

Trecho do livro

Quanto mais clara for a representação das imaginações, tanto mais estas se tornam semelhantes às idéias sensíveis, de modo que muitas vezes equivalem a uma sensação ligeiramente mais fraca. Mas é poético representar as imaginações com a maior clareza possível; logo, é um procedimento poético torná-las extremamente semelhantes às sensações.

É próprio da pintura representar o que é composto; e este procedimento é um procedimento poético. A representação pictórica deve ser muito semelhante à idéia sensível do objeto que queremos pintar; e esta mesma tarefa cabe à poesia. Logo, um poema e uma pintura são semelhantes.

Uma poesia é como uma pintura. Neste ponto, uma certa necessidade hermenêutica impõe, aquele que saiba aquilatar a consequência, entender por "poesia", "poema", e por "pintura" não a arte de pintar, mas sim o seu produto.



Uma vida pelo bom livro

ISBN 85.326.1013-7



9 788532 601018

111.952
B:48e

JPBC_MON
05689/94

A G Baumgarten



Coleção ESTÉTICA UNIVERSAL

Coordenador: João Ricardo Moderno

1. ESTÉTICA – A lógica da arte e do poema – *A.G. Baumgarten*
2. OBRAS ESTÉTICAS – Fisiologia da imaginação criadora – *Charles Baudelaire*
3. ESTÉTICA – Teoria da Formatividade – *Luigi Pereyson*

82.75-024-8.95
Alexander Gottlieb Baumgarten

ESTÉTICA

A lógica da arte e do poema

Coletânea de textos extraídos da edição de
Johann Christian Kleyb de 1750

Tradução de
Míriam Sutter Medeiros

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Baumgarten, Alexander Gottlieb, 1714-1762.
Estética / Alexandre Gottlieb Baumgarten ; tradução de Mirian
Sutter Medeiros. -- Petrópolis, RJ : Vozes, 1993.

"Coletânea de textos extraídos da edição de Johann Christian
Kleyb de 1750."

ISBN 85-326-1013-7

1. Estética 2. Filosofia 3. Poesia 4. Psicologia I. Título

93-1744

CDD-111.85

Índices para catálogo sistemático:

1. Estética : Filosofia 111.85



Petrópolis
1993

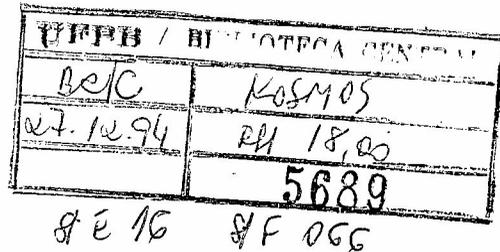
© Editora Vozes Ltda.
Rua Frei Luís, 100
25689-900 Petrópolis, RJ
Brasil

Título do original em Latim: AESTHETICA

Copidesque:
Orlando dos Reis

Diagramação:
Daniel Sant'Anna
e
Rosane Guedes

ISBN 85-326-1013-7 (edição brasileira)



Este livro foi composto e impresso nas oficinas gráficas da Editora Vozes Ltda.,
em agosto de 1993.

SUMÁRIO



05689/94

APRESENTAÇÃO, 7

PARTE I

Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema, 9

PARTE II

Metafísica, 55

Prolegômenos, 55

Capítulo I: Psicologia empírica, 57

Seção I: A existência da alma, 57

Seção II: A faculdade do conhecimento inferior, 61

Seção III: A sensibilidade, 65

Seção IV: A imaginação, 72

Seção V: A perspicácia, 77

Seção VI: A memória, 79

Seção VII: A faculdade de inventar, 82

Seção VIII: a faculdade de prever, 84

Seção IX: O julgamento, 87

Seção X: A faculdade de pressentir, 89

Seção XI: A faculdade de designar, 91

PARTE III

A Estética, 95

Prolegômenos, 95

Parte I: Estética teórica, 99

Capítulo I: Heurística, 99

Seção I: A beleza do conhecimento, 99

Seção II: A Estética natural, 103
Seção III: O exercício estético, 109
Seção IV: A doutrina estética, 114
Seção XXVII: A verdade estética, 120
Seção XXVIII: A falsidade estética, 131
Seção XXIX: A verossimilhança estética, 148

APRESENTAÇÃO

Se Kant na *Crítica da Faculdade de Julgar* nega-se a discutir as idéias estéticas de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), e propositalmente omite seu nome, Hegel em sua *Estética* adota o termo do criador da estética filosófica e o situa: “Houve um tempo em que só se tratava das sensações agradáveis e de seu nascimento e desenvolvimento. Foi particularmente durante a última fase da filosofia wolfiana que esta concepção, ou antes, esta categoria deu lugar a inúmeras discussões, mas o conteúdo era insignificante demais para se prestar a desenvolvimentos. É dessa época que remonta o nascimento do termo *estética*. Foi Baumgarten quem deu o nome de estética à ciência das sensações, a esta teoria do belo. Para nós alemães este termo é familiar; outros povos o ignoram. Os franceses dizem *théorie des arts* ou *des belles-lettres*; os ingleses a classificam na *crítica* (critic). Os princípios *críticos* de Henry Home (Lord Kaimes) gozaram de um grande prestígio na época da publicação da obra. Para dizer a verdade, o termo *estética* não é exatamente o adequado. Foram propostas ainda as denominações “teoria das belas ciências”, “das belas-artes”, mas elas com razão não foram mantidas. Empregou-se igualmente o termo “calística”, porém aqui trata-se não do belo em geral e sim do belo como criação da arte. Portanto, manteremos o termo *Estética* não porque o nome nos importe pouco, mas porque esse termo recebeu direito de cidadania na linguagem corrente, o que já é um sério argumento em favor de sua manutenção” (1835, Introdução).

O clássico *ESTÉTICA*, pela primeira vez acessível ao leitor brasileiro, é composto das suas *Meditações sobre o poema*, tese de

doutorado onde no último parágrafo ele cria a estética (*epistemé aisthetiké*), de momentos da *Metafísica* e do essencial da *Estética* propriamente dita. Sua edição representa um dos mais importantes, sofisticados e dignos lançamentos editoriais do Brasil nos últimos anos.

PARTE I

Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema

Desde o início da adolescência, o gênero da literatura não só nos agradou, a ambos¹, de modo extraordinário, como também nunca o desprezamos, seguindo assim o conselho de homens extremamente sábios aos quais era conveniente obedecer; já naquele tempo decidimos experimentar publicamente nossas forças, quaisquer que fossem, no campo literário. Efetivamente, desde a época em que comecei a formar-me nas humanidades – incentivado por aquele que foi o guia de extrema habilidade dos meus primeiros anos de estudos, que não posso nomear sem que a minha alma se inunde da mais alta gratidão: refiro-me a Christgau, digníssimo vice-reitor do próspero liceu de Berlim – não passei um dia sequer sem me aplicar à poesia. À medida que avançava pouco a pouco em anos, embora tivesse sido forçado, desde o tempo da escola, a voltar cada vez mais meus pensamentos para assuntos mais austeros, e a vida acadêmica no final parecesse exigir outros trabalhos e outras preocupações, dediquei-me não obstante à literatura, que me era necessária; assim, nunca pude me obrigar realmente a renunciar à poesia, que considerava inteiramente recomendável, tanto por sua pura beleza, quanto por sua evidente utilidade. Entrementes, pela vontade divina, que venero, ocorreu que me fosse conferido o encargo de ensinar a poética, juntamente com a assim chamada filosofia racional, à juventude que devia se formar para as universidades. O que haveria de mais propício neste momento, exceto pôr em prática os preceitos da filosofia, quando a primeira ocasião se oferecia? Por outro lado, o que havia

1. O autor refere-se a si mesmo e ao seu irmão, Nathanael Baumgarten, falecido em 1763, seu companheiro de primeiros estudos.

de mais indigno ou de mais difícil para um filósofo, que asseverar em palavras alheias e relatar, com voz estentóricas, os escritos dos mestres? Eu precisava me preparar para refletir a respeito daquilo que conhecia apenas historicamente e por experiência, por imitação cega ou pelo menos por suspeita e pela expectativa de casos semelhantes. Enquanto me encontrava nestes embaraços, minha situação mudou novamente, e me vi, num fechar de olhos, na luz da Fridericiana.

Tenho violenta aversão por aqueles que entregam ao público pensamentos ainda imaturos e mal ponderados, e que, infelizmente, desonram mais que dignificam a primorosa atividade dos cálamos no círculo literário. Isto explica, não o nego, o fato de não ter cumprido mais cedo o dever que exigem de mim as santíssimas leis da Universidade. Porém agora, para que seja cumprido este dever, escolhi um assunto que na verdade é considerado pouco profundo e alheio ao discernimento dos filósofos, mas que me pareceu suficientemente importante, face à fraqueza das minhas forças, e que, no que se refere à dignidade do assunto, me pareceu suficientemente adequado para exercitar os espíritos que se dedicam a procurar as razões de todas as coisas.

De fato, desejo demonstrar que é possível, a partir do conceito único de poema (que há muito me está gravado na alma), provar numerosas afirmações sustentadas cem vezes, mas que mal foram comprovadas uma só vez: desejo, pois, mostrar claramente que a filosofia e a ciência da composição do poema, freqüentemente consideradas muito afastadas uma da outra, constituem um casal cuja união é totalmente amigável. Desta forma, até o § 11, dedicar-me-ei a desenvolver a noção de poema e dos termos a ele associados; em seguida, do § 13 ao § 65, esforçar-me-ei por formar alguma imagem dos pensamentos poéticos. Depois disto, do § 65 ao § 76, desvendo o método lúcido do poema, à medida que o mesmo é comum a todos os poemas; por último, do § 77 ao § 107, proponho-me a considerar os termos poéticos e a avaliá-los com cuidado. Pareceu-me oportuno, após haver evidenciado a fecundidade da minha definição, compará-la com algumas outras, e, finalmente, acrescentar três palavras sobre a poética geral.

A natureza do projeto não permitiu mais, nem a limitação do pensador permitiu melhor; talvez no futuro, DEUS, o tempo, a aplicação não de me conceder pensamentos mais importantes e mais maduros.

§ 1

Quando enunciamos a palavra DISCURSO (*oratio*), entendemos uma seqüência de palavras que designam representações associadas.

Poderíamos citar só esta definição como testemunho, caso acusassem de inúteis todas as definições de termos claros. O que é o discurso compreendem-no claramente os que ainda não pagam ingresso ao banho; mas se não expomos a significação distinta dos termos que usamos, a mente indecisa hesita e realmente não sabe qual a noção ou sentido que deve atribuir à uma palavra no momento em que a ouve. O teólogo recomenda a “*oratio*” junto com a meditação e em caso de tentação; mas nessas circunstâncias a palavra contém aspectos que se introduziram erroneamente na definição. O lógico da escola, seguindo o seu Aristóteles, denomina “*oratio*” o discurso, compreendido como um enunciado, “aquele cujas partes, tomadas separadamente, têm uma significação”; e, correndo o fígado, pergunta-se se o silogismo constitui uma só “*oratio*” ou várias. O retórico proclama claramente que se deve distinguir cuidadosamente a “*oratio*” da declamação, de forma a não parecer que confundimos a guerra com um exercício d’armas. Aqueles que seguem o uso comum da linguagem poderiam talvez descobrir que “*oratio*” é o que chamamos todos os dias de discurso em sentido amplo; e se alguém preferir nomeá-lo sermão (*sermo*), não empreenderemos contra isso nenhuma batalha, que resultaria sem triunfos. Mas basta pensar no que Horácio nomeia “*sermões*” e veremos que é melhor nos abstermos deste termo.

§ 2

A partir do discurso devem ser conhecidas as representações associadas (§ 1).

A proposição menor é o axioma que constitui a definição; a maior provém da definição do significante ou do signo, que omitimos, por ser sua formulação ontológica suficientemente conhecida. Pedimos, com efeito, que nos seja permitido empregar, sem defini-las, e expor, sem demonstrá-las, certas noções, que os filósofos mais rigorosos consideram demonstradas e definidas. De fato, as citações são impossíveis por hipótese; as demonstrações, por um lado, deveriam ser tiradas de outra fonte e, por outro, não poderiam estar associadas ao nosso assunto, sem “transição a um outro gênero”. Cícero escreve: “Este, entretanto, é um costume dos

matemáticos, não dos filósofos. Efetivamente, quando os geômetras querem demonstrar alguma coisa, consideram lícito e provado (definido) aquilo que já foi demonstrado anteriormente, se o mesmo é pertinente ao assunto de que tratam; mas explicam o que ainda nunca foi abordado. Os filósofos, qualquer que seja o assunto de que tratam, reúnem tudo o que a ele se refere, mesmo se isto já foi discutido em outro lugar" (CIC. Tusc., V, 18). Que grande honra, na verdade, e que significativo triunfo para sábios que não são geômetras!

§ 3

As REPRESENTAÇÕES obtidas através da parte inferior da faculdade cognitiva são SENSITIVAS.

O desejo é chamado sensitivo enquanto provém de uma representação confusa do bem; mas a representação confusa, assim como a representação obscura, é obtida através da parte inferior da faculdade de conhecer; então, a denominação "sensitiva" também poderá ser aplicada às próprias representações, para, deste modo, serem distinguidas das representações intelectuais distintas, segundo todos os graus possíveis.

§ 4

Suponha-se que um DISCURSO que se compõe de representações sensíveis seja sensitivo.

Como nenhum filósofo alcança tamanha profundidade que lhe permita contemplar todas as coisas com o intelecto puro, sem se deter no nível do conhecimento confuso; do mesmo modo, quase nenhum discurso chega a ser tão científico e intelectual que não se encontre uma só idéia sensível ao longo do seu encadeamento. Por conseqüência, aquele que se dedica antes de tudo ao conhecimento distinto pode encontrar quaisquer representações distintas num discurso sensitivo; este último, no entanto, permanece sensitivo, assim como o discurso científico permanece abstrato e intelectual.

§ 5

As representações sensíveis associadas devem ser conhecidas a partir do discurso sensitivo (§ 2, 4).

§ 6

Os diversos elementos do discurso sensível são: 1) as representações sensíveis; 2) a sua associação; 3) as palavras, isto é, os sons articulados, resultantes das letras, que são os signos das representações sensíveis (§ 4, 1).

§ 7

O DISCURSO SENSÍVEL PERFEITO é aquele cujos elementos contribuem para o conhecimento das representações sensíveis (§ V).

§ 8

Quanto mais um discurso sensível admitir elementos que suscitem representações sensíveis, tanto mais perfeito ele será (§ 4, 7).

§ 9

O discurso sensível perfeito é o POEMA; o conjunto das regras às quais o poema deve se submeter é a POÉTICA; a ciência da poética é a POÉTICA FILOSÓFICA; a aptidão para elaborar um poema é a arte da POESIA; aquele que possui esta aptidão é um POETA.

Se desejamos recorrer às definições nominais, como dizem os escolásticos, dispomos de obras muito ricas, que basta consultar, publicadas pelas editoras Scaliger, Voss e por muitas outras. Nos absteremos, todavia, com prazer, desta tarefa, observando simplesmente o que segue. Nônio Marcelo, Aftônio e Donato, de acordo com Lucílio, parecem achar que a única diferença entre poema e poesia é aquela do grande e do pequeno, considerando o poema como uma parte ou uma seção da poesia, a qual, por sua vez, seria um poema mais longo. Desta forma, entre a poesia e o poema haveria a mesma diferença que há, em Homero, entre a *Ilíada* e o "Catálogo dos navios gregos". A estes já se opôs Voss, alegando o uso da língua,

... em cujas mãos está o arbítrio, o direito e as normas do falar. (HOR. Ep. ad Pis., 73)

Apesar disso, quando Voss admite que o próprio Cícero emprega o termo "poesia" para designar "poemas", a sua observação perde a importância. De fato, as passagens que cita parecem indicar o contrário: quando Cícero, no livro V, das Tusculanas (cap. 114), atribui a Homero não a poesia, mas a pintura, é porque admira na pessoa de um cego a arte de imitar tudo, incluindo o que está ao alcance dos olhos; mas não são os efeitos desta arte, ou pelo menos não só eles, que estimulam a sua admiração – o que seria necessário, para provar que o termo "poesia" possui nesta passagem uma significação insólita. O outro texto não se encontra no livro VI – como consta nas duas edições de Voss – mas no livro IV das Tusculanas (cap. 71); nele Cícero afirma que a poesia de Anacreonte se refere, na sua totalidade, ao amor. Mas será que podemos substituir aqui o termo "poesia" pelo termo "poema", no singular? Ou não estaria Cícero alegando que a inspiração que anima toda a obra de Anacreonte aspira exclusivamente a cantar os perigos do amor, de modo que, para Cícero, o termo "poesia" mantém o seu sentido próprio, o mesmo que lhe atribuímos? Salvo engano nosso, não é difícil de se chegar a uma conclusão sobre esta questão.

§ 10

Os diversos elementos do poema são: 1) as representações sensíveis; 2) a sua associação; 3) as palavras que as designam (§ IX, VI).

§ 11

Diremos que é POÉTICO tudo que pode contribuir de alguma maneira à perfeição do poema.

§ 12

As representações sensíveis são elementos do poema (§ 10); logo, são poéticas (§ 11, 7). Mas como as representações sensíveis podem ser obscuras ou claras (§ 3), as representações obscuras e as representações claras são poéticas.

Uma mesma coisa pode sem dúvida motivar representações das quais uma primeira seria obscura; uma segunda, clara; e por último, uma terceira, distinta; mas quando falamos de representações que um discurso deve expressar, referimo-nos àquelas

representações que o locutor pretende comunicar. Pergunta-se, portanto, quais são as representações que o poeta pretende exprimir em seu poema.

§ 13

As representações obscuras não contêm tantas representações de marcas distintivas quantas possibilitem reconhecer o objeto representado e distingui-lo dos outros; por outro lado, as representações claras contêm-nas (por definição); logo, os elementos que permitem a comunicação das representações sensíveis são mais numerosos quando as mesmas são claras que quando são obscuras. Um poema, portanto, cujas representações são claras, é mais perfeito que aquele cujas representações são obscuras; e as representações claras são mais poéticas (§ 11) que as obscuras.

Assim, refuta-se o engano daqueles que crêem falar tanto mais poeticamente quanto mais o seu palavreado se torna obscuro e complicado. Mas não concordamos de modo algum com aqueles que ousam negar os melhores poetas, pela simples razão de que os seus olhos baços só pensam distinguir trevas escuras e uma noite profunda nos poemas dos mesmos. Tomamos como exemplo os versos 45 e 46 da IV Sátira de Pérsio:

Se, cauteloso, fustigares os agiotas do Puteal, / terás emprestado em vão os ouvidos ao povo.

Estes versos serão acusados levemente de extrema obscuridade por quem ignora a história de Nero; mas aquele que terá feito a relação, a não ser que ignore o latim, compreenderá o significado e terá a experiência de representações bastante claras.

§ 14

As representações distintas, completas, adequadas, e profundas, em todos os graus, não são sensíveis; logo, não são poéticas (§ 11).

A verdade desta proposição tornar-se-á evidente, se a vivermos a posteriori, como por exemplo, se dermos a algum filósofo, não totalmente ignorante em poesia, os seguintes versos repletos de representações distintas:

Aqueles que demonstram que os outros estão errados os refutam. / Então ninguém refutará se não demonstrar/o erro dos outros; aquele que deve demonstrar que um erro existe/deve

dominar a lógica; logo, aquele que refuta/sem ser um lógico, não refuta conforme as regras (segundo o verso 1).

O nosso filósofo mal os tolerará, embora a métrica de cada um deles seja perfeita. No entanto, talvez não saiba por que motivo estes versos, que não pecam nem pela sua forma nem pelo seu conteúdo, lhe parecem rejeitáveis. Aliás, temos aqui a principal razão pela qual se considera quase impossível a filosofia e a poesia permanecerem no mesmo nível: de fato, a primeira procura com extrema obstinação a distinção dos conceitos, enquanto a segunda não se preocupa com a mesma, que se situa além da esfera poética. Supondo porém que um indivíduo muito competente em ambas as partes da faculdade de conhecer e que saiba usar cada uma no devido tempo, de tal modo que se dedique a afinar uma sem prejudicar a outra; este indivíduo perceberá que Leibniz, Aristóteles e outros tantos, que uniram a toga dos filósofos aos louros do poeta, eram prodígios e não miragens.

§ 15

As representações claras são poéticas (§ 13); por outro lado, as representações claras podem ser distintas ou confusas; mas já sabemos que as representações distintas não são poéticas (§ 14); logo, as representações confusas são poéticas.

§ 16

Se uma representação A representar um número maior de coisas que outras representações B, C, D, etc., mas se apesar disso as representações que ela contém forem todas confusas, nesse caso A é MAIS CLARA que as outras sob o PONTO DE VISTA EXTENSIVO.

Tivemos que acrescentar esta restrição para distinguir estes graus extensivos da clareza daqueles outros graus muito conhecidos que, pela distinção das marcas da percepção, levam à profundidade do conhecimento e acarretam uma representação mais clara que a outra, sob o ponto de vista intensivo.

§ 17

Existem mais representações sensíveis nas representações que são muito claras sob o ponto de vista extensivo que naquelas

que são menos claras (§ 16) e, portanto, nelas existem mais elementos que contribuem para a perfeição do poema (§ 7). Por conseguinte, as representações muito claras sob o ponto de vista extensivo são extremamente poéticas (§ 11).

§ 18

Quanto mais determinadas as coisas, tanto mais elementos contêm as suas representações; porém, quanto mais rica é uma representação confusa, mais clara é sob o ponto de vista extensivo (§ 16); conseqüentemente, tanto mais poética (§ 17). Logo, é poético que as coisas a serem representadas em um poema sejam determinadas o mais possível (§ 11).

§ 19

Os indivíduos são seres absolutamente determinados; logo, as representações singulares são totalmente poéticas (§ 18).

Os nossos poetas menores (os Quérilos) estão tão longe de poder apreciar a beleza do poema que preferem “empinar o nariz” (HOR. Sat., I, 6, 5), quando Homero, no canto II da *Ilíada*, enumera “os chefes, os soberanos e os comandantes dos navios, bem como os próprios navios, sem exceção de nenhum”, ou ainda, quando descreve no canto VII todos aqueles que ousavam se opor a Heitor ou, enfim, quando passa em resenha no “Hino a Apolo” os inúmeros lugares sagrados em que reinava este deus. Acontece o mesmo na *Eneida* de Vergílio, bastando, para verificá-lo, percorrer o fim do livro VII e os livros seguintes. Além destes exemplos, podemos acrescentar o catálogo dos cães que estraçalham o seu dono nas *Metamorfoses* de Ovídio e ninguém, a meu ver, poderá julgar que estes versos, que nos seriam muito difíceis de imitar, pudessem ter surgido contra o desejo ou contra a vontade dos seus autores.

§ 20

As determinações específicas que se juntam ao gênero constituem a espécie; e as determinações genéricas juntadas ao gênero superior constituem o gênero inferior; logo, as representações do gênero inferior e da espécie são mais poéticas que aquelas do gênero ou do gênero superior (§ 18).

A fim de não parecer que procuramos ansiosamente e demoradamente uma prova a posteriori de nossas asserções, vamos recorrer à primeira ode do poeta de Vênus, quer dizer, Horácio. Por que escreve “antepassados” em vez de “ancestrais”; “pó olímpico” em vez de “pista de jogos”; “palma” em lugar de “prêmio”; “solos líbios” por “terras férteis”; “condição de Átalo” por “grandeza”; “navio cíprio” por “navio de comércio”; “mar de Myrtos” por “mar perigoso”; “o Africo em luta contra as ondas de Ícaro” em vez de “contra o vento”; “velho Mássico” em vez de “vinho de boa safra”; “javali dos Marsos” em vez de “assassino”, etc.? Não seria porque a virtude do poema está na substituição de conceitos demasiadamente amplos por conceitos mais restritos? Preferimos nem mencionar a própria organização que foi dada ao todo da ode, projetada de tal modo que representa a ambição, a avidez e a volúpia através de casos particulares em que esses defeitos costumam ser nítidos. Desta forma, ocorrendo toda uma amplificação, em lugar do universal, obtido de muitos casos semelhantes, representa-se um e outro caso (cf. versos 26, 27, 33, 34).

Tibulo, no livro III, para enunciar os perfumes, que deveriam ser espargidos sobre os seus restos mortais, postula três tipos de aromas:

Que lá sejam espargidos os ricos perfumes que nos enviam a rica Pancaia/ e os da Arábia e os da Assíria (§ 19)/e que se misturem às lágrimas vertidas em minha memória (TIB. III, 2, 23 sq.)

Vergílio, para expressar a noção “nunca farei isto”, há de se valer do célebre estilo poético da perífrase:

Primeiramente ocorrem todos os fatos, cuja possibilidade eu negava, e ocorrem contra as leis da natureza;

e, na primeira Bucólica, enumera até mais especificamente certos fatos fisicamente impossíveis, mas perfeitamente conhecidos ao menos pelos camponeses:

Antes no éter pastarão os rápidos cervos, etc. (VERG., Buc., I, 59).

Desta mesma fonte flui a distribuição poética, quando os poetas, que devem cantar numerosos objetos, costumam reparti-los em categorias e em espécies. É conhecido o trecho em que Vergílio trata dos troianos que falharam na Líbia (Eneida, livro I). O mesmo ocorre em Catulo que, ao representar os sátiros e os silenos nascidos em Nisa, escreve:

“Uma parte deles agita os tirsos recobertos de folhagem” (CATUL. 64, 256).

E nos versos seguintes detalha oito espécies destas personagens, ocupadas em atividades diferentes.

§ 21

O EXEMPLO é a representação de um objeto mais determinado, produzida para esclarecer a representação de um objeto menos determinado.

Visto que esta definição ainda não foi mencionada noutra parte, queremos agora demonstrar que a mesma convém perfeitamente ao uso da língua. Para este fim, recorreremos aos matemáticos, que afirmam o seguinte: quantidades iguais somadas a outras quantidades iguais produzem somas iguais ou, em outras palavras: se $A = Z$; $B = Y$; então, $A + B = Z + Y$. Se agora substituirmos o número indeterminado A pelo número determinado 4; Z por $2 + 2$; B por 6, e Y por $3 + 3$, e se afirmarmos que $4 + 6 = 2 + 2 + 3 + 3$; nesse caso, todos dirão que demos um exemplo do nosso axioma, sobretudo se tivermos como objetivo tornar mais clara a significação das letras usadas como signos. Suponhamos agora um filósofo que se proponha demonstrar a necessidade de excluir de uma definição as expressões impróprias. Então, se chegasse a definir a febre, segundo os termos de Campanella, como “uma guerra empreendida contra a doença pela força poderosa do espírito”, ou como “uma excepcional agitação espontânea do espírito que morre por combater a causa irritante da doença”, pensaremos que ele deu um exemplo de definição imprópria, uma vez que tais definições são compreendidas mais profundamente. E de fato terá proposto, em vez de uma definição genérica, um caso individual e, em vez do conceito geral de expressão imprópria, terá representado a guerra, a agitação do espírito, o seu ardor, etc., etc.; portanto, terá proposto conceitos que contêm mais determinações que o simples conceito de “termo impróprio”, e que, por conseguinte, só servem para expor e esclarecer esse conceito. Verificaremos a fecundidade da nossa definição, tentando resolver o problema como o faz um arquiteto ao dar um exemplo a outros; ou ainda, meditando as importantes asserções de Spener, quando afirma (Cons. teol. lat. part. I, c. II, art. I): “Pela certeza e segurança de suas demonstrações, a matemática oferece a todas as outras ciências um exemplo que as mesmas devem imitar o mais possível” (cf. § 107).

§ 22

Os exemplos representados de maneira confusa são representações mais claras sob o ponto de vista extensivo que aquelas que servem para esclarecer (§ 21) e, portanto, são mais poéticas (§ 18). Dentre os exemplos, aqueles que são singulares são sem dúvida os melhores (§ 19).

Isto percebeu o famoso Leibniz no seu notável livro, em que se coloca como defensor da causa de Deus, quando afirma: "O objetivo principal da Poesia deve ser o ensinamento da prudência e da virtude através de exemplos" (Teodicéia II, 148). Se procuramos um exemplo de exemplo, estamos, quase como Tântalo, em presença de uma tal abundância dos mesmos que não sabemos qual é o melhor. Consideremos o desafortunado Ovídio, que propõe nas suas Tristias a seguinte representação pouco determinada:

Muitas vezes, quando um deus nos oprime, outro deus nos ajuda (Trist., I, 2, 4); e assim que seus lábios, umedecidos pela água salgada das lágrimas e do mar, deixaram escapar estas palavras, repentinamente irrompe dos mesmos uma onda considerável de exemplos, que ocupam seis versos:

Vulcano está contra Tróia; Apolo defende-a, etc. (Trist., I, 2,5).

§ 23

Um conceito A, cuja representação, juntando-se àquela das marcas distintivas de um conceito B, acompanha este conceito, está associado a este conceito. Nomeia-se COMPLEXO o CONCEITO ao qual se associa um outro conceito; o oposto dele é o conceito SIMPLES, ao qual não se associa nenhum conceito. Um conceito complexo representa mais coisas que um conceito simples; logo, os conceitos complexos e confusos são mais claros sob o ponto de vista extensivo que aqueles que são simples (§ 16) e, portanto, mais poéticos que os simples (§ 17).

§ 24

As REPRESENTAÇÕES das mudanças atuais daquele que se representa alguma coisa são as SENSACIONES; elas são sensíveis (§ 3), e, portanto, poéticas (§ 3).

§ 25

Uma vez que os afetos são graus particularmente relevantes do prazer e do desprazer, as suas sensações realizam-se num sujeito que se representa, de maneira confusa, alguma coisa como sendo boa ou má. Os afetos, portanto, determinam representações poéticas (§ 24); logo, é um procedimento poético provocar os afetos (§ 11).

§ 26

O mesmo pode ser demonstrado da seguinte maneira: quando nos representamos uma coisa como boa ou má, nos representamos mais a respeito dela do que se não a representarmos como se afirmou; logo, as representações das coisas que, de maneira confusa, nos parecem boas ou más, têm mais clareza extensiva do que se não fossem propostas deste modo (§ 16) e, portanto, são mais poéticas (§ 17). Ora, tais representações geram afetos; logo, é um procedimento poético provocar os afetos (§ 11).

§ 27

As sensações mais fortes são mais claras; portanto, mais poéticas que aquelas que são menos claras e fracas (§ 17). Ora, as sensações que acompanham um afeto mais intenso são mais fortes que aquelas que acompanham um afeto menos intenso (§ 25); logo, é um procedimento sumamente poético provocar afetos muito intensos. Esta mesma proposição pode ser demonstrada como segue: as coisas que nos representamos de maneira confusa como sendo o que há de pior ou de melhor são representadas com mais clareza extensiva que se fossem representadas como menos boas ou menos más (§ 16); são, pois, representadas de modo mais poético (§ 17). Mas a representação confusa de uma coisa como sendo o que há de pior ou de melhor para nós provoca afetos muito intensos. Logo, é mais poético provocar afetos intensos que provocar afetos menos intensos.

§ 28

As imaginações (phantasmata) são representações sensíveis (§ 3); portanto, são poéticas (§ 12).

Denominamos imaginações as reproduções das representações dos sentidos; e se com isso nos afastamos, de acordo com os filósofos, do significado vago desta palavra, não nos afastamos nem do uso da língua, nem das regras da gramática: quem se atreveria, efetivamente, a negar que as imaginações são o que imaginamos? De fato, no próprio dicionário de Suda, a faculdade de imaginar é descrita como “aquela que extrai das sensações as formas dos objetos sentidos e as reproduz em si mesma”. O que são então as imaginações, a não ser as repetições (as reproduções), as imagens (das representações) dos objetos dos sentidos, que foram extraídos da sensação (como já o indica o conceito “extraídos das sensações”)?

§ 29

As imaginações são menos claras que as idéias advindas da sensação; logo, são menos poéticas (§ 17).

Quando, porém, os afetos provocados determinam idéias advindas das sensações, o poema que gera afetos é mais perfeito que aquele que está repleto de imaginações mortas (§ 8,9); portanto, é mais poético gerar afetos do que produzir imaginações diferentes.

Não basta que os poemas sejam lindos.../ Também devem conduzir o espírito do ouvinte aonde queiram (HOR. Ep. ad Pis., 99-100).

Eis uma qualidade absolutamente notável, que, por um lado, permite distinguir muito facilmente “os poetas semelhantes a corvos e as poetisas semelhantes a gralhas-do-campo” (Pérsio. Sát., 13), e, por outro, os Homeros. De fato, quase sempre aqueles que “prometeram grandes coisas juntas ao seu poema um ou dois retalhos de púrpura que brilhem de longe” (HOR. Ep. ad Pis., 14-16).

Horácio, portanto, não condena completamente o recurso às imaginações; contudo, devemos ver quais são essas coisas que, segundo o poeta, devem ser usadas com prudência, e que ele cita para destacar o seu propósito:

... descrevem o bosque sagrado e o altar de Diana (imaginações 1 e 2)./ Ou então o Reno (imag. 3), ou ainda o arco-íris (imag. 4)/ quando não há nem lugar nem espaço para tanto (IDEM, 16-19).

Poderíamos agora, visto que o poeta segue o princípio do nosso § 22, a título de exemplos, desenvolver uma noção mais universal

a partir das especificações e das representações mais determinadas, mas não encontraríamos nenhum outro ponto de convergência a não ser o conceito de imaginação. Deste modo, se dermos crédito a Horácio, “o artista que saiba modelar unhas e reproduzir a maciez dos cabelos no bronze” (ou que saiba representar de maneira adequada certas imaginações no seu poema),

mas que malogre no conjunto da obra.../ a ser como ele, preferiria viver com nariz torto/ olhos negros ou cabelos pretos (IDEM, 32, sq.).

§ 30

A representação da imaginação parcial de um objeto faz resurgir a sua imaginação total, que, portanto, constitui um conceito complexo; este, se for confuso, será mais poético que se fosse simples (§ 23). Logo, é quando ocorre uma imaginação parcial, é um procedimento poético representar a imaginação total, que possui uma clareza extensiva maior (§ 17).

§ 31

Uma vez que aquilo, que coexiste, em relação ao espaço e ao tempo, com uma imaginação parcial, pertence a uma mesma imaginação total, é um procedimento poético representar simultaneamente a imaginação parcial e as imaginações claras (sob o ponto de vista extensivo) daquilo que coexiste com a mesma (§ 30).

Nas obras dos poetas freqüentemente encontramos descrições do tempo. Citamos, como exemplo, Vergílio e sua descrição da noite (Vergílio, Eneida, IV); do dia (Bucólica IV); da tarde (Bucólica I). Na obra de Sêneca, podemos ler uma descrição conjunta das quatro estações (Hip., III) e ainda, na obra de Vergílio, a descrição da primavera (Geórgicas, II, 319-345), da aurora, do inverno, do outono, etc. Outros exemplos, podem fornecê-los os rascunhos de qualquer poeta sem talento. Deve-se, todavia, ter o cuidado de observar o escólio do § 29 no tocante às descrições.

§ 32

Podemos demonstrar que é poético representar simultaneamente uma imaginação e o que coexiste com ela sob o aspecto do espaço e do tempo como segue: é poético representar as coisas

segundo sua máxima determinação (§ 17); ora, as determinações de lugar e de tempo são numéricas ou, pelo menos, específicas, pois concedem às coisas uma determinação muito grande. Logo, é um procedimento poético representar todas as coisas (determinando-as) e inclusive determinar as imaginações, indicando aquilo que coexiste com as mesmas no espaço e no tempo.

§ 33

A representação de uma imaginação de certa espécie ou de certo gênero provoca o ressurgimento de outras imaginações da mesma espécie ou do mesmo gênero. Se representarmos essas últimas ao mesmo tempo que o seu gênero ou a sua espécie, o conceito que surge se torna, por um lado, complexo e confuso; logo, torna-se um conceito mais poético (§ 23); por outro lado, a espécie ou o gênero são mais determinados; portanto, a sua representação torna-se mais poética (§ 20, 19).

§ 34

Se representarmos a imaginação que pretendemos representar de modo confuso e, ao mesmo tempo, a espécie ou o gênero dos quais depende (juntamente com outras imaginações), vamos obter uma clareza extensiva maior do que se não o fizermos (§ 16); logo, é um procedimento poético representar o gênero e a espécie dos quais depende, juntamente com outras, a imaginação que tenho a intenção de representar (§ 17).

§ 35

Se representarmos simultaneamente uma determinada imaginação e aquilo que pertence ao mesmo gênero e à mesma espécie – com o fim de representar o gênero e a espécie eles próprios –, a representação torna-se mais poética que se procedermos de modo diferente (§ 33). Mas é poético representar o gênero e a espécie ao mesmo tempo que a representação que pretendemos representar (§ 34). Logo, é um procedimento extremamente poético representar simultaneamente a imaginação que queremos representar e as imaginações do mesmo gênero ou da mesma espécie.

§ 36

As coisas que dependem de um mesmo conceito de categoria superior são SEMELHANTES (similia); portanto, coisas semelhantes pertencem a uma mesma espécie ou a um mesmo gênero. Logo, é um procedimento extremamente poético representar simultaneamente a imaginação que queremos representar e aquilo que lhe é semelhante (§ 35).

Isso também permite compreender claramente por que razão aqueles, que formam sob sua autoridade de mestre os proferidores de oráculos, exigem tanto que estes recorram às analogias. Um exemplo tirado de Vergílio torna evidente que é muito fácil, sem dúvida, encontrar semelhanças: trata-se da entrada de Dido no templo de Juno. O poeta, nessa passagem, descreve uma mulher que, pela extraordinária beleza dos seus adereços, supera a sua numerosa escolta; o conjunto dessas características constitui um tipo específico, no qual também se inclui a deusa Diana. Diana, então, é considerada como uma semelhança! De fato uma semelhança não é um exemplo, mesmo quando se trata de uma pessoa (§ 17).

§ 37

As representações dos sonhos são imaginações; logo, são poéticas (§ 38).

Encontramo-nas nas obras de Vergílio, Ovídio e Tibulo, mas segundo o critério de que tipo de árbitros da boa poesia? Efetivamente, não as devemos rejeitar completamente, embora tenhamos motivos para zangar-nos contra os visionários, sujeitos de tal modo “ao delírio e à ira de Diana” (HOR. Ep. ad Pis., 454), que não sabem propor outra coisa que as interpretações dos sonhos ou o número de vezes que Caio desposou Caia, ou então, a extinção do lume de não sei que microcosmo.

§ 38

Quanto mais clara for a representação das imaginações, tanto mais estas se tornam semelhantes às idéias sensíveis, de modo que muitas vezes equivalem a uma sensação ligeiramente mais fraca. Mas é poético representar as imaginações com a maior clareza possível (§ 17); logo, é um procedimento poético torná-las extremamente semelhantes às sensações.

§ 39

É próprio da pintura representar o que é composto; e este procedimento é um procedimento poético (§ 24). A representação pictórica deve ser muito semelhante à idéia sensível do objeto que queremos pintar; e esta mesma tarefa cabe à poesia (§ 38). Logo, um poema e uma pintura são semelhantes (§ 30).

Uma poesia é como uma pintura (HOR. Ep. ad Pis., 361).

Neste ponto, uma certa necessidade hermenêutica impõe, àquele, que saiba aquilatar a conseqüência, entender por “poesia” “poema”, e por “pintura” não a arte de pintar, mas sim o seu produto. Apesar disso, não há motivo para duvidar do conceito autêntico de poesia, que definimos e estabelecemos corretamente no § 9. Com efeito, em relação à confusão miscelânea de palavras quase sinônimas, Horácio e outros poetas.

Sempre ousaram legitimamente o que queriam (HOR. Ep. ad Pis., 10).

§ 40

A pintura representa as imaginações somente na superfície; portanto, sua tarefa não inclui representar toda a situação, nem representar o movimento; em compensação esta tarefa cabe à poesia: efetivamente, quando representamos uma situação e a sua evolução, a representação do assunto torna-se mais rica – mais clara sob o ponto de vista extensivo – que quando não representamos a situação e a evolução da mesma (§ 16). Logo, nas imagens poéticas há mais elementos contribuindo para a unidade das mesmas que nas imagens pictóricas. Conseqüentemente, um poema é mais perfeito que uma pintura.

§ 41

Embora as imaginações expressas pelas palavras e pelo discurso sejam mais claras que aquelas que se apresentam à visão, não é por isto, todavia, que afirmamos a primazia do poema sobre a pintura. De fato, a clareza intensiva, que dá ao conhecimento simbólico, efetuado pelas palavras, uma primazia sobre o conhecimento intuitivo, não contribui de modo nenhum à clareza extensiva; ora esta última é a única clareza poética (§ 17, 14).

Quanto ao resto, é comprovadamente verdade, segundo a experiência e conforme o § 29, que

Aquilo que chega aos ouvidos estimula menos o espírito / que aquilo que se apresenta aos olhos, que são fiéis, / E aquilo que o próprio espectador testemunha ... (HOR. Ep. ad Pis., 180-182).

§ 42

O reconhecimento confuso de uma representação deve-se à memória sensível; logo, enquanto sensitiva (§ 3), a memória também é poética (§ 12).

§ 43

Numa representação, a ADMIRAÇÃO (admiratio) é a intuição de um grande número de elementos, que muitas séries de nossas percepções não contêm.

Concordamos com Descartes, que define a admiração como “uma surpresa súbita da alma, que leva a mesma a considerar cuidadosamente os objetos que lhe parecem raros e extraordinários” (Tratado das paixões, art. 70); mas desejamos adaptar esta definição à nossa linha demonstrativa, suprimindo os elementos que nos pareceram supérfluos. Alguns consideram um erro, salvo em caso de ignorância, julgar que a raridade seja suficiente para tornar uma coisa admirável. Certamente não recomeçaremos a discussão que intentaram contra Descartes; mas ressaltamos que o termo “extraordinário” subentende alguma coisa relativamente inconcebível. Em todo caso, tentamos indicar com clareza a dupla origem da admiração.

§ 44

Já que o conhecimento intuitivo pode ser confuso, ele também pode estar fundamentado na admiração (§ 43); portanto, a representação das coisas admiráveis é poética (§ 13).

§ 45

Costumamos concentrar nossa atenção no que contém alguma coisa admirável. A representação confusa daquilo em que prestamos atenção tem mais clareza extensiva do que a representação daquilo em que não prestamos atenção (§ 16). Logo, as represen-

tações que contêm coisas admiráveis são mais poéticas que aquelas que não as contêm.

Por isso Horácio escreve:

Fazei silêncio. Sacerdote das musas, /Celebro cantos que nunca ouviram/ Moças e crianças (Odes, III, 1, 2-4).

Se esclarecermos o pensamento do autor a partir da sua forma alegórica, talvez encontremos o mesmo tema na vigésima ode do livro II, que inicia com os seguintes versos:

Não serei arrebatado por uma pena inusitada, nem por uma frágil ... (v. 1, 2).

Alguém pode retrucar que esta afirmação não diz respeito ao conteúdo, mas à forma do poema lírico, ainda imperfeito entre os latinos, antes de Horácio. De fato assim pode ser; no entanto, apesar disso, o conteúdo não está excluído do propósito. Admitindo que seja este o caso, ainda assim é o caráter admirável da forma em si que permite a Horácio provocar representações poéticas (conforme nosso parágrafo). E visto que Horácio desde o início confessa a sua ambição pela glória, ele considera glorioso um poeta enunciar coisas "inusitadas" e "que ainda nunca foram ouvidas"; não desejamos, pois, estabelecer mais nada.

§ 46

Quando ocorre a admiração, há muitas coisas que não provocam um reconhecimento confuso (§ 43); estas coisas, portanto, provocam uma representação menos poética (§ 42).

Também podemos formular a posteriori que a admiração cessa quando ocorre um reconhecimento confuso. Imaginemos alguém admirando algum objeto, uma máquina de guerra engenhosa por exemplo; mas uma outra pessoa, para impedir que este alguém se admire, pergunta-lhe se não viu as mesmas máquinas, ou até máquinas ainda mais engenhosas, em Berlim ou em Dresde. Esta recordação, se acontecer, provocará de qualquer maneira a suspensão da admiração.

§ 47

A representação das coisas admiráveis é poética em certos aspectos (§ 45), mas em outros não o é (§ 46): donde resulta o conflito entre as regras e a necessidade da exceção.

§ 48

Logo, se for preciso representar coisas admiráveis (§ 45), a representação das mesmas há de conter certos elementos que provoquem um reconhecimento confuso. Em outras palavras, é um procedimento extremamente poético mesclar habilmente o conhecido e o desconhecido, nas próprias coisas admiráveis (§ 47).

§ 49

Visto que os milagres são atos singulares, as suas representações são extremamente poéticas (§ 19); no entanto, como acontecem muito raramente no reino da natureza – ou pelo menos os percebemos raríssimas vezes – são coisas admiráveis (§ 43); logo, é necessário que coisas conhecidas e facilmente reconhecíveis sejam acrescentadas aos milagres (§ 48).

Que nenhum deus intervenha, a não ser que o enredo/ mereça tal interventor (HOR. Ep. ad Pis., 191, 192).

A partir da noção de poema, que apresentamos no § 9, provém a liberdade de narrar milagres. Inúmeros exemplos gerados pelos melhores poetas atestam esta liberdade, que, todavia, parece tornar-se uma licença quando se encontra em um poema cujo único objetivo era imitar a natureza. Com efeito, a natureza não possui nada em comum com os milagres.

§ 50

As representações confusas que surgem das imaginações divididas e compostas são imaginações; logo, são poéticas.

§ 51

Os objetos destas representações são ou possíveis no mundo existente ou impossíveis. Podemos denominar estas últimas INVENÇÕES e as primeiras, INVENÇÕES VERDADEIRAS.

§ 52

Os objetos das invenções tanto são impossíveis no único mundo existente, quanto impossíveis em todos os mundos possíveis. Digamos que estes últimos objetos, absolutamente impossíveis,

são UTÓPICOS; digamos que os primeiros são HETEROCÓSMICOS. Por conseguinte, não existe nenhuma representação, confusa ou poética, dos objetos utópicos.

§ 53

Só as invenções verdadeiras e heterocósmicas são poéticas (§ 50, 52).

§ 54

As DESCRIÇÕES são enumerações dos elementos, quaisquer que sejam, do objeto da representação. Logo, se descrevermos o objeto de uma representação confusa, representamos um número maior dos seus elementos do que se não a descrevermos. Se a convertermos em uma DESCRIÇÃO CONFUSA, i. é, se fornecermos representações confusas dos elementos incluídos no objeto que queremos descrever, este vai adquirir mais clareza extensiva; e isto quanto mais elementos representados de maneira confusa contiver (§ 16). As descrições confusas, portanto, principalmente quando representam um número muito grande de elementos, são extremamente poéticas (§ 17).

§ 55

As descrições confusas das idéias sensíveis, das imaginações e das invenções verdadeiras e heterocósmicas são extremamente poéticas (§ 54).

Doravante temos condição de suprimir uma dúvida que poderia preocupar aquele que pensa da seguinte maneira: a descrição, por definição, equivale a distinguir, num objeto A, os elementos B, C e D e, portanto, equivale a representar A de maneira distinta; porém isso se opõe ao conceito do poema (cf. § 9) e ao que dele resulta (cf. § 14); logo, disso podemos deduzir a tese absurda que é necessário suprimir as descrições dos poemas. Mas a verdade é diferente: B, C, etc. são representações sensíveis, sendo confusas por hipótese (§ 3); portanto, a descrição substitui a única representação sensível A pelas representações B, C, D ou, em outras palavras, substitui várias representações sensíveis. Deste modo, ainda que A se torne completamente distinto – o que raramente ocorre –, o poema, ao conter uma descrição, fica mais perfeito (§ 8).

§ 56

Nas invenções heterocósmicas há numerosos elementos que (como podemos presumir) os espíritos de muitos leitores ou ouvintes nunca encontraram nem nas seqüências das suas idéias sensíveis, nem naquela das imaginações não inventadas, nem naquela das suas invenções verdadeiras; vamos supor, então, que estes elementos são admiráveis (§ 43). Portanto, se as invenções verdadeiras contiverem numerosos elementos suscetíveis de motivar um reconhecimento confuso, nesse caso a mesclagem do conhecido e do desconhecido provoca uma representação extremamente poética (§ 48).

Por este motivo Horácio escreve: “Esforçar-me-ei em inventar o meu poema a partir do que se conhece” (Ep. ad Pis., 240) e quando quer ensinar a arte de inventar e de fazer conhecer:

O que fica bem e o que não; aonde leva o acerto e aonde leva o erro; as fontes dos recursos; o que sustenta ou forma o poeta (Idem, 308, 309); e prescreve que “sigam a tradição” e que “recoloquem Aquiles em cena”, o que significa, segundo o § 17, que retomem as famosas personagens épicas das lendas. “Medéia, Io, Ino, Ixião, Orestes” são exemplos que provêm de um mesmo conceito geral: o de personagens teatrais, as mais sofridas. As palavras que Horácio emprega em seguida são explícitas:

É preferível colocar em cena a Ilíada/ que apresentar coisas desconhecidas e inéditas (Idem, 129, 130).

Sabemos que nesta passagem o poeta fala da comédia, bem como do banquete de Tieste; mas podemos interpretar esta regra de forma universal, uma vez que a razão que a justifica é universal, como já o demonstramos. A Ilíada, portanto, ainda constitui um exemplo de invenção heterocósmica muito conhecido. Horácio denomina audácia “a invenção de uma nova personagem” (Idem, 126).

§ 57

As invenções em que muitos elementos se contradizem são utópicas e não heterocósmicas (§ 52), pois nas invenções poéticas nada se contradiz (§ 53).

“Invente coisas que se adequem”, para que possam dizer a teu respeito o mesmo que dizem a respeito de Homero:

De tal modo mistura verdade e mentira/ Que o meio não destoa do início, nem o fim, do meio (Idem, 151, 152).

Não se deve pedir que acreditem numa fábula, qualquer que seja o seu conteúdo,/ Nem falar de crianças que saem vivas do ventre de uma Cuca saciada (Idem, 339, 340).

Abomino e me deixa descrédulo/ Qualquer descrição deste tipo (Idem, 188).

Os anciãos também condenam o que não contribui para edificar (Idem, 341).

§ 58

Se, para a representação poética de quaisquer objetos filosóficos ou universais, o bom senso exige que sejam o mais possível determinados (§ 18), cercados de exemplos (§ 22), descritos sob o aspecto do espaço e do tempo (§ 32), e que enumeremos o maior número possível de outros elementos (§ 54); então, se a experiência não for suficiente, serão necessárias invenções verdadeiras; e se a narração em si não for suficientemente rica, provavelmente serão necessárias invenções heterocósmicas (§ 54, 57). Por conseguinte, as invenções, tanto as verdadeiras como as heterocósmicas, em certas condições, são necessárias ao poema.

Qualquer pessoa que folheou um pouco as obras de retórica sabe, segundo nosso parecer, do desacordo existente entre os poetas e os retóricos, quando se trata de saber se a invenção faz parte ou não das características essenciais do poema. Por isso, para resolver esta dúvida, decidimos não aprovar plenamente nenhum dos dois partidos, propondo-nos antes determinar os casos definidos em que o poeta não pode deixar de inventar. A experiência, portanto, ensina não só que é possível inventar, mas também que muitas vezes acaba sendo inevitável inventar. De fato somos parcelas, por menores que sejam, da cidade de Deus, e por isso temos que citar em nossos poemas palavras destinadas a exaltar a virtude e a religião; esta obrigação se mantém através de quase todas as vicissitudes dos tempos (veja-se a dissertação "Sobre o modo de propagar a religião pelos poemas", apresentada em Helmstadt, sob a proteção de Johannes Andreas Schmidt); ora os conceitos que indicam de maneira perfeita ou imperfeita a verdadeira perfeição do gênero humano são conceitos universais; assim, acaba sendo muito freqüente os poetas terem que falar de idéias universais e pouco determinadas. É por isto que Horácio,

antes deles, já dizia: "Os escritos socráticos te suprirão de exemplos" (Ep. ad Pis., 310).

A primeira hipótese, portanto, é possível, mas também se verá a possibilidade da segunda, o que se verifica, pensando-se que o poeta escreve para todos ou pelo menos para pessoas que desconhece, das quais não pode conhecer a experiência. Neste caso, se imaginar coisas que não inventou, mas que o leitor ou o ouvinte nunca experimentou, o público irá considerar essas imaginações como invenções verdadeiras (§ 51). Desta forma, a história mais recente, à qual se relaciona geralmente um conhecimento muito determinado, quase sempre causa prejuízo ao poeta: com efeito, ela contém os perigos da lisonja e da zombaria ou, pelo menos, mal permite, ou nem mesmo permite, que se evite a reprovação. Ao contrário, a uma história antiga nunca se associa um conhecimento suficientemente determinado para satisfazer às exigências do estilo poético (como já o demonstramos); portanto, o conteúdo das suas narrações necessita de uma determinação maior. Ora estas determinações, que devem ser acrescentadas ao poema, mas que a história omite, só podem ser conhecidas se conhecermos claramente todos os requisitos necessários para que sejam verdadeiras; tal conhecimento, porém, não faz parte do domínio do entendimento finito. Deste modo, sempre adivinhamos estas determinações a partir de razões pouco numerosas e muito insuficientes; neste caso, a veracidade destas determinações torna-se muito improvável; o que significa que provavelmente não existem ou então que fazem parte das invenções heterocósmicas.

§ 59

Percebemos que as coisas prováveis acontecem com mais freqüência que as coisas improváveis; logo, o poema que inventa fatos prováveis representa as coisas de modo mais poético que aquele que inventa fatos improváveis (§ 56).

Por maior que seja o domínio das invenções aceitáveis, este seu território a cada dia mais se reduz, à medida que o domínio da sã razão se amplia. Mal poderíamos dizer quantas vezes os mais sábios poetas do passado (em oposição ao § 57) misturaram às suas obras invenções utópicas, tal como os deuses adúlteros, etc. Começamos pouco a pouco a rir disso, mas agora precisamos, quando inventamos, evitar não só as contradições evidentes, mas também a falta de razões explicativas, assim como a irracionalidade dos efeitos, como o poeta tantas vezes o declara:

Se quiser que a platéia espere, sentada, pela queda do pano, até o ator pedir "aplaudi"! Cumpra observar o comportamento próprio a cada época da vida (HOR. Ep. ad. Pis., 154-156).

Com efeito, um comportamento sensato torna uma ação ou um discurso determinados de uma maneira específica. Vamos supor que aconteça o contrário:

Os Romanos, sejam cavalheiros ou plebeus, rirão às gargalhadas, (...) e mesmo que a representação agrade aos compradores de grãos de bico torrados e de nozes, nem por isso o admitirão sem inquietação e lhe darão o primeiro prêmio (Idem. 113 e 249, 250).

Podemos nos perguntar: por quê? Basta reler o parágrafo. Não negamos propriamente que não tenha fundamentos afirmar que "da colher à boca se perde a sopa" e não proibimos que sejam introduzidos atos imprevisíveis no poema, mas simplesmente nos perguntamos o que vem a ser mais poético. Qualquer acontecimento inesperado tem um motivo que, todavia, não se conhecia antes. A representação de tal acontecimento, portanto, contém elementos admiráveis (§ 53); logo, poéticos (§ 54, 55). No entanto, se no decurso da narração o motivo do fato não vem à luz, o conhecido mistura-se ao desconhecido, e a representação do acontecimento inesperado torna-se mais poética (§ 58).

§ 60

A DIVINAÇÃO (divinatio) é a representação do futuro; a sua designação com palavras é a PREDIÇÃO; se a divinação não provém do claro conhecimento da relação entre o futuro e o que o determina temos o PRESSÁGIO; a designação do presságio enunciado em palavras é o VATICÍNIO.

§ 61

O futuro é o que será; pode, pois, ser absolutamente determinado. As representações do futuro, quer dizer, as predições (§ 60), são singulares; logo, são sumamente poéticas (§ 19).

§ 62

Se a relação entre o fato a prever e o que o determina for indicada de tal modo que seja claramente percebida pelo ouvinte ou pelo leitor, está demonstrado que o fato acontecerá. Logo, o

raciocínio é distinto, o que é um procedimento muito pouco poético (§ 14); portanto, as divinações poéticas são os presságios, e as predições poéticas são os vaticínios (§ 60). Logo, o vaticínio é poético (§ 61).

§ 63

Se o conhecimento do futuro não for nem natural nem supra-natural ou se não for tão determinado quanto o requer o poema, nesse caso, tornamos a encontrar, no domínio dos vaticínios, a necessidade condicional de recorrer a invenções. O § 48 demonstrou que este recurso é necessário principalmente nas narrações do passado.

§ 64

As invenções dos vaticínios não devem de modo nenhum se contradizer (§ 54) e devem dar preferência ao provável e não ao improvável (§ 60).

Particularmente ao poeta convém vaticinar; por isso a própria Escritura ama a poesia em muitos de seus profetas. Mas não é menos perigoso predizer coisas, quando se ignora como as mesmas se realizarão; pois, se o vaticínio for desmentido pelo acontecimento, será miseravelmente ridiculizado. Por conseguinte, o que devem fazer os poetas? Os mais sensatos vaticinam, em nome dos outros, acontecimentos que já ocorreram no momento em que falam, atuando como se estas predições tivessem sido feitas antes da ocorrência destes mesmos acontecimentos. Tomemos a Eneida de Vergílio. Quanto profetiza Helena! Quanto profetiza Anquises nos Campos Elíseos! Quanto profetizara anteriormente a Sibila de Cumas! E quanto profetiza Vulcano, enquanto esculpe o escudo! Horácio impõe a Nereu predizer o fim da guerra de Tróia, sabendo de fato que podia inventar vaticínios já confirmados ante a presença do acontecimento. Como freqüentemente acontece, esse processo de Horácio foi usado até muito habilmente para os fins da religião cristã por Sarbiewski, líder incontestável dos jovens poetas líricos: a sua linda invenção mostra Noé vendo o futuro desde a sua arca e profetizando que mais tarde lhe será consagrado um culto religioso, assim como outros fatos que hoje conhecemos sem espírito profético (SARBIEWSKI, Matias Casimiro. Obras líricas, I, IV, ode 27). Do mesmo modo e por devoto

engano, quiseram que se acreditasse na posteridade “que era lida no livro Sibilino” (JUVENAL. Sát., 8, 126).

§ 65

A relação que existe entre as representações poéticas deve contribuir para o conhecimento sensível (§ 7,9); esta relação, portanto, deve ser poética (§ 11).

O modo das palavras se sucederem e se associarem é muito importante (HOR. Ep. ad Pis., 242).

§ 66

Aquilo, cuja representação contém a razão suficiente das outras representações presentes num discurso, mas não possui a sua própria razão suficiente, é o TEMA.

§ 67

Se vários temas são expressos, eles não estão associados entre si. Com efeito, suponhamos que A seja um tema e B um outro; se forem associados entre si, isto significa que a razão suficiente de A está em B, ou então, que a razão suficiente de B está em A; logo, ou B não é um tema ou A não é um tema (§ 66). Já sabemos, porém, que a associação é poética (§ 65); logo, o poema que contém um só tema é mais perfeito que aquele que possui vários temas (§ 8, 11).

Isso nos permite compreender a afirmação de Horácio:

Qualquer que seja o assunto (isto é, o objeto que afinal pretendem representar), que seja dotado de simplicidade e de unidade (Idem, 23).

§ 68

É um procedimento poético o tema determinar as idéias sensíveis e as imaginações do poema que não são temas; efetivamente, se o tema não as determinar, elas não são associadas; ora, é poético que exista uma associação (§ 65).

Agora já determinamos limites e moderamos a imaginação como também a licença excessiva dos talentos. Com efeito podíamos rezear o abuso dos mesmos, considerando os parágrafos

anteriores, que não só permitem ao poema as imaginações e as invenções, mas até mesmo as exigem para a sua perfeição. Com efeito, constatamos que, mesmo quando se trata de representações que, consideradas de maneira abstrata, são absolutamente válidas, é preciso, apesar de tudo, rejeitar, ao compor o conjunto, qualquer idéia sensível, qualquer invenção e qualquer imaginação, “que não seja útil ao derradeiro propósito (o tema) e que não lhe convenha exatamente” (HOR. Ep. ad Pis., 195).

Já observamos que o poeta é como um demiurgo ou um criador; logo, o poema deve ser, por assim dizer, um mundo. Em relação ao poema e por analogia, portanto, é necessário considerar como verdadeiro o que os filósofos consideram como evidente em relação ao mundo.

§ 69

Se as representações poéticas, que não são temas, forem determinadas pelo tema, elas são associadas ao tema e, por consequência, associadas entre si, quando então se sucedem como causa e efeito; logo, podemos observar que se sucedem de maneira semelhante, se bem que exista uma ordem no poema. É poético, todavia, que as representações poéticas que não são temas estejam associadas ao tema (§ 68); por conseguinte, a ordem é poética.

§ 70

Uma vez que a ordem na sucessão das representações é chamada de método, o método é poético (§ 69). Nomearemos MÉTODO LÚCIDO o método poético, conforme Horácio, que impõe aos poetas a preocupação com “uma ordem lúcida” (HOR. Ep. ad Pis., 41).

§ 71

A regra geral do método lúcido é a seguinte: as representações poéticas devem se suceder de tal modo que o tema seja representado aos poucos com uma clareza extensiva cada vez maior. Visto que o tema motiva uma apresentação sensível (§ 9), o nosso objetivo é a clareza extensiva do mesmo (§ 17); portanto, se as representações que vêm primeiro o representarem com mais clareza que aquelas que vêm depois, nesse caso, as representações que vêm depois não vão contribuir para representá-lo poeticamen-

te; entretanto elas devem contribuir para tanto (§ 68); logo, as representações que vêm por último devem proporcionar mais clareza ao poema que as representações que vêm antes.

Os antigos consideravam-se no direito de rir dos poetas cíclicos, que negligenciavam a regra do método desde o próprio início dos seus poemas e, assim que tomavam dos cálamos, "Os montes pariam" (Idem, 139). Quem não condenaria "a monstruosa ênfase daqueles que arrotam versos sublimes" (Idem, 457) e cuja inspiração, logo que "tomaram banho no chafariz de Hipomene" (cf. Pérsio. Sát. I) (refúgio seguro até então), "proferem frases pomposas e palavras intermináveis" (HOR. Idem, 97)? Não vamos acusar novamente Lucano, Estácio e outros: já foram severamente criticados, em função dessa falta, por numerosos críticos. Parece-nos melhor explicar, por um lado, porque os seus poemas começam de um modo inábil, próprio deles e, por outro lado, estendermos a todo o desenvolvimento poético a regra contra a qual pecaram. Precisamos sempre observar aquilo que, segundo a opinião de Horácio, confere um mérito tão grande a Homero:

O melhor procedimento é o daquele que não faz nada inoportunamente./ Cujo objetivo não é o de transformar a luz em fumaça, mas o de que da fumaça surja a clareza/ Para logo revelar magníficos prodígios./ Como Antífates e Sila, Caríbide e os Ciclopes (HOR. Ep. ad Pis. 140 sq.).

Ao separar os significados autênticos das expressões impróprias, tornar-se-á evidente que o poeta designa a regra enunciada no nosso parágrafo, embora restrinja a sua importância aos poemas mais antigos. Além disso, podemos indicar a regra da ordem, semelhante à nossa, segundo a qual: as coisas sucedem-se no mundo para manifestar a glória do Criador – tema soberano e final de um poema imenso, se for permitido nomeá-lo assim.

§ 72

Dentre as representações coordenadas (cf. § 69), algumas podem estar concatenadas como o estão as premissas e as conclusões; outras podem estar ligadas como o semelhante se liga com o semelhante e o conhecido com o conhecido e, por fim, outras se concatenam segundo a lei da sensação e da imaginação; logo, são possíveis, no domínio do método lúcido, o método dos historiadores, aquele do belo talento e o da razão.

Se as regras do método da memória ou do belo talento são contrárias às regras poéticas (cf., por exemplo, § 71), mas as de um outro método se ajustam a estas últimas; então, é um procedimento poético passar de um destes métodos ao outro (§ 9).

Assim podemos compreender a passagem em que Horácio, ao abordar o assunto da ordenação, enuncia, embora com hesitação, os seguintes preceitos:

A força e a graça da ordenação, se não me engano, está em enunciar de imediato o que se deve enunciar logo, e em adiar muitas coisas, silenciadas no momento (Ep. ad Pis., 42-44).

"O que deve ser enunciado" é aquilo que o método anteriormente seguido exige, podendo ser tanto o método do talento, quanto o da memória ou o da razão. O "enunciamos logo", porque o poema comporta uma ordenação e um método. Ora, dificilmente conseguimos pensar em algum outro método, exceto naqueles que já citamos ou naqueles que obtemos da junção dos mesmos; de todo modo, os elementos do poema devem estar vinculados de acordo com um deles. Por outro lado, "silenciamos alguma coisa no momento", já que aquilo que resulta de uma outra ordenação de pensamentos é mais útil à perfeição do poema e, portanto, mais poético. Admitimos que Horácio não possuía uma noção distinta do método lúcido, nem de outros métodos. Isto, todavia, não é motivo para duvidarmos da legitimidade de nossa interpretação; ser-nos-á, com efeito, suficiente que nossos conceitos representem os mesmos objetos e que o façam talvez mais distintamente (cf. Wolff. Log. lat., § 929).

§ 74

O DISCURSO que não contém nenhum elemento que eu possa suprimir sem prejudicar o seu grau de perfeição é **INTRINSECAMENTE** ou **ABSOLUTAMENTE CONCISO**. Já que tal concisão deve ser a roupagem de todo discurso, ela também deve ser a roupagem do poema (§ 9).

Assim,

Breves palavras já têm, muitas vezes, prostrado ou erguido de novo os mortais (Sófocles. Electra, 415, 416).

Presumimos que Horácio tinha em mente este mesmo conceito de concisão, quando afirma: "O que quer que tu preceitues, seja

conciso" (HOR. Ep. ad Pis., 335), quando imediatamente acrescenta: "Tudo que é supérfluo é rejeitado por um peito já cheio". Horácio, portanto, opunha muito claramente o "supérfluo" e a "concisão". A partir desta definição de concisão, também é possível conceber o fato de que "... Aquele que se esforça em ser conciso, acaba obscuro" (Ibid., 25, 26). Com efeito, ele recusa a menor palavra supérflua, e então abarrota seu discurso de idéias a tal ponto, que se torna impossível distinguir uma idéia da outra, o que acarreta a obscuridade. A concisão extrínseca ou relativa não é necessária para todo tipo de discurso, nem para todo tipo de poema. No entanto, quando ela se constitui num elemento próprio de um determinado tipo de poema, como é o caso dos epigramas, por exemplo, ela deve provir das disposições e determinações específicas deste tipo de poema. Mas não é nossa intenção nos atermos aqui a este problema .

§ 75

As representações não poéticas e insuficientemente associadas podem inexistir em um poema sem prejudicar seu grau de perfeição poética; logo, é poético a inexistência das mesmas em um poema (§ 74).

Este é o conselho que Horácio (Ibid. § 150) dá sobre a criação poética, ao citar Homero (§ 22); com efeito, ele o louva por

Omitir aquilo que ele não espera poder fazer brilhar (tornar mais claro sob o ponto de vista extensivo).

Nas Metamorfoses de Ovídio, podemos constatar que o poeta ultrapassa certas narrativas sem as aprofundar, aludindo-as apenas e a custo com três palavras, para desgosto e indignação dos jovens que gostariam de ver se acumularem as narrativas a respeito de mulheres mais velhas.

§ 76

É de bom senso omitir determinadas coisas em um poema (§ 75); ou então aquele que tivesse a intenção de expor todo o encadeamento de um tema histórico seria obrigado a abarcar com o pensamento uma parte extraordinariamente grande do mundo, para não dizer a história inteira de todas as épocas; logo, é poético omitir certas determinações e relações muito longínquas.

Isto é o que faz Homero, o eminente poeta, e Horácio o testemunha:

Ele avança rápido para o desfecho e arrebatava o leitor para o centro da história, como se esta já lhe fosse conhecida (Ibid., 148, 149).

"O centro da história" opõe-se aos "dois ovos de Leda, origem da guerra de Tróia" (Ibid., 147), que estão, ainda que remotamente, associados a outros acontecimentos, o que ensejaria a oportunidade de uma outra narrativa àquele que não tenha sua atenção fixada na concisão. Isto que Horácio afirma a respeito de Homero, podemos afirmar a respeito de Vergílio, considerando-se o início da Eneida:

Logo que os troianos perderam de vista as terras da Sicília, navegando em direção ao alto-mar, ... (En., I, 34, 35).

O mesmo vale para quase todos os poetas cômicos: suas personagens principais, se abstrairmos o prólogo, iniciam a peça como se toda a trama da história já fosse conhecida, o que, conforme o § 65, é particularmente útil.

§ 77

As palavras fazem parte dos elementos constitutivos do poema (§ 10); logo, elas devem ser poéticas (§ 11, 9).

§ 78

Os elementos constitutivos das palavras são: 1) o som articulado; 2) a significação. Quanto mais poéticos estes dois elementos, tