CADETE (1987), “Schiller e Schopenhauer ou a História entre a narrativa e a tragédia”, in: *Runa* 7-8/87, p. 23-36
- TERESA R. CADETE (1989), „Revelação e ocultação. Friedrich Schiller face ao processo revolucionário”, in: *Runa* 11-12/89, p. 27-38
- TERESA R. CADETE (1994), “Religião, âncora do bem-estar? O desafio kantiano em Friedrich Schiller”, in: Manuel J. do Carmo Ferreira e Leonel Ribeiro dos Santos (org.), *Religião, História e Razão da Aufklärung ao Romantismo*. Lisboa: Colibri, p. 229-240
- TERESA R. CADETE (1996), “O trabalho do real: o público e o privado na epistolografia de Friedrich Schiller”, in: Rita Iriarte (org.), *Ensaio de Literatura e Cultura Alemã*. Coimbra: Minerva, p. 59-70
- TERESA M. L. R. CADETE, Leonel Ribeiro dos SANTOS (org.) (2007), *Schiller, Cidadão do Mundo. Colóquio Internacional*. Lisboa: CEAE e CFUL
- JANE V. CURRAN, Christophe FRICKER (ed.) (2005), *Schiller's 'On Grace and Dignity' in its Cultural Context. Essays and a new translation*. NY: Camden House
- J. M. ELLIS (1969), *Schiller's Kalliasbriefe and the Study of his Aesthetic Theory*. The Hague, Paris: Mouton
- WALTER HINDERER (org.) (2006), *Schiller und der Weg in die Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann
- WALTER HINDERER (2009), *Schiller und kein Ende. Metamorphosen und kreative Aneignungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann
- ROLF HOCHHUTH (2001), *Die Geburt der Tragödie aus dem Krieg. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- BRIGITTE E. JIRKU, Julio RODRIGUEZ (org.) (2009), *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*. Valencia: PUV
- MATTHIAS LUSERKE-JAQUI (org.) (2005), *Schiller-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: Metzler
- KLAUS MANGER, Nikolas IMMER (org.) (2006), *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*. Heidelberg: Winter

- THOMAS MANN (1982), „Versuch über Schiller“, in: *Leiden und Größe der Meister*. Frankfurt am Main: Fischer, p. 268-450
- MARINA MERTENS (2014), *Anthropoetik und Anthropoiesis. Zur Eigenleistung von Darstellungsformen anthropologischen Wissens bei Friedrich Schiller*. Hannover: Wehrhahn Verlag
- KATHARINA MOMMSEN (1982), „Bilde, Künstler! Rede nicht! Goethes Botschaft an Schiller im Märchen“, in: Richard Brinkmann et al. (org.), *Theatrum Europaeum. Festschrift für Elida Maria Szarota*. München: Fink, p. 491-516
- WALTER MÜLLER-SEIDEL (2009), *Friedrich Schiller und die Politik. Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe*. München: Beck
- UGO PERONE (1982), *La totalità interrotta*. Milano: Mursia
- WOLFGANG SCHADEWALDT (1970), „Zur Tragik Schillers“, in: *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neuen Literatur*. Zürich: Arthemis, p. 133-143
- HANS SCHMEER (1967), *Der Begriff der ‚schönen Seele‘ besonders bei Wieland und in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Reprint. Nendeln: Liechtenstein
- LESLEY SHARPE (1991), *Friedrich Schiller. Drama, Thought and Politics*. Cambridge, N. York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press
- THOMAS STACHEL (2010), *Der Ring der Notwendigkeit. Friedrich Schiller nach der Natur*. Göttingen: Wallstein

## OUTROS TEXTOS

- DAVID ABRAM (2010), *Becoming Animal. An Earthly Cosmology*. NY: Pantheon Books
- THEODOR W. ADORNO (1970), *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (trad. port. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 1982)
- THEODOR W. ADORNO (1972), „Theorie der Halbbildung“, in: *Gesammelte Schriften*, 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 93-121
- HANNAH ARENDT (1999), *A Vida do Espírito. Volume I – Pensar* (Trad. de João C. S. Duarte). Lisboa: Instituto Piaget
- HANNAH ARENDT (1958/2001), *The Human Condition*. Chicago University Press (trad. port. porém plena de falhas terminológicas: *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d’ Água)
- H. ARENDT (2007), *A Promessa da Política* (trad. de Miguel Serras Pereira). Lisboa: Relógio d’ Água
- HANS BLUMENBERG (1979), *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (trad. port. *Naufrágio com Espectador*. Trad. Manuel Loureiro. Lisboa: Vega 1990)
- ROGER CAILLOIS (1990), *Os Jogos e os Homens. A máscara e a vertigens*. Trad. de José Garcez Palha. Lisboa : Cotovia
- EMANUELE COCCIA (2010), *La vie sensible*. Paris : Payot

- EMANUELE COCCIA (2016), *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*. Paris : Rivages
- EMANUELE COCCIA (2020), *Métamorphoses*. Paris : Rivages
- ANTÓNIO DAMÁSIO (2010), *O Livro da Consciência. A Constituição do Cérebro Consciente*. Lisboa: Temas e Debates
- REINHART KOSELLECK (1973), *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- JEAN-FRANÇOIS LYOTARD (1988), *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris : Galilée
- JEAN-FRANÇOIS LYOTARD (1991), *Leçons sur l'Analytique du sublime (Kant, Critique de la faculté de juger, §§ 23-29)*. Paris : Galilée
- MARIE-JOSÉ MONDZAIN (2019), *Confiscation des mots, des images et du temps*. Paris : Ed. Les Liens qui Libèrent
- FRIEDRICH NIETZSCHE (1988), “Die Geburt der Tragödie“, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)* (15 vols.). München: dtv I, p. 9-156 [Trad. Port. „O nascimento da tragédia“, in: (1996) *Obras Escolhidas de Nietzsche, Vol. I*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 5-172, trad. de Teresa R. Cadete]
- JACQUES RANCIÈRE (2004), *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée
- JOSÉ Pedro SERRA (2006), *Pensar o Trágico. Categorias da Tragédia Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian



## GLOSSÁRIO DE CONCEITOS

O presente glossário reporta-se apenas aos textos, excluindo a introdução e o comentário. A localização dos termos é efectuada respectivamente através da sigla relativa a cada texto (indicada no Comentário), seguida do número do parágrafo onde se encontra o conceito. Para as CEE, os números das Cartas encontram-se em algarismos romanos.

**Absoluto** <*das Absolute, absolut*> - SP 14; OD 26s, 57s; CEE IV 1, X 7, XI 2, 4, XII 3, XIII nota 23, XIV 2, XVI 2, XVII 2s, XIX 5, 9, XXIV 5 s, XXV 6s, XXVI 8, XXVII 10.

**Acaso** - V. Contingência.

**Acção/acto/actuação** <*Handlung/Tat*> - FP 1, 6, 19-23, 25s; AT 8, 15, 21, 24, 26, 29-33, 35s, 39ss; K 13, 20, 22, 24, 26s, 29, 34, 38, 40, 42, 45s, 48, 93, 104; GD 20, 37, 44, 51, 53, 55s, 70, 73s, 82, 96, 98, 102, 104, 107, 115, 118s, 122s, 129, 132, 134, 137s, 140. DS 13, 19, 43, 70, 74; SP 3, 13, 15, 19s, 23, 29, 32, 34, 36s, 41, 45s, 51, 53; CB 10ss; OD 8, 13, 27, 29, 38ss, 44, 46, 54, 64; CEE IX 6s, X 4, XII 5, XIX 4, XXI nota 30, XXIII nota 31, XXIV 7, XXV 5; LN 25, 40, 43. UM 2, 4, 9, 12, 17, 19ss.

**Acção recíproca** <*Wechselwirkung*> - CEE XIII nota 23, XIV 1, XV 4, XVI 2.

**Actividade/activo/a** <*Tätigkeit/tätig*> - FP 1s, 4, 11, 25; AT 7ss, 18, 21, 27, 34; K 3, 5; GD 35, 76, 78, 91, 93; DS 16s, 28, 51, 69; SP 27ss; OD 1,

29. CEE VI 7s, X 4, XI 2, 6, 8, XII 1, XIII 3, 6, XIV 5, XV 4, XVII 2, XVIII 2, XIX 6, 8, XXII 2, XXIII 4s, 7s, XXV 5s, XXVI 2, XXVII 3, LN 22; UC 22.

**Actor** <*Schauspieler*> - K 137-140; GD nota 6; CB 13; UC 3.

**Afecto(s)** <*Affekt(e)*> - FP 15; AT 1, 4-9, 11, 13, 15, 18, 21s, 25, 27, 31ss, 37, 40s; K 38, 104; GD 62, 76, 87, 101s, 104, 107, 121, 123s, 128 e nota 11, 130s, 139s, 144, 168; DS 68-72, 77; SP 1, 9-12, 14ss, 19ss e nota 17, 28s, 31, 52; CB 11; CEE XI 2, XII nota 22, XIX 7; LN 46s; UM 12; SS 8, 21; UC 22.

**Alma** <*Seele*> - FP 4, 18, 23, 26; AT 7, 16, 25, 27s, 33s; K 142; GD 20s, 46, 60s, 75ss, 91, 103ss, 107ss, 124, 135, 146 nota 13, 153, 168; DS 74; SP 2, 23, 30, 35; CB 1s, 4, 11s; OD 14, 40, 48, 58; CEE VI 10, X 4, XXIII nota 31, XXVI 2, XXVII 4 nota 33, 7, 12; LN 6, 22, 46s; UM 11s; SS 8, 11, 21.

**Amor** <*Liebe*> - FP 3, 18, 21; AT 2, 6, 15ss; K 39, 95; GD 1, 139, 149, 151-155 e nota 14, 160; SP 51; CEE

- VI 3, IX 6s, XV 9, XXIV 8, XXVI 7, XXVII 7; LN 22, 35, 46s; SS 17.
- Animal** <*Tier / tierisch*> - K 68s, 71, 93; GD 18, 20, 66, 68s, 71, 74, 77, 91, 114ss, 119, 127; DS 20, 53; SP 10s, 15, 19ss e nota 17, 23; OD 13, 58; CEE III 3, V 4, VI 7, XXIV 4, 6, 9, XXV 3, XXVI 3, XXVII 1, 3ss, LN 40.
- Ânimo** <*Gemüt*> - FP 3, 17, 21; AT 2, 4-9, 13, 15, 18, 21. 23ss, 27s, 32ss; K 46, 83, 142; GD 47, 49, 55-58 e nota 5, 63, 65, 80, 82, 85, 90, 94, 105, 128 nota 11, 134, 144, 152, 160; DS 18s, 27, 32, 34s, 51, 59, 69, 73, 76s; SP 2ss, 11, 23, 25, 27-30, 33, 35, 47, 52; CB 11; OD 8, 10, 13s, 36, 46, 53, 57; CEE VI 3, 8, 10, VIII 5, IX 7, X 4s, XIV 5, XV 5, XVI 3, XVII 3, 5, XIX 4, 7ss, XX 4 e nota 29, XXI 2ss, XXII 1s, 4s, XXIII 4s, 7 nota 31, XXVI 1, 4; LN 6, 20, 22, 29, 44, 46; UM 3, 11ss, 19; SS 6ss, 13, 17-20, 22, 25, 28.
- Aparência** <*Schein/Anschein*> - K 18, 34, 46, 50, 57, 75, 79s, 88, 115; GD 60, 61 nota 6, 91, 101, 133, 140s; SP 28; CB 10; CEE I 2, III 2, IX 7, X 3s, XXVI 4ss, XXVII 1, 8, 11s; LN 6, 41, 44, 50; SS 7, 28; UC 6, 8, 10.
- Apetição/apetites/avidez** <*Begierde*> - AT 1, 7s; GD 19, 90, 92, 114s, 117, 120ss e nota 10, 127, 131, 144, 150s, 154ss, 168; DS 8; OD 7; CEE XXIV 2, 6, XXV 2, XXVI 2, XXVII 2ss; LN 3, 21, 40, 42, 49; UM 7, 11, 13; SS 26.
- Apresentação** <*Darstellung*> - AT 32; K 26, 105s, 124, 126, 130, 132ss, 136, 138, 140ss, 146s; GD 31, 38, 61 nota 6, 88, 99, 126; DS 19, 78; SP 1ss, 8s, 12ss, 17, 21 e nota 17, 23ss; CB 9; OD 13, 53s, 57, 59s; LN 6, 9, 11s, 14, 23; SS 19; UC 1.
- Arbitrariedade/arbítrio/arbitrário** <*Willkürlichkeit/Willkür/willkürlich*> - AT 24; K 139, 143; GD 43, 119, 122; SP 62; DS 54; CB 13; OD 55; CEE III 5, IV 6; V 2, 4; VII 2; IX 3, 7; XVI 3; XVIII 4, XX 4 nota 29, XXIII 7s e nota 31, XXVII 4; LN 9, 12s, 15ss, 36; UC 10.
- Arte/artes** <*Kunst/Künste*> - FP 1-4, 6s, 20, 28; AT Título, 10ss, 17, 24, 27, 29, 31, 35, 42; K 2, 29, 34, 64s, 75ss, 79ss, 87, 105s, 108ss, 119s, 127, 129, 134, 145, 147; GD 61 e nota 6, 104, 167; DS 59, 78; SP 1s, 4s, 7-12, 18, 22, 38, 50s; CB Título, 1, 5, 7; OD 1, 13; CEE I 1, 4, II 1, 3, IV 6, VI 2, 15, IX 2, 4s, XV 5, 9, XXII 4ss, XXIII 1, 7 nota 31, XXVI 5, 7, 9, 14, XXVII 1, 11; LN 23; SS 17, 26, 28; UC 1-5, 7ss, 10ss, 15, 17s, 22, 24.
- Artista** <*Künstler*> - FP 28; AT 28, 34s, 42; K 74, 93, 105, 107s, 120s, 123ss, 129, 132, 136, 140s; GD 32, 61 nota 6, 146 nota 13; SP 3, 5, 7, 12, 14, 18, 22, 36; CB 6, 12; CEE IV 4, VII 1, IX 4s, XV 5 e nota 25, XXII 5; LN 34; UC 2, 10, 16, 20, 22.
- Autonomia** <*Autonomie/Selbständigkeit*> - AT 27; K 22, 26, 29, 32s, 35, 46, 49, 69, 71, 74-77, 80s, 83s, 88; GD 90s, 121, 129, 132s, 139, 144; DS 21, 35, 38, 78; SP 21, 25, 29, 33s; OD 59; CEE VII 2, X 5, XIII 3, XIX 6, 8, XX 3, XXIII 6 e nota 31, XXV 3, XXVI 9, XXVII 4; UM 12; SS 11, 24.
- Baixo** <*das Niedrige, niedrig*> - K 140; GD 131, 152; SP 52; CB Título, 4-9, 11s; CEE X 4, XXIV 4, XXVII 7.

- Bárbaro** <*Barbar, barbarisch*> - SP 50; CEE IV 6, VIII 4, X 1s.
- Beleza/belo** <*Schönheit/das Schöne/schön*> - FP 1, 3s, 6s; AT 16, 42; K Título, 1s, 17, 24s, 17-31, 34s, 38, 40, 45-48, 50s, 53, 60, 62ss, 68s, 72-76, 78-81, 83-90, 92-99, 101, 103-110, 118s, 131, 135, 138, 142, 147; GD 1-6, 9s, 13s, 15-18, 20s, 23s, 26-38s e nota 2, 43, 45-50 e nota 3, 61 e nota 6, 77s e nota 7, 80ss, 84-87, 91, 93ss, 102-107, 109s, 123s, 146, 149, 152s, 156, 161, 167; SP 10, 22, 50s; OD 1, 3, 6ss, 10-13; CEE I 1, 5, II 5; III 2, IV 4, VI 14, IX 2, 9, X 1ss, XV 2ss, XVI 1ss, XVII 1ss, XVIII 1ss, XIX 6, XX nota 29, XXI 4, 6, XXII 4ss, XXIII 3, 5, 7s e nota 31; XXIV 2, XXV 4ss, XXVI 1s, 9, 14, XXVII 3, 5, 10; LN 1, 3s, 6, 10, 21, 23, 26s, 30, 34ss, 42, 48, 51; UM 1, 13, 18, 22; SS 7s, 10, 13s, 16s, 26ss; UC 2.
- Bom/Bem** <*das Gute*> - FP 2s, 6s; K 41, 78, 96; GD 124, 142, 152; DS 76; SP 52s; OD 1-9, 11, 13; SS 7.
- Burguês** <*Bürger/bürgerlich*> - LN 32 nota 35.
- Capacidade** <*Vermögen/Kraft*> - FP 5, 8s, 22, 25s; AT 5, 7ss, 11, 21, 23, 27; K 7, 21, 46, 50, 56, 71, 83, 114; GD 5, 12, 27s, 34, 36, 51, 74, 80, 103, 113, 115, 120, 122s, 131, 144s, 148; DS 18s, 31, 44, 47, 53, 67, 69, 74, 76; SP 2, 12, 14, 25, 33, 39, 41, 45-48, 50, 53; OD 1, 8, 11, 13-16, 35, 38s, 48s, 54, 57ss; CEE II 4, III 1, IV 1, VI 6, 10, 14, VIII 7, XI 7s, XIII 2ss e nota 24, XVIII 4, XIX 3, 6s, XXI 3-6 e nota 30, XXII 1, 5, XXIII 3, 5s, XXVI 4, 7, XXVII 1; LN 23, 35; UM 12; SS 2, 5, 15, 17s, 20, 26, 28; UC 2. Ver também Força.
- Carácter** <*Charakter*> - FP 7, 28; AT 7, 18, 23s, 33, 35s; K 47, 104, 138, 143; GD 73, 75s, 100, 104, 106, 108, 110, 112, 123s; DS 23, 32, 34, 49, 56, 64, 76; SP 23, 35, 37, 51ss; CB 4, 11; OD 59; CEE III 2, 5, IV 1, 3, 5, 7, V 1, 5, VI 2, 8, VII 2s, VIII 7, IX 1, 3, X 6, XIII 4 nota 24, 6, XVI 3, XVII 3, XIX 10, XX 1, 4 nota 29, XXI 4s e nota 30, XXII 5, XXVII 10; LN 36, 39, 47s, 50; SS 1, 7s, 14, 18, 24, 27; UC 10, 15, 22, 25.
- Carência** <*Bedürfnis*> - K 54s, 58, 74, 140; GD 45, 66, 91, 112, 139, 142, 148, 150; DS 5, 43; SP 5, 45s; OD 48; CEE I 2, II 2s, 5, III 1s, V 5, VIII 6s, XIX 5, XII 5, XV 5, XVI 2, XXIV 2, 6, XXVI 2, 4, XXVII 2-5, 10s; SS 8, 18, 24; UC 3, 20.
- Causalidade** <*Kausalität*> - K 59; GD 119, 121, DS 73; SP 34.
- Cidadão** <*Bürger*> - AT 23, K 89, 101; GD 83, 93; SP 50s; CEE II 2-5, IV 5, VI 8s, XXVII 11; SS 20.
- Ciência** <*Wissenschaft*> - GD 77 nota 7; CEE II 3, VI 6s, IX 3, XXII 4, XXVII 11; LN 1, 26s, 31, 35.
- Comoção/emoção** <*Rührung*> - FP 10s, 14, 16, 23s; AT 7, 10, 12, 14, 18s, 21, 23, 27, 29, 35, 39; K 43; SP 11; CEE XV 9; SS 16, 25.
- Compaixão** <*Mitleid*> - AT 2, 5, 7, 10, 13, 15ss, 19-22, 27, 29s, 33, 35s; GD 160; DS 70, 72; SP 22s, 32; CEE VIII 6; XIII 4 nota 24.
- Comum** <*das Gemeine/gemein*>, como categoria estética - GD 131; SP 13, 30, 32; CB Título, 1-4, 6s; OD 13, 32, 41; CEE III 2, VI 7, IX 3, XVIII 4 nota 27, XXII 4, XXIII 7

- e nota 31, **XXV** 7, **XXVI** 14; **LN** 23; **SS** 22; **UC** 5, 9ss, 15, 20, 22.
- Conceito <Begriff>** - **AT** 31s, 36; **K** 1s, 13, 15, 24, 26, 30s, 33ss, 50, 57, 59s, 65, 72, 74, 77s, 84s, 87s, 103, 111. **GD** 14, 16, 22, 26s, 29, 33ss, 38, 47 nota 3, 50, 66, 71, 73, 81, 116, 138, 146 nota 13, 151 nota 14, 158; **DS** 21, 26, 30, 36 nota 16, 46; **SP** 24, 43; **OD** 3s, 23, 25, 28s, 31s, 44, 46ss, 50, 57; **CEE I** 4, **VIII** 6, **X** 6s, **XI** 1, 9, **XIII** 1, 2 nota 23, 5, **XIV** 1, **XV** 2, 4, 6, 9, **XVI** 1, 3, **XVII** 1-4, **XVIII** 2, 4, **XIX** 7, 9, 11, **XX** 1, 4 nota 29, **XXII** 4s, **XXIII** 3, 7 nota 31, **XXIV** 7s, **XXV** 7, **XXVI** 4, **XXVII** 1; **LN** 5, 8s e nota 34, 11s, 14ss, 22, 24, 31; **SS** 3-6, 12, 15, 17, 20; **UC** 11, 15, 19.
- Configuração <Bildung>** - **K** 90; **GD** 68, 71-75, 77s, 105; **SP** 51; **CEE XXVII** 2, 4; **LN** 33; **UC** 14. Ver também **Formação**.
- Conformidade à arte <Kunstmäßigkeit>** - **K** 64s, 76s, 79ss, 109.
- (In)Conformidade a fins <(Un) Zweckmäßigkeit>** - **FP** 5s, 8, 11s, 14-18, 20-28; **AT** 14, 16s; **K** 24, 28, 86; **SP** 54; **CEE XXIII** 7 nota 31; **UM** 20.
- Conformidade a leis <Gesetzmäßigkeit>** - **GD** 96; **SP** 52, 54; **CB** 10; **CEE XXIII** 7; **LN** 9, 15, 23.
- Conhecimento <Erkenntnis>** - **AT** 23, 26; **K** 1, 4, 9, 15, 18, 24, 26, 112; **GD** 34; **DS** 3, 6-10, 13, 16, 62, 67; **OD** 4, 6, 14ss, 35, 58; **CEE VI** 8, 11s, **VIII** 4, 6, **X** 7, **XI** 6, **XII** 3, 5, **XIII** 4 nota 24, **XV** 5, **XVI** 2, **XVII** 3, **XIX** 9, 11, **XX IV** nota 29, **XXI** 4, **XXII** 1, **XXIII** 7 nota 31, **XXIV** 7, **XXV** 1 nota 32, 5s, **XXVI** 6, **XXVII** 10s; **LN** 3ss, 8, 10, 15, 17, 19s, 22, 25s, 29, 32; **SS** 9, 20ss, 26.
- Consciência <Bewußtsein>** - **FP** 9, 15, 21, 28; **AT** 8, 17; **GD** 79, 102; **DS** 5, 18, 29, 33, 35s e nota 16, 38, 45, 68, 73s, 76s; **SP** 37; **OD** 14, 36ss, 42, 47, 50ss; **CEE IV** 3, **XIV** 2, **XIX** 10ss, **XX** 2, **XXIV** 3, **XXV** 2; **UM** 15, 21; **SS** 1, 20.
- Consciência (moral) <Gewissen>** - **AT** 33; **GD** 157; **OD** 13; **LN** 44, 47, 49; **UM** 17, 19.
- Contingência <Zufall>** - **DS** 19; **SP** 45; **CEE XIV** 5s, **XV** 4, **XXIII** 7 nota 31.
- Coração <Herz>** - **FP** 7, 15, 22, 28; **AT** 2, 13, 21, 42; **K** 95s; **GD** 3, 58 nota 5, 61, 102, 105, 124, 127, 144s; **DS** 35; **SP** 6, 22, 32s, 46 nota 18, 50, 52; **CB** 9; **OD** 10, 59; **CEE I** 1, II 5, V 5, VI 6, 10, **VIII** 3, 6s, **IX** 4, 7, **XII** 6, **XXVII** 1, 10; **LN** 36, 46s; **SS** 14, 17s, 26.
- Corpo <Körper>** - **K** 41, 66ss, 89, 127s, 138, 140, 147; **GD** 20, 48, 51, 53s, 61 nota 6, 62, 65, 76ss, 132, 134, 168; **SP** 10, 30; **OD** 33; **CEE I** 4, III 3, VI 14, **XXIII** 4, **XXVI** 7, **XXVII** 4; **LN** 9, 14, 35, 48; **SS** 7; **UC** 1, 17, 22.
- Costume(s) <Sitte(n)>** - **FP** 15, 20s, 23; **K** 102; **GD** 168 nota 15; **DS** 56; **SP** 46 nota 18; **CB** 4, 7s, 53; **CEE II** 2, IV 3, V 5, VI 2, 7, X 2, 4, **XVI** 2, **XXVI** 13s, **XXVII** 7, 12; **LN** 32 nota 35; **UM** Título, 1.
- Crítica <Kritik>** - **K** 79; **GD** 47 nota 3, 95, 101 nota 8, 146 nota 13, 151 nota 14; **DS** 36 nota 16; **OD** 16 nota 19; **CEE VI** 13, **XV** 5, nota 25; **LN** 35.
- Cultura <Kultur>** - **FP** 28; **AT** 17; **DS** 57; **CEE V** 5, VI 6, 12, **IX** 1, X 1-6, **XIII** 2, XV 6, XVI 4, **XXI** 4, **XXIII**

- 6, 8, **XXIV** 4, **XXVI** 4, **XXVII** 1; **LN** 33; **UM** 20; **SS** 3ss.
- Determinabilidade** <*Bestimmbarkeit*> - **CEE** **XIX** 1ss, **XX** 3s, **XXI** 1-4.
- Determinação** <*Bestimmung*> - **FP** 1, 14; **AT** 17; **K** 18, 22, 26s, 30, 33s, 48s, 52, 55, 58, 71, 77, 88, 133; **GD** 20, 28-31, 38 nota 2, 44, 69, 71s, 74, 78ss, 96, 112, 120, 122, 158; **DS** 19s, 35s, 67, 73, 76; **SP** 25, 37, 39, 46; **OD** 6, 32s; **CEE** **III** 2, **IV** 1s e nota 21, **X** 1, **XI** 2, **XII** 2, 5, **XIII** 4, **XIV** 2, **XVIII** 4, **XIX** 1ss, **XX** 3s, **XXI** 1ss, 6, **XXIII** 3s, 6s, **XXIV** 1, 9, **XXVII** 2s; **LN** 2s, 12, 16, 27, 37, 51; **UM** 4, 11; **SS** 16, 19, 26s.
- Deus/deusa** <*Gott/Göttin*> - **GD** 1-5, 18, 152; **DS** 36 nota 16, 61, 65; **SP** 6, 35; **CEE** **VI** 3, **VIII** 6, **XIX** 4, **XV** 9, **XXIV** 2, 8, **XXV** 3; **SS** 14, 16; **UC** 14s, 19.
- Divindade** <*Gottheit*> - **GD** 1, 116; **DS** 30, 35s e nota 16, 66; **SP** 24; **OD** 53; **CEE** **IX** 4, **XI** 2, 7, 9, **XXIV** 8; **SS** 16.
- Dever** <*Pflicht*> - **FP** 19, 21ss, 26; **AT** 3, 17, 35; **K** 39ss, 44, 46s; **GD** 45, 74, 94, 96-99, 104s, 118, 121, 123s, 136ss; **DS** 53, 74ss; **SP** 6s, 23, 3237, 45s, 48; **OD** 13; **CEE** **VI** 1, **X** 4, **XIII** 4 nota 24, **XV** 5, 9, **XXI** 4, **XXIII** 3, 5, 7 e nota 31, **XXVII** 9, 11; **LN** 2, 36, 38, 43s, 46, 48ss; **UM** 11, 15, 19; **SS** 9, 14, 24.
- Dignidade** <*Würde*> - **AT** 3, 17; **GD** Título, 28s, 93, 109, 125s, 130-148, 155s, 159-162, 165s, 168; **SP** 4, 39, 53; **CB** 7, 12; **OD** 14; **CEE** **III** 4, **V** 2, 4, **VI** 2, **VII** 3, **IX** 4, 7, **X** 2, **XV** 5s, 9, **XXI** 4, **XXIII** 7, **XXIV** 3s, 8, **XXV** 3, **XXVI** 14, **XXVII** 11s; **LN** 41, 46s, 49, 51; **SS** 16, 14, 27; **UC** 16, 22.
- Disposição** <*Stimmung/ Anlage*> - **FP** 24, **AT** 2, 5, 11, 24, 33, 37; **GD** 25s, 80, 90, 168 nota 15; **DS** 17, 36 nota 16, 59; **SP** 2, 29, 33, 34ss, 39, 46; **CB** 12; **CEE** **IV** 2, **VI** 3, 8, 12, **XI** 5, 8, **XII** 3, **XIII** 3, **XX** 4, **XXI** 3ss e nota 30, **XXII** 1, 3s, **XXIII** 4s, **XXVI** 1; **LN** 6, 20, 29; **UM** 19; **SS** 6s, 17, 20, 26; **UC** 10.
- Dor** <*Schmerz*> - **FP** 8, 10s, 16, 18, 20ss; **AT** 3s, 7, 13, 17s, 36; **K** 139; **GD** 95, 101, 113ss, 130; **DS** 10, 16s, 68; **SP** 6, 11, 19, 21 nota 17, 22; **LN** 47; **UM** 7; **SS** 8, 15.
- Drama / dramático** <*Drama / dramatisch*> - **AT** 18, 21, 31; **DS** 59 nota 20; **SP** 10; **CEE** **V** 3; **UC** 11.
- Educação** <*Erziehung/Bildung*> - **AT** 2; **CB** 10, **CEE** Título, **XIII** 4 nota 24, **XX** 4 nota 29; **LN** 32 nota 35; **SS** 26.
- Energia** <*Kraft/Energie*> - **K** 92; **GD** 54, 77, 146, 159, 167s e nota 15; **SP** 10, 12, 22, 33, 51s; **CB** 10; **OD** 15, 29, 32; **CEE** **VI** 3, 8, 10, 13, **VIII** 6, **X** 4ss, **XIII** 3-6 e nota 24, **XVI** 2s, **XVII** 2, 4, **XXII** 2, **XXVI** 4, **XXVII** 1, 3; **LN** 23s; **SS** 6, 8.
- Entendimento** <*Verstand*> - **FP** 1, 4, 6s, 22s, 25-28; **AT** 10, 15s, 21, 35; **K** 30, 56ss, 74, 77 nota 7, 83, 93, 96, 98, 101, 104, 140, 144ss; **GD** 7, 28s, 32, 39, 45, 99, 102, 112, 126; **DS** 20, 39, 62; **SP** 5, 16, 19, 36; **OD** 9, 16, 23, 27, 34, 39ss, 43ss, 47, 57s, 62, 64; **CEE** **I** 4s, **V** 5, **VI** 4-9, 11ss, **VIII** 3, **IX** 5, **X** 2, 4, **XV** 3, 9, **XVIII** 4 e nota 27, **XX** 4 nota 29, **XXI** 4, **XXII** 4, 6, **XXIII** 3 s nota 24, **XXIV** 7, **XXVI** 4ss, 8, **XXVII** 5, 7, 11; **LN** 6s nota 31, 9, 11-16, 20, 22-25, 27, 31, 35s, 48s; **SS** 3s, 6, 12, 15, 17, 19s, 22; **UC** 18.

**Entusiasmo** <*Enthusiasmus*> - K 154, SP 46 nota 18, CEE II 5, IX 4, 6, LN 35, SS 20.

**Época** <*Zeitalter/Epoche*> - AT 17; GD 99s; DS 56; CEE II 5, V 1, VI 1s, 11, 14, VII 1, VIII 4, IX 3s, X 1, 5, XVI 3, XXIV 2, 4s, 9, XXV 1 nota 32; XXVI 14; XXVII 4; LN 21; UM 19; UC 2.

**Escritor** <*Schriftsteller*> - GD 146 nota 13; CEE X 3, XVIII 4 nota 27; LN 9 nota 34, 11, 16s, 23s, 31.

**Espírito** <*Geist*> - FP 1, 3s, 23; AT 5, 34; GD 5, 20s, 23, 36, 41ss, 45, 47ss e nota 3, 58, 61, 76ss e nota 7, 82, 84-87, 90, 93, 98s, 100ss, 122, 125, 127, 131ss, 135, 139, 145ss e nota 13, 149s, 152s, 160, 162ss, 168; DS 28, 68, 71; SP 5, 10s, 13, 21s, 33ss; CB 1; OD 10, 14, 58; CEE I 3s, II 1, 3ss, V 5, VI 3, 6s, 8, 10, 13, VIII 4, IX 3, 5, X 3, 5, XI 8, XII 3, 6, XIII 2 nota 23, 6, XIV 2, XV 5, 9, XVI 3, XVIII 4, XIX 2, 4, 7, 9, 11; XXII 2s, 5, XXIII 6s e nota 31, XXIV 6, 8, XXV 3s, 7, XXVI 2, 11s, XXVII 4s, 11; LN 2ss, 21s, 25, 28, 32s, 42, 48; UM 22; SS 9ss, 16, 18, 21, 24ss; UC 7, 10s, 13, 21.

**Estado** <*Staat*> - FP 2; GD 83; CEE II 2, III 2ss, IV 1ss, 5, 7, V 2, 4, VI 7ss, VII 1, VIII 6, IX 1; XXVII 9-12; UC 15.

**Estado** <*Zustand*> - FP 15, 21s; AT 1, 4s, 8s, 18, 21s, 25, 27, 30, 32, 36; K 37; GD 40, 45, 47 nota 3, 54ss, 58 nota 5, 65ss, 71s, 78, 82s, 92, 94, 100, 129, 136, 139, 148; DS 6, 9s, 12, 28, 32, 37, 39, 49, 51, 57; SP 1, 4, 10, 19ss, 23, 29, 34, 39; OD 4; CEE III 2, VI 9, VII 3, X 5, XI 1-5, XII 1s e nota 22, XIII 2 nota 23, 5, XIV 2, XV 7, 9, XVI 3, XVII 2, 4,

XVIII 2, 4, XIX 1ss, 11, XX 3ss e nota 29, XXI 1, 3ss e nota 30, XXII 1, XXIII 2, 5s, XXIV 1, 4ss, 9, XXV 1s e nota 32, 5, XXVI 1, 3; LN 4, 32, 39, 41; UM 12, 21; SS 11, 17.

**Estética/estético** <*Ästhetik/ästhetisch*> - FP 1s, 7; AT 5; K 1s, 24, 28, 48, 68, 72, 83, 89s, 97, 100, 104; GD 27s, 38 nota 2, 80, 92; DS 18, 20, 24, 28, 33, 35s e nota 16, 57, 68, 72, 75s; SP 9, 12, 22, 31, 33, 37, 39ss, 45-49 e nota 18, 52ss; CB 9-12; OD Título, 1, 9, 13s, 17, 34, 40s, 45, 47, 56ss, 62; CEE Título, II 1, 5, X 4, 6, XV 2, 9, XVI 2, 4s, XVIII 3s e nota 27, XX 4 e nota 29, XXI 2-5 e nota 30, XXII 1, 3-6; XXIII 2, 4ss, 7s e nota 31, XXIV 1, XXV 1, 6s, XXVI 1, 5, 7, 11-14, XXVII 1-5, 8-11; LN 14, 21, 17s, 32s e nota 35, 36, 42, 44; UM Título, 1, 11s, 17, 21; SS 6, 8, 26, 28.

**Ética/ético** <*Sittlichkeit/sittlich*> - FP 2s, 18s, 21, 23, 25; AT 5, 7ss, 17s, 21, 23, 34, 36, 38; K 24; GD 20, 29, 49, 79s, 82, 86, 91, 96ss, 100ss, 104, 106, 108, 120, 122ss, 136-139, 145, 148, 152; SP 33s, 41, 45, 48s; CB 4, 8; OD 53; CEE II 2s, 5, III 2, IV 1, X 4, XV 9, XVI 2, XX 4 nota 29, XXIV 8; LN 38, 42, 50; UM 2, 4, 12s, 18, 20; SS 17 (V. também *moralidade/moral*).

**Existência** <*Dasein/Existenz*> - FP 1, 26; K 73ss, 77; GD 32, 37, 66, 111s, 130, 162; DS 6ss, 10s, 13, 15ss, 19, 29, 35s, 45, 53s, 56, 61, 68; SP 27, 36, 50; CB 6, 11; OD 13s, 41; CEE III 3s, IV 2, V 4, VI 9s, X 7, XI 5, XII 1-4, XIV 2, XVI 2, XIX 6, 11s, XX 4 nota 29, XXI 3, XXIII 4ss, XXIV 2, 6, XXVI 8, 10, 12, 14, XXVII 1; LN 28, 51; SS 7s, 12, 20, 23, 27.

- Experiência <Erfahrung>** - FP 18, 25; AT 1, 3, 12s; K 1s, 32, 35, 50; GD 77 nota 7, 95s; DS 18, 23; OD 29, 38ss, 50, 62, 64; CEE I 2, 5, II 5, III 2, VI 3, 6, 10, 12, VII 1, VIII 4, X 2, 4, 6s, XI 6, XIII 4 nota 24, XIV 2s, XV 4s e nota 25, XVI 1s, 4, XVII 2s, 5, XVIII 2, XIX 9, 11s, XXIII 7 nota 31, XXIV 4, 8, XXV 1 nota 32, XXVI 4, 10; LN 33, 35; SS 13, 21; UC 10, 12.
- Faculdade <Kraft>** - FP 4, 6s, 9; AT 23, 35; K 6, 9, 21, 79, 114, 116, 121, 125, 144s, 147; GD 1, 7, 32, 42, 77 nota 7, 151 nota 14, 159, 168 nota 15; DS 14s, 17, 19, 36 nota 16, 52s, 56, 62, 68; SP 12, 27, 41, 45, 47, 52, 54; OD 14, 16 e nota 19, 34, 36, 38ss, 42-45, 47ss, 54, 56ss, 60ss, 64; CEE I 3, VI 10, 12ss; XV 2, XIX 2, XXII 2, XXIII 4, XXVI 4, 7, 14, XXVII 4 e nota 33; LN 3, 9-14, 16s, 22, 25, 30s, 33, 38; UM 6s, 11; SS 12, 17ss, 26; UC 2, 10.
- Fantasia <Phantasie>** - FP 1; AT 2, 7; K 71; GD 159; DS 52-55, 57, 59s, 62; SP 45ss, 54; CB 9, 13; OD 57ss, 63; CEE VI 2, 6, 10, VIII 6, IX 7, X 4, XXV 3, XXVII 4 e nota 33; LN 12, 14ss, 35, 48; SS 3, 12; UC 5, 10, 19.
- Felicidade <Glück/ Glückseligkeit>** - FP 1, 12s, 20; AT 4-7; K 43; GD 77, 96, 153; DS 44; SP 52; CEE I 1, VIII 6, IX 5ss, XIV 6, XVI 2, XXIII 7, XXIV 4, 6, XXVII 10; LN 47s, 51; SS 15, 24.
- Fenómeno <Erscheinung>** - FP 20, 23s; AT 1s, 7; K 3-6, 22-27, 29s, 33, 35, 46, 48, 50s, 59s, 62, 81, 88, 127, 129, 138, 147; GD 24, 27, 29-32, 35, 37, 38s e nota 2, 43, 46, 61, 65, 67s, 70, 80, 84, 88s, 97, 105, 125, 129, 133, 138, 146, 149; DS 35, 56; SP 17-20, 23, 30, 47; OD 6, 11, 16, 55; CEE I 4s, IV 1, 3, VI 12, VIII 3, IX 4, 7, X 7, XI 5, XII 3, 6, XIII 3s e nota 23; XV 2, XVII 1, 3, XIX 11, XX 4 nota 29, XXIV 2, 5, 7, XXV 3, XXVI 3, 11, 14; LN 27, 31; SS 12, 14, 18ss, 22; UC 10.
- Figura <Gestalt>** - AT 16; K 73, 89; GD 5 e nota 6, 18, 23, 28, 30, 46, 48s, 60, 66, 73, 76, 91, 104, 146; DS 63; SP 5; OD 10, 13, 61; CEE V 3, VII 3, VIII 6, XV 2s, 5, 8s, XIX 3, XXVI 9, XXVII 4, 9, 11; SS 15s, 18; UC 13, 16, 21s.
- Filosofia <Philosophie>** - FP 2, AT 5, 17; GD 99, 13; CEE VI 13, VII 3, VIII 1, 4, 6, XIII 2 nota 23, XV 5 nota 25; LN 26; SS 21.
- Fim/finalidade/objectivo <Zweck>** - FP 1s, 4, 7, 11, 14, 18s, 24s, 28; AT 10s, 14, 28, 32, 35-42; K 2, 16, 26ss, 30, 34, 48, 87, 89; GD 27, 54, 57s, 66, 73, 77, 82, 159, 167, 168 nota 15; SP 1, 3, 12s, 24, 48, 54; OD 1, 7, 29s, 32, 38, 47; CEE III 2, IV 4, V 2, VI 7, 14s, IX 1, X 4, XXII 3, XXI 4, XXII 5, XXIII 6s e nota 31, XXIV 2, 7, XXVII 3, 5, 11; LN 2, 4s, 7, 10s, 22s, 35, 48; SS 17, 28; UC 1. Ver também **Conformidade a fins**.
- Força <Kraft/ Stärke>** - FP 4, 6, 15, 23; AT 1s, 7ss, 18, 21, 27; K 66s, 70s, 77, 92; GD 54, 76s e nota 7, 90s, 100, 108, 114, 117, 122, 125s, 129s, 145s, 159, 167s e nota 15; DS 13, 19ss, 23, 51, 74ss; SP 1s, 10, 12-16, 18s, 21s, 25, 33, 35, 48-53; CB 9s; OD 14s, 29, 32, 48s, 54, 57ss; CEE III 2s, 5, IV 1, V 4, VI 3, 6, 8, 10, 12ss, VII 2, VIII 1, 3, X 4ss, XI 8, XII 1, XIII 3ss e nota 24, XV 9, XVI 2s, XVII 2ss, XVIII 4, XIX 3, 7, XX

- 4 nota 29, **XXI** 3, **XXII** 1ss, **XXIII** 7, **XV** 2, **XXVI** 4, **XXVII** 3s e nota 33, 6ss, 11; **LN** 2, 11, 23ss, 35; **UM** 3, 5ss, 11, 20; **SS** 5s, 8, 12s, 18, 24; **UC** 7, 12, 20. Ver também **Energia**.
- Forma <Form>** - **AT** 23, 26, 31, 38-42; **K** 2, 5-12, 15s, 18-22, 24, 26s, 30, 33s, 56ss, 66-69, 71, 73-78, 83s, 86s, 90, 105ss, 123, 126s, 129s, 138, 140, 142, 147; **GD** 58, 76s e nota 7, 82, 90-93, 101, 105, 131; **SP** 50; **CB** 1; **OD** 2s, 6s, 10, 12, 32, 34, 59; **CEE I** 2, 4, **IV** 1, 3s, 7, **VI** 2, 5, 7, 10, **VII** 1, **VIII** 1, **IX** 4s, 7, **X** 3s, **XI** 8s, **XII** 3, **XIII** 2ss e notas 23 e 24, 5, **XIV** 2, 6, **XV** 3s, **XVI** 1, 3s, **XVII** 4, **XVIII** 1s, **XIX** 6, 9, **XX** 2, **XXII** 5s, **XXIII** 3ss, **XXIV** 2, 6, **XXV** 3, 5s, **XXVI** 2, 6s, 13s, **XXVII** 2ss, 6, 10s; **LN** Título, 1, 6s, 9s, 18, 22s, 25ss, 29ss, 32 nota 35, 36; **UM** 13, 21; **SS** 7, 15, 20, 22, 27s; **UC** 10, 13-17, 25.
- Formação <Bildung>** - **FP** 28; **GD** 18, 27, 38, 67, 71-75, 77ss e nota 7, 84, 93, 105, 126; **DS** 56; **OD** 58; **CEE IV** 3, **VI** 2, 11, 14s; **VII** 2, **VIII** 7, **IX** 5, **XVI** 2, **XXII** 4, **XXVI** 7, **XXVII** 4, 8; **LN** 24s, 32 nota 35; **UM** 11; **SS** 17, 27s.
- Fortuna <Glück>** - **AT** 24; **GD** 25; **CEE XVI** 2; **SS** 14, 20, 26.
- Fruição <Genuß>** - **FP** 21, 26s; **AT** 4, 7, 27; **GD** 91, 162; **DS** 51, 68; **OD** 9; **CEE VI** 7, **XIX** 10, **XXI** 5 nota 30, **XXII** 2s, **XXV** 6, **XXVI** 2, 12, **XXVII** 2; **LN** 19, 35; **UC** 4.
- Gênio <Genie/Genius>** - **AT** 17, 42; **K** 138, 146; **GD** 77 nota 7, 146; **SP** 7, 50s; **OD** 59; **CEE II** 3, **VI** 7s, 13, **X** 5, **XXVII** 11; **LN** 35; **SS** 9s, 18.
- Gosto <Geschmack>** - **FP** 4, 7, 28; **K** 1, 28, 35, 89, 101, 132; **GD** 36, 44, 77 nota 7, 142, 157; **SP** 5, 10, 14, 50; **CB** 1, 5ss, 9, 11; **OD** 13, 59 e nota 20; **CEE I** 2, **II** 2, 5, **IX** 3, 7, **X** 2ss, **XV** 5s e nota 25, **XVI** 3, **XX** 4 nota 29, **XXII** 6, **XXVI** 12, 14, **XXVII** 4, 7, 10s; **LN** 1s, 4, 6, 25, 27ss, 33, 35ss, 41ss, 48s; **UM** 1ss, 11ss, 16s, 19s, 22; **SS** 8, 16s, 26.
- Graciosidade <Anmut>** - **GD** Título, 1-6, 9ss, 16-19, 21s, 46ss e nota 3, 50, 52, 60-63 e nota 6, 84s, 106, 108s, 132ss, 136, 138-146 e nota 13, 149, 152, 155s, 158, 160ss, 165-168; **CEE X** 3, **XV** 9, **XXVII** 11s; **UC** 16.
- Grandeza <Größe>** - **FP** 19; **AT** 16; **K** 104, 147; **GD** 101, 123, 146 nota 13, 157, 168; **DS** 36 nota 16; **SP** 37; **CB** 12; **OD** 12, 17s, 22-36, 40ss, 47, 50ss, 53s, 56s, 60-64; **CEE X** 3, **XVI** 3, **XXIII** 5, **XXIV** 2; **SS** 12, 17; **UC** 21.
- Gravidade/(força da) <Schwerkraft/Gravität>** - **K** 66ss, 71, 77; **GD** 61 nota 6, 166, 168; **CEE V** 4; **UC** 17.
- Gregos/grego/a <Griechen/griechisch>** - **AT** 17s; **GD** 1s, 5, 7s, 10, 18, 20ss; **DS** 61; **SP** 5ss, 50; **CB** 1; **OD** 13; **CEE VI** 2s, 5, 7, 11, **IX** 4, **X** 5, **XV** 8s, **XXV** 3, **XXVII** 6; **UM** 14; **UC** 13, 23, 25.
- Harmonia <Harmonie>** - **AT** 17; **K** 50, 93; **GD** 49, 89, 106, 138; **OD** 10, 20, 26; **CEE VI** 7, **XII** 4, **XIII** 2 nota 23, 4 nota 24, **XVI** 3, **XVII** 2, **XVIII** 4, **XX** 4 nota 29, **XXIII** 6, **XXVII** 10; **LN** 23; **UM** 13; **UC** 17.
- Herói/heróico <Held/heldenhaft>** - **FP** 10, 21s; **AT** 7, 23, 36; **K** 104; **GD** 108, 124; **SP** 2ss, 6, 23, 32, 45, 51s; **CB** 1, 11s; **CEE X** 5, **XXIII** 5; **SS** 18; **UC** 14.
- História <Geschichte>** - **AT** 1, 35; **K** 35; **GD** 146 nota 13; **DS** 59; **SP** 21;

- CB 6; CEE X 4, XX 2, XXVI 3; SS 21, 26.
- Honra** <*Ehre*> - AT 17; SP 6; CB 4, 11; CEE VI 9, XXVI 12, XXVII 7; LN 48; UM 7.
- Humanidade** <*Menschheit/Menschlichkeit*> - FP 1; AT 2; GD 18ss, 28ss, 33, 61 e nota 6, 73, 77, 87, 91s, 98, 101, 103s, 110, 136ss, 140, 146; DS 19, 52, 61, 76; SP 4ss, 14s, 21 e nota 17, 23, 33; CEE II 3ss, III 3, IV 5, V 4, VI 1-4, 6s, 9ss, 14, VII 1, 3, IX 3s, X 1, 4, 7, XII 3, XIII 1, 4 nota 24, 6, XIV 2, XV 4s, XVI 2-5, XVII 1ss, XIX 11s, XXI 5s, XXII 1, 5s, XXIV 8, XXV 1 nota 32, 3, 6, XXVI 2ss, 14, XXVII 1, 7; LN 23, 35, 40, 46, 48; UM 22; SS 2, 26s; UC 22.
- Ideal** <*Ideal*> - AT 36, 41; K 87, 103, 106; GD 16, 23, 136, 146; CB 1; CEE II 3, VII 2, IX 5ss, XIII 4 nota 24, XV 7s, XVI 1s, 5, XVII 1, 3, XXII 4, XXIV 6, 9, XXVI 10, 12, XXVII 1, 4 nota 33, 11; LN 23, 35, 48, 50; SS 13, 24; UC 1, 3, 8-11, 18, 23s.
- Ideia(s)** <*Idee(n)*> - FP 20; AT 17s, 23; K 26, 34, 51, 72, 79, 87, 127ss, 131s, 138-141, 147; GD 20, 28-31, 34-38 e nota 2, 77 e nota 7, 80, 99s, 108, 110, 146 nota 13, 149, 151s e nota 14; DS Subtítulo, 1, 29s, 33s, 36 nota 16, 53, 59, 76; SP 13, 16s; CB Título, 9, 11, 13; OD 10, 30, 47, 53, 57s, 64; CEE I 2, 4, II 5, III 2, 4, IV 2, 5, VI 10, VII 1, X 2, XI 4, XIII 2 nota 23, XIV 2, 6, XV 5 e nota 25, 7s, XVI 1s, 4, XVII 1s, 5, XXIV 4s, 7, 9, XXV 1 nota 32, 5, XXVI 11, 14, XXVII 4 nota 33, 9; LN 9, 12, 23, 35, 47; UM 15; SS 15, 18, 20, 22; UC 3, 7, 10, 25.
- Identidade** <*Identität*> - K 143; GD 13; OD 36s, 47, 51; CEE XIII 2, XIV 3.
- Imagem** <*Bild*> - AT 28; K 103; GD 7, 11, 61, 152; SP 22; OD 12s, 50; CEE VI 3, XVII 4, XXV 2s, XXVII 4 e nota 33; LN 12, 16; SS 12, 18.
- Imaginação (faculdade da)** <*Einbildungskraft*> - FP 4, 6s, 9; AT 18, 21, 31, 36, 42; K 114, 116, 121, 125, 142, 144-147; GD 7, 77 nota 7, 159, 168 nota 15; DS 13, 19, 29, 51ss, 56, 59, 61s, 68; SP 27, 30, 45, 47, 52, 54; OD 16, 34, 36, 38ss, 42-45, 47ss, 51, 54, 56ss, 60ss, 64; CEE II 3, VI 6, 10, 12, IX 5, X 2, XIX 2, XXII 4, XXIV 6, XXV 4, XXVI 2, 10, 14, XXVII 2, 4; LN 1, 6, 9ss, 16s, 22, 25, 28, 30, 33, 35, 38, 47; SS 12, 17ss; UC 1, 5, 10, 25.
- Imitação** <*Nachahmung*> - AT 11, 30-33, 35s, 39ss; K 13, 34, 105, 118, 143; GD 61 nota 6, 165; SP 7; CEE XXVII 12; SS 26.
- Impulso** <*Trieb*> - FP 15, 22s; AT 2, 4-9, 34; K 46, 48; GD 38 nota 2, 51, 62, 77 e nota 7, 89, 91, 93, 95s, 98, 103s, 112s, 117-120, 122-125, 127ss, 132s, 135s, 140, 154, 159, 168; DS 5-10, 15ss, 29, 32, 34s, 37s, 48, 53, 56, 59s, 68, 74; SP 13, 21 nota 17, 26, 29, 45s, 52; CB 4; CEE IV 1, V 4s, VII 2, VIII 3, IX 6s, XII 1-6, XIII 1-6 e nota 23, XIV 1-6, XV 2-5, 7s, XVI 1s, XVII 4, XIX 9s, 12, XX 1ss, XXIII 7, XXIV 6, 8s, XXVI 6s, XXVII 2, 4s, 8, 11; LN 9, 37s, 40ss, 47, 50; UM 6-11, 14, 18s; SS 2, 10, 12, 14, 24s, 28.
- Inclinação** <*Neigung*> - FP 3, 19, 21s; AT 3, 16s; K 71, 104; GD 36, 38, 83, 94ss, 98, 101, 105, 108, 123s, 137-140, 144; SP 44, 53; OD 7, 12; CEE

- I 2, II 5, IV 1, XXII 5, XIV 5, XV 5, 9, XXIII 8, XXVI 3, XXVII 7, 10; LN 20, 36, 38, 43-46, 49ss; UM 9, 13, 18s; SS 14.
- Indivíduo** <*Individuum*> - AT 14; K 143s; GD 73, 75, 83, 101, 137; SP 45s; OD 6; CEE II 4, IV 2, VI 3ss, 7, 10s, 13s, VII 2s, XII 5s, XIX 12, XX 2, XXI 3, XXIII 6, XXIV 2s, 6, XXVI 12, XXVII 3, 10; LN 9, 12, 16, 35; UC 19, 22.
- Infinito/infinitude** <*Unendlichkeit*> - DS 13, 17s; SP 46 e nota 18; OD 27, 34s, 37, 50, 52ss, 58s, 64; CEE VI 13, XI 7, XII 3, XIII 3, XIV 2, XV 4, XVIII 4, XIX 2s, 9, 11, XX 2, XXI 3, XXIII 7 nota 31, XXIV 6, XXV 2, 6, 3, XXVII 3s; LN 35; SS 12s, 18.
- Instinto** <*Instinkt*> - FP 25; K 46; GD 19s, 30, 90, 104; SP 15, 19ss, 41, 46; CEE I 4, IV 5, XXVII 4; LN 42; UM 12, 15, 17.
- Inteligência** <*Intelligenz*> - FP 19; AT 16, 42; GD 20, 29, 31, 44, 120 nota 10, 124, 130; DS 21; SP 1, 11, 13ss, 19, 23; OD 7; CEE III 1, XI 5s, XIX 12 nota 28; SS 13; UC 16.
- Interesse** <*Interesse*> - FP 19, 21, 24; AT 3, 35; K 16, 42, 104; GD 34, 131; DS 14, 33; SP 20, 45ss, 50, 52; CB 1, 10; OD 29; CEE II 1, XIV 6, XXII 6, XXIV 8, XXVI 4; LN 10s, 13, 18, 20, 22, 38, 43, 45, 47; UM 10; SS 11, 24.
- Intuição** <*Anschaung*> - AT 17; K 10, 15s, 21s, 24, 26s, 30, 51, 113s, 144s; GD 7, 36, 38 nota 2, 77 nota 7, 154; DS 48; SP 17; OD 3, 23, 27, 43s, 46-49, 57; CEE VI 11, 13, XIII 4 nota 24, XIV 2, XV 5, XVII 4, XXII 2; LN 9, 11, 14s, 26.
- Jogo** <*Spiel*> - FP 2; AT 4, 21, 42; K 56, 88; GD 45s, 48, 61s e nota 6, 76s e nota 7, 84, 94, 106, 138, 167s; DS 57, 62, 67; SP 6, 45; OD 10; CEE VI 14, IX 5, 7, XV 5-8 e nota 26, XXII 2, 4s, XXVI 3, 5, XXVII 3s e nota 33, 8s; LN 11, 15, 21s, 25, 30, 34s, 38; SS 9, 14, 20; UC 3ss, 7, 10.
- Juízo** <*Urteil*> - FP 22s; AT 25; K 1, 16, 21, 24, 28, 48, 53, 57, 74, 79; GD 27s, 30, 34, 36, 38 nota 2, 44, 58 nota 5, 103, 137, 151 nota 14; DS 28, 32s, 36 nota 16, 68, 76; SP 39, 45s, 52ss; CB 9s; OD 4, 16 nota 19, 22, 32, 41, 55; CEE I 4, V 5, IX 5, X 7, XII 5, XIII 4 nota 24, XVI 4, XX 4 nota 29, XXIII 5s, XXIV 2, XXVI 5, 11, 14, XXVII 4, 10; LN 4, 9, 23, 35, 42; UC 9, 22.
- Justiça** <*Gerechtigkeit*> - FP 21; AT 2; GD 23, 124; DS 35; SP 7; OD 13; CEE XII 5, XIII 2, XIX 10, XXIV 8; LN 35, 40; UM 14, 17; SS 14.
- Legislador** <*Gesetzgeber*> - K 71, 74; GD 38, 152s; CEE III 5, IX 3, XIII 5, XXIV 8, XXV 3, XXVII 4; LN 36, 45, 49s.
- Lei** <*Gesetz*> - FP 5, 7, 15, 18, 20s, 23, 25; AT 2s, 5s, 17, 24, 35; K 8, 13, 42, 67, 76, 93, 102ss, 144, 147; GD 24, 37s, 41, 43, 45, 51, 76, 82, 89, 93, 96, 100ss, 104, 115, 117s, 122s, 133, 138, 148, 152 e nota 14, 162; DS 33, 36, 53, 69s, 74, 78; SP 1, 5-8, 13, 19ss e nota 17, 34, 37, 41, 45ss e nota 18, 52, 54; CB 4, 10s; OD 7, 49, 53, 55, 59 e nota 20; CEE I 3, II 1, 4, III 2s, 5, IV 1, 3, 5, V 2, 4, VI 7, 9s, 12, 15, VII 2, VIII 1, 3, IX 3, 5, X 4s, XI 6, 9, XII 1, 5, XIII 6, XIV 5s, XV 4s, 8s, XVII 4, XVIII 4, XIX 6, 11s, XX 3 e nota 28, 4 nota 29, XXIII 3, 5-8 e nota 31, XXIV 2, 7s, XXV 2, XXVI 2, 8, XXVII 4 e nota 33, 6, 8s; LN 9, 15s, 22s, 30, 38, 45,

- 48s, 51; **UM** 4, 10-13, 17, 19ss; **SS** 4, 10s, 20ss, 25s.
- Liberdade** <*Freiheit*> - **FP** 2, 14, 18, 22s; **AT** 4s, 8, 18, 27, 29, 35; **K** 13, 22, 24-27, 29s, 34s, 48, 50-53, 57-60, 62, 65, 67, 71, 73, 77-81, 83ss, 89-93, 100-103, 111; **GD** 12, 20, 24, 36, 40s, 43s, 46, 48s, 66, 73s, 76s e nota 7, 82, 85s, 90s, 93, 101s, 105, 114, 116s, 123, 125, 128, 130s, 133s, 139s, 142, 145s, 152, 162, 164, 167; **DS** 1, 18, 21, 23, 27, 29, 32, 35, 38s, 62, 68s, 71, 73s, 77; **SP** 2ss, 10s, 21 e nota 17, 23, 28, 30, 33, 37, 39, 44-48, 52ss; **CB** 11; **OD** 29, 59; **CEE** I 2s, II 1, 3, 5, III 2, 5, IV 1, 4, 6s, V 2, VI 7, 10, VII 2s, IX 7, X 4s, XI 4, XII 4, XIII 2s e nota 23, 6, XIV 2, 5, XV 4, 9, XVII 2ss, XVIII 4, XIX 6s, 10, 12 e nota 28, XX 1s, 4 nota 29, XXI 3ss, XXII 3ss, XXIII 2, 4ss e nota 31, 8, XXIV 4s, XXV 3, 6s, XXVI 1, 4, 8, 11, XXVII 1, 3, 7, 9, 11s; **LN** 6, 9ss, 14, 16, 33, 51; **UM** 3ss, 12, 14; **SS** 3, 5, 7, 10, 16, 18, 20s, 24; **UC** 4, 7, 10, 12, 16, 19, 22, 24s.
- Massa** <*Masse*> - **K** 67-70, 77; **GD** 42, 61 nota 6, 77 e nota 7, 91, 93; **DS** 53; **OD** 47; **CEE** IV 4, XXV 3, XXVI 2, XXVII 11; **LN** 23; **SS** 18; **UC** 15, 19.
- Matéria** <*Materie/Stoff*> - **AT** 17, 24, 35, 42; **K** 2, 7, 10, 26, 28, 34, 70ss, 74, 86, 101, 105, 121, 123-131, 136, 138ss, 147; **GD** 20, 58, 61, 77 e nota 7, 90ss, 96, 117 nota 9, 150, 154, 159; **SP** 27, 46 nota 18, 50; **CB** 1, 3; **OD** 2, 16, 32; **CEE** II 3, 5, III 5, IV 1, 4, VI 3, 10, 13, IX 4, 6, XI 6, 8, XII 1, 3, XIII 2 nota 23, XIV 2, 6, XV 5, XVI 3, XVII 3s, XVIII 1s, 4, XIX 6s, 9, 12 nota 28, XXII 2, 4ss, XXIII 4s, 8, XXIV 3, 6s, XXV 3, 6s, XXVI 2, 4, 6, 14, XXVII 1s, 7, 11; **LN** 2, 17, 22, 26s, 32s e nota 35; **SS** 7s, 15, 28; **UC** 7, 10, 17s, 22.
- Mentalidade** <*Gesinnung*> - **AT** 23, 25; **GD** 51, 57ss e nota 5, 86, 96, 109, 165; **DS** 8, 13, 33, 36 nota 16; **SP** 7, 46; **CB** 4, 10, 12; **CEE** V 5, IX 7, XXI 4; **UM** 20; **SS** 6.
- Monarquia** <*Monarchie*> - **GD** 93.
- Moralidade/moral** <*Moralität/moralisch*> - **FP** 2, 14ss, 19-28; **AT** 3, 5s, 17, 29, 36s; **K** 20ss, 24, 27, 30, 34s, 38, 42, 46ss, 84, 101, 104; **GD** 21, 51, 55, 58 nota 5, 63, 67, 74, 78-82, 87, 90-93, 95-104, 116ss, 120-123 e nota 10, 125s, 129s, 137, 144, 151, 157; **DS** 1, 21, 31ss, 35, 39, 45, 47s, 49, 51, 53, 67s, 73s, 78; **SP** 1ss, 7s, 11, 15, 21, 23, 29-32, 37, 39ss, 44-47 e nota 18, 51-54; **CB** 9s; **OD** 8s, 29; **CEE** I 1, 4, II 1, III 1, 3ss, IV 1, 3, 7, V 2, 5, VI 9, 14, VII 1s, 6, XII 5s, XIV 5s, XVI 2s, XX 3s e nota 29, XXI 4, XXII 1, 5s, XXIII 2s, 5-8 e nota 31, XXIV 1, 6, 8s, XXV 5ss, XXVI 1, 12s, XXVII 7, 10; **LN** 3, 26, 37, 40-44, 46-51; **UM** Título, 1ss, 6-15, 17-22; **SS** 5s, 8, 11, 13, 15s, 20s, 24, 26; **UC** 5.
- Movimento** <*Bewegung*> - **FP** 5; **AT** 25; **K** 67s, 89s, 94, 100, 103, 140; **GD** 13s, 16-19, 21, 42, 47s e nota 3, 50-60 e nota 5, 62-65 e nota 6, 76, 81s, 86s, 105, 107, 119, 127s e nota 11, 130, 133, 145s e nota 13, 152, 159s, 167s; **DS** 29, 69; **SP** 19, 22; **CB** 11, 14; **CEE** I 2, III 4, XV 9, XXII 2, XXVI 4, XXVII 3s; **LN** 11; **UC** 3, 19.
- Mundo** <*Welt*> - **FP** 18; **K** 26, 29, 51, 65, 76, 89, 101; **GD** 29, 31-34, 36, 38 nota 2, 44, 46s nota 18, 51, 61

nota 6, 81, 112, 146, 152s, 164; **DS** 17, 63; **SP** 17, 35; **CB** 7; **CEE I** 2, **II** 1, 5, **VI** 4, 10, 12, 14, **VII** 3, **VIII** 1, 3, **IX** 6s, **X** 4s, **XI** 8s, **XII** 3, **XIII** 3, 5, **XIV** 2, **XV** 8s e nota 26, **XVIII** 1, 4, **XXIV** 2, 5, 7, **XXV** 1, 3ss, **XXVI** 10, 13s, **XXVII** 7, 10s; **LN** 11, 21, 32 nota 35, 35, 41, 51; **UM** 20s; **SS** 9, 14, 16ss, 20ss, 24, 26s; **UC** 5, 7, 10, 12, 15.

**Música** <*Musik*> - **GD** 105, 167s e nota 15; **SP** 10; **OD** 10; **CEE XXII** 4; **UC** 1, 19.

**Natureza** <*Natur*> - **FP** 1s, 11, 14ss, 18, 23 (n. humana); **AT** 1s, 4-8, 10s, 16s, 23 (n humana)s, 33, 35s; **K** 1ss, 13, 16, 22, 26, 29, 34, 46ss, 64-68, 72-77, 79, 83, 85-88, 93, 95, 100, 102, 104ss, 108ss, 118, 120s, 123-128, 130ss, 136, 139-142, 145ss; **GD** 7, 12s, 16, 18-21, 23-27, 29-33, 36, 38-46, 48s, 54, 58, 60ss e nota 6, 66, 68s, 71ss, 75-78 e nota 7, 81s, 84s, 87, 89ss, 93, 98, 101s (n. humana) e nota 8 (n. humana), 105s, 110-115, 117ss, 121-124, 128 e nota 11, 131ss, 135, 138 (n. humana)s, 146-149 e nota 13, 151ss e nota 14, 167s; **DS** 1, 3, 5, 8ss, 12s, 17-21, 23, 25, 28 (n. humana), 33, 35s e nota 16, 38s, 45, 47, 51ss, 55ss, 60, 64, 67, 69, 78; **SP** 1s, 4-9 (6 n. humana), 13, 17-23 e nota 17, 25, 29s, 33, 43, 45s e nota 18, 51 (n. humana); **CB** 1, 7; **OD** 10s, 13, 27, 29, 41, 50, 58s; **CEE I** 1 (n. humana), 4, **III** 1, 3, **IV** 1, 3s, 6s, **V** 4 (n. humana)s, **VI** 1ss, 5ss (6 n. humana), 11, 13ss (14 n. humana), **VII** 1ss (3 n. humana), **VIII** 4ss, **IX** 4, 7, **X** 1, 3 (n. humana)s, 7, **XI** 6, 9, **XII** 1, 3s, **XIII** 1 (n. humana)s, 4 nota 24, 6, **XIV** 2 (n. humana), 5, **XV** 4 (n. humana), 7, **XVI** 2s, 5,

**XVII** 1 (n. humana)s, 4, **XVIII** 4 e nota 27, **XIX** 7, 10, 12 e nota 28, **XX** 1, 3, **XXI** 4ss, **XXII** 1 (n. humana), **XXIII** 5ss e nota 31, **XXIV** 1-4, 8s, **XXV** 2ss (4 n. humana), 6, **XXVI** 1s, 6, 8, 14, **XXVII** 1-4 e nota 33, 7, 10ss; **LN** 1, 9, 23, 25-28, 35s, 46 (n. humana), 49; **UM** 7 (n. humana), 12, 17, 20s (21 n. humana); **SS** 1, 3s, 6 (n. humana)s, 9-13, 15, 17-28 (25s n. humana); **UC** 5, 8ss, 14s.

**Necessidade** <*Notwendigkeit*> - **FP** 4s, 14s, 23; **AT** 17, 23, 35; **K** 53, 57, 75, 83, 94, 143; **GD** 24, 26, 38ss, 43, 51, 58 nota 5, 66, 70, 77, 81, 89, 112, 114, 116, 122, 146, 167; **DS** 19, 53; **SP** 21, 23, 37, 43ss, 54; **OD** 3; **CEE II** 3, **III** 1s, **IV** 1, 7, **VI** 8, 12, **XI** 7, **XII** 1, 5, **XIV** 5s, **XV** 4s, 9, **XVI** 2ss, **XVII** 1, **XVIII** 4, **XIX** 11s, **XX** 3s e nota 29, **XXII** 4, **XXIII** 8, **XXIV** 2, 7ss, **XXV** 2, **XXVII** 2, 4, 7, 11s; **LN** 9 e nota 34, 13s, 16s, 23, 44; **UM** 21; **SS** 6s, 9, 12, 14, 18s, 24, 26.

**Nobreza/nobre** <*Adel/edel*> - **AT** 2; **K** 89, 139; **GD** 77 nota 7, 101, 139, 146, 154, 161, 166; **SP** 10, 13, 52; **CB** 1, 4, 12; **OD** 29, 58; **CEE I** 1, **V** 5, **VII** 2, **IX** 4, 7, **XV** 8, **XXII** 4, **XXIII** 7s e nota 31, **XXV** 3, **XXVII** 6s, 11; **LN** 22, 32 nota 35, 41, 46; **UM** 12s; **SS** 7, 20, 22; **UC** 16, 22.

**Objecto** <*Objekt/Gegenstand*> - **FP** Título, 4, 7, 9, 18, 20, 27; **AT** 1ss e nota 1, 5, 7, 14, 16ss, 28s, 36, 39; **K** 2, 15s, 21s, 26-30, 33s, 51, 53-58, 66, 78, 85s, 112, 114, 116, 118, 120ss, 124-128, 130, 132, 136, 142, 144, 146; **GD** 13s, 27, 33-37, 54, 77 nota 7, 80, 95, 127s, 139, 149, 151, 153, 156s, 162s; **DS** 1, 3, 8s, 11, 13, 17s, 20-24, 26, 28s, 32ss, 36s e nota 16, 39, 45-53 e nota 18, 55, 60ss, 67s,

- 77; **SP** 16, 25, 27, 37, 39s, 42, 45, 47, 52; **CB** 2, 5, 9, 13; **OD** Título, 4, 6-10, 12-17, 21, 23, 25, 27, 29ss, 34ss, 41, 50, 53-64; **CEE** I 4s, II 5, VI 10, 12, IX 7, XII 1, 5s, XIII 2, 5, XIV 2, 4, XV 2, 5ss, XVIII 4, XIX 10, 12, XX 4 nota 29, XXII 3, 5, XXIII 7 nota 31, XXIV 2s, 6s, XXV 1-5 e nota 32, XXVI 4, 6, 11, XXVII 2-5, 7, 9; **LN** 4, 11, 13, 16, 20, 25, 30, 36, 40-43, 47; **UM** 10s, 13; **SS** 6s, 11s, 13, 21, 28.
- Paixão** <*Leidenschaft*> - **AT** 3s; **GD** 58, 77, 139, 146 nota 13; **SP** 13; **CB** 4; **OD** 13; **CEE** XIV 5, XVI 3, XXII 5, XXV 2; **UM** 21; **UC** 22.
- Passividade** <*Leiden*> - **CEE** XIII 3, XIV 5, XXV 4, XVIII 2, XIX 6, 9, XX 3, XXIII 8, XXIV 6, XXV 5s; **LN** 22.
- Patético** <*das Pathetische/pathetisch*> - **DS** 51, 68, 71, 73, 77; **SP** Título, 12, 14, 21s e nota 17, 24, 26; **CEE** XXII 5s, XXVII 4; **SS** 25s.
- Pathos** <*Pathos*> - **AT** 36; **GD** 134; **SP** 1, 3, 12, 15, 17, 21 e nota 17, 30, 33.
- Pavor/pavoroso** <*Furcht/furchtbar*> - **AT** 28; **DS** 11ss, 17ss, 22s, 25-30, 32-37 e nota 16, 39s, 48s, 52-57, 59, 61, 63, 65, 68, 70; **SP** 23, 25ss, 30; **CB** 9; **OD** 11, 13, 64; **CEE** XXIV 6, 8, XXV 3; **SS** 12, 18, 23, 26.
- (Im)Perfeição** <(Un)*Vollkommenheit*> - **FP** 2s, 20s; **AT** 7, 16; **K** 2, 24, 47, 85s, 89; **GD** 20, 27, 32, 34s, 98ss; **DS** 67; **OD** 53; **CEE** VI 15, XIII 3s e nota 24, XIV 2, 6, XV 4s, XVII 2s, XXII 4; **LN** 27, 30, 32, 35, 48; **UM** 13.
- Personalidade** <*Persönlichkeit*> - **K** 73, 120, 130, 147; **DS** 19, 45; **CEE** III 2, IV 4, XI 2s, 5, 7s, XII 2, 4s, XIII 2s, 5s, XIX 11s, XXV 1, XXVII 1, 10.
- Pessoa** <*Person*> - **FP** 1ss, 12, 20-24; **AT** 2, 4s, 7, 21ss, 30, 32s, 36; **K** 37, 47, 66, 88s, 93, 104, 129, 138s; **GD** 9-12, 40, 45ss e nota 3, 51-55, 57, 58-62 e notas 5 e 6, 66, 70, 75-78 e nota 7, 80, 87, 92, 95, 101, 103, 124, 128 nota 11, 135, 139s, 142s, 146, 151 nota 14, 153, 159s, 163s; **DS** 19, 30, 32s, 39, 44s, 47s, 51, 65, 74; **SP** 6s, 10s, 13, 19ss e nota 17, 23, 25, 31s, 37, 39, 50; **CB** 4s, 7ss, 11; **OD** 4, 11, 13, 28, 32, 40s, 46 nota 18, 49, 57s; **CEE** II 2, IV 1, VI 3, X 4, XI 1-5, XII 1s e nota 22, 4, XIII 2s e nota 23, 5s, XIV 2, XVI 3s, XIX 10, XX 2, XXI 3, XXII 4, 6, XXVII 10; **LN** 6s, 25, 31, 42, 49, 51; **UM** 3s, 21; **SS** 3, 8, 13-17, 20s; **UC** 4ss, 16, 22ss.
- Poesia** <*Poesie/Dichtung*> - **AT** 17s; **GD** 22; **SP** 5s, 50s; **OD** 59 nota 20; **CEE** VI 3, XXII 4; **UC** 11s, 14s, 18, 25.
- Poeta** <*Dichter*> - **FP** 28; **AT** 16, 21, 27, 32, 35ss, 42; **K** 34, 142-145, 147; **GD** 77 nota 7, 168 nota 15; **DS** 57; **SP** 4, 6, 12, 14, 23, 25, 32, 36, 47s, 50ss; **CB** 3, 7s, 11, 13; **OD** 64; **CEE** X 4, XXVI 10; **LN** 34s; **UC** 1, 3, 10, 14ss, 21, 25.
- (Im)Possibilidade** <(Un)*Möglichkeit*> - **AT** 17, 22; **K** 1, 30, 57; **GD** 34s, 138; **DS** 30, 60; **SP** 39, 45s e nota 18, 49, 52s; **OD** 12, 20, 41, 53; **CEE** I 1, V 2, VI 15, X 7, XII 2, XIII 3, XIX 9, 12 nota 28, XXI 4, XXII 1, XXIII 4, XXV 6, XXVI 10; **LN** 43; **UM** 3, 21; **SS** 22; **UC** 22.
- Povo** <*Volk*> - **AT** 15, 18, 36; **GD** 86; **DS** 36 nota 16; **CEE** III 2, IV 1, 5, 7, VI 1, X 2, 4, XV 8 e nota 26, XXIV 4, XXVI 12; **UM** 19; **UC** 15, 19.

- Prazer** <*Lust/Vergnügen*> - FP Título, 1-11, 14ss, 18, 21s, 24s; AT 1-15 e nota 1, 17ss; K 50, 83; GD 61, 92, 95s, 98, 101, 113s, 150, 162; DS 18, 24, 27, 62, 73; SP 12, 19, 43, 45, 50; CB 4; OD 1, 7, 9-13; CEE VIII 6, IX 3, 7, XV 9, XXII 6, XXIV 2, XXV 5, XXVI 4, XXVII 2, 5, 7, 10; LN 16, 22, 42; UM 6, 11s; SS 11, 14s, 18, 20; UC 4.
- Razão** <*Vernunft*> - FP 1, 4, 6s, 9, 14s, 22s, 27; AT 5, 8, 17s, 36; K 1, 7-13, 15-22, 24, 26, 29, 34s, 48-51, 71, 78, 83, 98, 101, 104; GD 7, 20, 22, 31, 34-38, 44s, 77-80 e nota 7, 94-103 e nota 8, 105, 115, 117s, 120-124 e nota 10, 130, 146, 149, 151s e nota 14; DS 8, 18, 21, 29, 32ss, 36 e nota 16, 53, 75; SP 7, 12s, 16, 20, 30, 41, 43ss, 47, 52, 54; OD 2s, 7s, 36, 49, 51, 54, 56-59, 64; CEE I 4, II 4s, III 1ss, IV 1, 3, 7, VI 1ss, 12s, 15, VII 1, VIII 2ss, IX 6, XIII 2ss e notas 23 e 24, XIV 2, 5s, XV 4, 6ss, XVI 4, XVII 1s, XVIII 2, 4 nota 27, XIX 9, 11s e nota 28, XX 3s, XXI 4s, XXIII 5ss e nota 31, XXIV 5-9, XXV 6, XXVII 10s; LN 2, 33, 37s, 40, 42s, 45, 48-51; UM 3s, 6ss, 10-15, 18s, 21s; SS 1, 10, 13ss, 17, 20s.
- Realidade** <*Realität/Wirklichkeit*> - AT 3, 11; K 75. 127, 129, 138, 147; GD 50, 53, 102, 117, 120; DS 30, 60, 68; SP 28, 39, 49; OD 35; CEE II 3, VII 1, IX 7, X 1, 4, 6s, XI 5-9, XII 1, 3, 5, XIV 2, 6, XV 4s, 8, XVI 1, XVII 2s, XVIII 4 e nota 27, XIX 3s, 10, 12, XX 3, XXI 2, 5 e nota 30, XXII 1, 4, XXIII 4, 7 nota 31, XXIV 5, XXV 6s, XXVI 2, 4-7, 9-14, XXVII 1, 4 nota 33, 11s; LN 17, 31, 50; UM 22; SS 3, 7, 13, 17, 28; UC 10.
- Receio** <*Furcht*> - AT 4; GD 102, 153, 155, 157, DS 17, 30, 60, CB 12; OD 14; CEE V 5, UM 14.
- Reflexão** <*Reflexion*> - K 29; GD 100; DS 24, OD 36, 39; CEE X 4, XXII 2 nota 22, XXIV 3, XXV 2, 5; UM 12; SS 6s; UC 18, 20.
- Religião** <*Religion*> - AT 17; DS 33, 36 e nota 16; CEE XXIV 8; UM 21s; SS 6; UC 25.
- Representação** <*Vorstellung*> - FP 4ss, 11, 17s, 21, 23, 25; AT 7s, 14, 16, 18, 20s, 23, 25-28; K 4, 6s, 9s, 12, 15s, 18, 30, 49-53, 55, 58ss, 62s, 77, 80s, 83, 106, 114, 139, 143s; GD 8, 10, 21, 27, 33, 36ss e nota 2, 66, 83, 146 nota 13; DS 1, 6s, 9, 13, 15, 17s, 24, 29, 33-37, 45, 47s, 51, 54, 59, 64, 68ss, 72s, 77; SP 23, 25, 27s, 37, 46 nota 18, 48s; CB 9, 11; OD 7s, 11-14, 16s, 36-39, 48-54, 59, 65; CEE VI 3, 10, XI 5, XIII 2 nota 23, XVI 2s, XIX 3ss, XXI 3, XXV 3, 5, XXVI 8, XXVII 10; LN 4, 9, 11s, 17, 43s, 50; SS 11, 18; UC 1, 11.
- República** <*Republik*> - FP 22; K 89; CEE VI 7, X 2, XXVII 12.
- Respeito** <*Achtung*> - FP 21s; AT 16s; K 42, 89, 104; GD 7, 28, 36, 101s, 139, 148, 151s e nota 14, 154s; DS 16, 76; SP 32, 37, 39; OD 7, 13, 29; CEE IV 4s, VIII 7, X 4s, XIV 5, XX 4 nota 29, XXVI 14; LN 44s, 49; UM 14, 17s; SS 26.
- Romanos/romano/a** <*Römer/römisch*> - FP 22, AT 23, 25; DS 35; CEE IX 4, X 5, XV 8.
- Sabedoria** <*Weisheit*> - CEE V 5, VI 2, VIII 6, X 5, LN 22; UC 19.
- Sacrifício** <*Opfer*> - FP 1, 19; AT 1, 23; K 93; GD 5, 80, 104, 124, 136; SP 6, 41, 52; OD 39; CEE IV 3, VI 14s; LN 50.

**Selvagem** <*Wilder/wild*> - GD 77 nota 7, 93; DS 20; OD 12, 58s e nota 20; CEE IV 6, VII 3, X 1s, 5, XVII 4, XXIV 2s, XXVI 1, 3, 6, XXVII 3s; LN 35, 40s; SS 18ss.

**Sensação** <*Empfindung*> - FP 1, 4ss, 10, 15s; AT 13, 15, 25ss, 32s; GD 7, 47 nota 3, 50s, 53, 62, 78, 84, 86, 104, 112, 114s, 122, 128, 131, 145, 151 nota 14; DS 9, 18, 29, 64; SP 22, 42, 52; OD 3, 6s, 10, 12, 14, 29; CEE IV 3, VI 7, 11, XI 8, XII 1s e nota 22, 5, XIII 2, 4ss e nota 24, XIV 2, 5s, XV 3, 5, XVII 4, XVIII 4 e nota 27, XIX 4, 6, 11s, XX 2ss, XXI 5, nota 30, XXII 2, 4, XXIII 5, 7, XXV 2, 5s, 6; LN 4, 20, 27s, 33; UM 12, 17; SS 11, 13s.

**Sensibilidade** <*Sinnlichkeit*> - FP 4, 9, 19; AT 5, 7, 18, 21, 26s, 34, 36; K 35, 48, 50, 101, 104, 146; GD 19ss, 36, 45, 65, 67, 74, 77, 82, 84, 90s, 94, 96s, 100, 105, 107s, 121-124, 133, 136, 148s, 151s e nota 14; DS 14, 17, 22, 26, 28s, 32-35, 37, 67s; SP 2, 5, 7, 13, 15s, 20, 46; OD 1, 6, 15, 32, 58s; CEE VI 10, X 2, XI 8, XIII 2 e nota 23, 4 nota 24, 6, XIX 6, 9, 11, XX 3s, XXIII 5, XXIV 6ss, XXV 5, 7; LN 9, 11, 16, 36, 40, 50; UM 13, 18s; SS 13, 16, 18, 20, 23.

**Sensualidade** <*Sensualität*> - SP 10, CEE XIII 4 nota 24, XXIV 6, XXVI 2; LN 49.

**Sentidos** <*Sinne*> - FP 1; AT 18, 29, 31; K 7s, 10, 22, 26, 29s, 35, 37, 42, 51, 65, 76, 83, 101; GD 22, 28-34, 36, 38 e nota 2, 44s, 47, 51, 61, 65, 67, 75, 80s, 84, 92, 98, 101, 112, 122, 145s e nota 13, 149s, 152, 154, 159; DS 13, 17, 68; SP 10s, 17, 33, 43, 46 e nota 18; CB 13; OD 2ss, 6, 8-11, 13, 40, 58s; CEE I 4s, IV 4, VI 3, 10,

12, VIII 4, 6, XI 7, XII 2s e nota 22, XIII 4ss e nota 24, XIV 4, 6, XV 2, XVIII 1, XIX 2s, 6, XX 3, XXII 2, 4, 6, XXIV 2s, 7, 9, XXV 1s e nota 32, 4, 7, XXVI 2, 4, 6, XXVII 4 nota 33, 7, 10; LN 2s, 7, 11, 20, 22, 30, 33, 35, 37s, 49, 51; UM 11, 13; SS 9, 11s, 14s, 17, 26s; UC 10, 18s, 25.

**Sentimentalidade** <*Empfindsamkeit*> - AT 7; CEE V 5.

**Sentimento** <*Gefühl*> - FP 2s, 6s, 9, 11, 19, 21s, 24, 26ss; AT 2-5, 15-18, 23, 32, 36; K 50, 131; GD 7, 19s, 23, 48, 51, 58 nota 5, 80, 87, 90, 96, 100ss, 104ss, 139, 148-152 e nota 14, 156, 167s; DS 7, 20, 22, 28s, 35s e nota 16, 57, 68, 70, 72s, 75; SP 1s, 6s, 15, 23, 30, 35, 43, 46 nota 18, 51; CB 4, 8; OD 8, 10-13, 29; CEE I 1, 4, IV 3, 6, V 5, VI 9, VIII 3, 6, X 2, 6, XII 5, XIII 2ss e notas 23 e 24, XV 9, XVI 3, XVII 4, XVIII 4 e nota 27, XXI 5 nota 30, XXII 4, XXIV 7, XXV 5ss, XXVI 6, 11, XXVII 4 nota 33, 7; LN 8, 17, 24, 26, 35s, 42s, 45s, 48, 50; UM 1, 12, 17; SS 6s, 10ss, 15s; UC 10.

**Ser humano** <*Mensch*> - FP 1ss, 11, 17; K 2, 143; GD 18, 20s, 26, 29, 31, 33, 38-42 e nota 2, 44s, 49, 61s e nota 6, 68ss, 72-75, 78ss, 88-91, 93, 96, 98s, 101s, 104s, 110, 112, 114ss, 119, 121, 123, 126ss, 130s, 133, 136ss, 142, 168; DS 19ss, 23s, 30, 36 nota 16, 49, 56s, 67s; SP 1, 5ss, 10s, 13-16, 19ss e nota 17, 26, 32ss, 39, 51; CEE Título, I 4, II 4, III 1-5, IV 1-6, V 2s, 5, VI 7, 12, 15, VII 1s, VIII 6s, IX 1, 3, 6, XI 1, 3, 5ss, 9, XII 1-4, 6, XIII 2-5 e notas 23 e 24, XIV 2s, 5, XV 3, 5, 7ss, XVI 2s, 5, XVII 2ss, XVIII 1, 4 nota 27, XIX 1, 5ss, 10ss e nota 28, XX 1-4 e

- nota 29, **XXI** 3s, **XXII** 4s, **XXIII** 2-8 e nota 31, **XXIV** 1s, 4-9, **XXV** 1ss e nota 32, 6s, **XXVI** 2, 4, 6ss, **XXVII** 1, 4, 6, 8, 10, 12; **LN** 2, 23s, 33, 36ss, 40, 46, 51; **UM** 11s; **SS** 1-6, 12, 18s, 21-26, 28; **UC** 7, 15, 18.
- Símbolo** <*Symbol*> - **K** 71, 76, 101, 103; **GD** 10, 37; **OD** 58; **CEE IX** 7, **XIV** 2; **SS** 20; **UC** 11.
- Simpatia/simpatético** <*Sympathie/sympathetisch*> - **AT** 4s, 7, 15ss; **GD** 51, 53, 55s, 58, 62, 65, 76, 87, 128; **DS** 68ss, 72; **SP** 26, 31; **OD** 13; **CEE V** 5, **XXVI** 13.
- Sociedade** <*Gesellschaft*> - **FP** 11; **AT** 7; **CEE II** 4, **III** 3ss; **IV** 7, **V** 4s, **VI** 9, **X** 4, **XXIV** 3, **XXVII** 7, 10s; **UM** 21.
- Sofrimento** <*Leid*> - **FP** 1, 10, 12, 20, 24; **AT** 2-5, 7, 15-18, 20ss, 27, 29s, 34, 36, 39; **K** 37; **GD** 107, 130, 134, 139, 146 nota 13; **DS** 28s, 48s, 68-73, 77s; **SP** 1, 3s, 6ss, 11s, 14, 16, 21ss, 29s, 33s, 36s; **OD** 13; **CEE IX** 7; **SS** 8, 25; **UC** 22.
- Sublime** <*das Erhabene/erhaben*> - **FP** 1, 3, 6-9, 11, 21, 23, 28; **AT** 5, 15, 17; **GD** 49, 101, 109, 116, 124, 131, 146 e nota 13, 166, 168 nota 15; **DS** Título, 1, 8ss, 12s, 15, 18-28, 30-37 e nota 16, 40s, 43-53, 57, 59, 61, 65, 67s, 71-77; **SP** 2, 12, 21, 25s, 30, 34-37, 39, 46 nota 18, 48, 51s; **CB** 1, 12; **OD** 1, 14ss, 21, 35, 54-58, 60-64; **CEE V** 5, **XV** 5 nota 25, 9, **XVI** 3, **XXII** 5, **XXIII** 5, 7s e nota 31, **XXIV** 7, **XXV** 6, **XXVII** 4; **LN** 51; **SS** Título, 7, 10-13, 15ss, 19ss, 25-28.
- Sujeito** <*Subjekt*> - **AT** 7, 18, 22s, 36; **K** 6, 77; **GD** 9, 11, 13, 16, 21, 37s, 45, 60, 137, 145, 151 e nota 14; **DS** 28, 32, 48s, 51, 67s, 71; **SP** 48; **OD** 5s, 32, 36ss, 41, 51-55; **CEE IV** 2, **VI** 3, 8, 14, **XI** 2, **XII** 5, **XIII** 5, **XIV** 5, **XVII** 2, 4, **XIX** 11, **XXIII** 7 nota 31, **XXIV** 4, **XXV** 5, **XXVI** 8; **LN** 20, 24, 48; **UM** 18.
- Técnica/técnico** <*Technik/technisch*> - **K** 58ss, 62, 65, 73s, 76s, 79ss, 83ss, 91, 101; **GD** 27ss, 31ss, 38s, 49, 73, 77, 82; **CEE I** 4.
- Tempo** <*Zeit*> - **K** 39, 86; **GD** 26, 100; **DS** 53; **SP** 35, 50; **CB** 1, 13; **OD** 16, 37, 40, 42, 45, 53, 59 nota 20, 63; **CEE II** 2s, **III** 3s, **IV** 2, **V** 3, 5, **VI** 2, 5, **VII** 3, **VIII** 4, 7, **IX** 4-7, **XI** 4ss, 8, **XII** 1s, 4ss, **XIII** 2s e nota 23, 5, **XIV** 2s, **XV** 5, 9, **XVI** 2, **XIX** 2s, 5, 11, **XXII** 1, **XXIV** 5-8, **XXV** 2, **XXVI** 14, **XXVII** 2; **LN** 4, 9, 12, 14, 26; **SS** 8, 16s, 25; **UC** 11, 13s, 19.
- Tragédia** <*Tragödie/Trauerspiel*> - **FP** 16; **AT** 15, 21, 29-33, 35ss, 39-42; **SP** 4, 10, 35; **OD** 13, 59 nota 20; **CEE XXII** 5s; **UC** Título, 1, 11-14, 18s, 21-24.
- Trágico** <*das Tragische/tragisch*> - **FP** Título, 20, 24, 28; **AT** Título, 9-12 e nota 1, 14, 16ss, 24-29, 32-37, 41s; **DS** 78; **SP** 1-4, 6, 8s, 12, 21 nota 17, 38; **CB** 9, 11; **SS** 26; **UC** 1, 15s, 18, 20-23.
- Tribuna/Tribunal** <*Richterstuhl / Gericht*> - **AT** 35; **SP** 23; **CEE II** 4, 6, **X** 6, **XXVII** 7; **LN** 19, 21, 27; **UM** 21; **UC** 15.
- Verdade/verdadeiro** <*Wahrheit/wahr*> - **FP** 1, 6s, 23; **AT** 16, 18, 20, 22-25, 33, 35; **K** 2, 24, 35, 72, 78, 86, 96, 107, 142, 147; **GD** 22, 29, 32, 50, 61 e nota 6, 99s, 102, 104, 146 nota 13, 151 nota 14, 156s, 167s; **DS** 19, 45, 71; **SP** 4, 6, 22s, 49, 51, 53; **CB** 7s, 12; **OD** 4, 59, 65; **CEE I** 4, **II** 1, **V** 2, 5, **VI** 3, 11ss, **VII** 3, **VIII** 3-6, **IX** 3ss, 7, **X** 2, 4-6, **XII** 4s, **XIII** 2, **XIV**

- 2, **XV** 5, 9, **XVI** 2s, **XVII** 3, **XVIII** 4 e nota 27, **XIX** 11, **XXI** 4, **XXII** 3ss, **XXIII** 3ss e nota 31, 7, **XXIV** 5s, 8, **XV** 2, 5ss, **XXVI** 4s, 9, 13s, **XXVII** 1, 10s; **LN** 6, 9 e nota 34, 17, 20, 22s, 25ss, 30, 34s, 44, 46ss, 50s; **UM** 19s, 22; **SS** 1, 9, 16s, 25, 27; **UC** 2, 6ss, 10s, 21s.
- Vício** <*Laster*> - **FP** 12s; **GD** 77 nota 7; **SP** 53; **CEE X** 4.
- Vida** <*Leben*> - **FP** 19, 21; **AT** 5, **K** 71; **GD** 42, 61 nota 6, 76s, 104; **DS** 19, 59, 65; **SP** 5s, 52; **CB** 1, 5; **OD** 7, 13; **CEE V** 4s, **VI** 7, 9, **VIII** 4, **IX** 6, **X** 5, **XII** 5, **XV** 2s, 5 e nota 25, 7s e nota 26, **XVII** 4, **XIX** 12, **XX** 2, **XXI** 5, **XXII** 4, **XXIII** 5s, 8, **XXIV** 2s, 5s, 9, **XXV** 4s, **XXVI** 2, 11s, **XXVII** 3s e nota 33; **LN** 1, 11, 14, 25s, 35; **UM** 1, 15, 17; **SS** 6s, 9, 18; **UC** 5, 14s, 17ss, 22.
- Violência** <*Gewalt*> - **K** 37, 48, 73; **GD** 22, 90, 98, 102, 121, 124, 168; **DS** 13, 19, 23, 28, 68; **SP** 1, 46; **OD** 11; **CEE IV** 4, **V** 2, **VI** 10, **VII** 3, **XIII** 6, **XVI** 3, **XVII** 4, **XXVI** 6, **XXVII** 7, 11; **LN** 10, 22s, 41; **UM** 12; **SS** 2-6, 28; **UC** 15, 22.
- Virtude** <*Tugend*> - **FP** 12s, 18, 22, 26; **K** 104; **GD** 98, 101, 108, 124, 136, 138s; **SP** 46 nota 18, 53; **OD** 32, 62; **CEE X** 4s, **XVI** 2; **LN** 48, 51; **UM** 3, 11ss, 18s, 21s; **SS** 14s.
- Volúpia** <*Wollust*> - **GD** 93; **SP** 11; **SS** 14, 16.
- Vontade** <*Wille*> - **FP** 18, 25; **AT** 15ss; **K** 9, 13, 18, 20ss, 24, 26, 35, 48, 59, 71, 78, 91, 93, 104; **GD** 42, 51, 53s, 58, 60ss e nota 6, 70, 72, 76, 82ss, 86s, 90s, 96, 99, 101, 103s, 114-124 e notas 9 e 10, 127, 129, 131, 133, 140, 145, 151 nota 14, 164, 167; **DS** 8, 12, 35s, 55, 69, 73; **SP** 15, 19ss e nota 17, 25, 32, 37, 39, 44-48, 52s; **OD** 53, 59; **CEE III** 3, **IV** 1, **V** 5, **VIII** 3, **XII** 3, 5, **XV** 9, **XIX** 10s, **XX** 3s e nota 29, **XXI** 4, 6, **XXIII** 3, 5s, 7s e nota 31, **XXIV** 1, 8s, **XXVII** 7, 10; **LN** 24ss, 36ss, 41s, 44, 47, 49s; **UM** 3-13, 15, 17, 19; **SS** 1, 3, 5s, 12, 20.



# ÍNDICE

5	<b>INTRODUÇÃO</b>
	TERESA RODRIGUES CADETE: REPENSANDO OS DESACERTOS DO MUNDO, NA LEITURA DE SCHILLER
25	<b>FRIEDRICH SCHILLER - ENSAIOS ESTÉTICOS</b>
27	Sobre o Fundamento do Prazer com Objectos Trágicos (1792)
38	Sobre a Arte Trágica (1792)
56	Kallias ou Sobre a Beleza. Cartas a Gottfried Körner (1793)
89	Sobre Graciosidade e Dignidade (1793)
134	Do Sublime (1793)
154	Sobre o Patético (1793)
174	Ideias sobre o Uso do Comum e do Baixo na Arte (1793)
179	Observações Dispersas acerca de Diversos Objectos Estéticos (1794)
201	Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas (1795)
282	Sobre os Limites Necessários no Uso de Formas Belas (1795)
301	Sobre a Utilidade Moral de Costumes Estéticos (1796)
308	Sobre o Sublime (1801)
321	Sobre o Uso do Coro na Tragédia (1803)
329	<b>COMENTÁRIO</b>
329	Sobre o Fundamento do Prazer com Objectos Trágicos (FP)
334	Sobre a Arte Trágica (AT)
339	Kallias ou Sobre a Beleza. Cartas e Gottfried Körner (K)
345	Sobre Graciosidade e Dignidade (GD)
355	Do Sublime (DS)
358	Sobre o Patético (SP)
363	Ideias sobre o Uso do Comum e do Baixo na Arte (CB)
364	Observações Dispersas acerca de Diversos Objectos Estéticos (OD)
366	Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa série de Cartas (CEE)
367	Primeira Carta
368	Segunda Carta

369	Terceira Carta
369	Quarta Carta
370	Quinta Carta
371	Sexta Carta
373	Sétima Carta
374	Oitava Carta
375	Nona Carta
376	Décima Carta
377	Décima primeira Carta
378	Décima segunda Carta
379	Décima terceira Carta
380	Décima quarta Carta
380	Décima quinta Carta
382	Décima sexta Carta
382	Décima sétima Carta
383	Décima oitava Carta
383	Décima nona Carta
384	Vigésima Carta
385	Vigésima primeira Carta
385	Vigésima segunda Carta
386	Vigésima terceira Carta
387	Vigésima quarta Carta
388	Vigésima quinta Carta
389	Vigésima sexta Carta
390	Vigésima sétima Carta
392	Sobre os Limites Necessários no Uso de Formas Belas (LN)
397	Sobre a Utilidade Moral dos Costumes Estéticos (UM)
401	Sobre o Sublime (SS)
407	Sobre o Uso do Coro na Tragédia (UC)
409	<b>BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA</b>
415	<b>GLOSSÁRIO DE CONCEITOS</b>

## **FRIEDRICH SCHILLER – ENSAIOS ESTÉTICOS**

Tradução, Introdução, Comentário e Glossário: Teresa Rodrigues Cadete

Capa: Sal Studio

© Centro de Estudos Comparatistas  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
Alameda da Universidade  
1600-214 Lisboa  
Tel.: 217 920 085  
E-mail: [cec@letras.ulisboa.pt](mailto:cec@letras.ulisboa.pt)

Edições Húmus, 2021  
End. Postal: Apartado 7081  
4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão  
Tel.: 926 375 305  
E-mail: [humus@humus.com.pt](mailto:humus@humus.com.pt)  
[www.edicoeshumus.pt](http://www.edicoeshumus.pt)

Impressão: Papelmunde – V. N. Famalicão  
1.ª edição: Setembro de 2021  
Depósito Legal: 488649/21  
ISBN: 978-989-755-663-0

Este livro é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDB/00509/2020.

Sendo o sublime tendencialmente irrepresentável, poder-se-ia dizer que ele é também por assim dizer incivilizacionável. Daí que mais tarde Hegel o situe, nas suas lições sobre estética, no domínio de uma alegada “arte simbólica”, ou seja primitiva, anterior à arte clássica e romântica. O academismo de tal classificação do que em princípio é inclassificável parece retirar ao sublime o seu carácter intempestivo e radical, discernido por Schiller com uma argúcia que antecipa em vários aspectos posições evidenciadas por Schopenhauer, Wagner e Nietzsche, no sentido de des-moralizar (ou tornar moralmente neutra) essa categoria estética, como aliás já fizera com o belo nas CEE (21ª Carta, § 4). Embora o autor privilegie o sublime, até pela sua proximidade com o trágico, ele nunca perde de vista o mosaico global do seu sistema estético. Como já foi dito acima, em situações de insuportável tensão, a acção moderadora do belo suavizaria o abismo entre a vertigem da sublimidade e o imperativo da necessidade, contornando por momentos a contingência. É nesse equilíbrio – sempre precário, recorde-se – que a liberdade demoníaca poderia ser doseada, harmonizada no seu potencial energético, a exemplo do reino vegetal: “Buscas o mais alto, o mais grandioso? A planta pode ensinar-te: / O que ela é involuntariamente, sê-o tu intencionalmente.”. Goethe não escreveria porventura de modo diferente.

*(Da Introdução de Teresa Rodrigues Cadete)*

ISBN 978-989-755-663-0



9 789897 556630

U LISBOA

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA



LETRAS  
LISBOA



Centro de Estudos  
Comparatistas

FCT

Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia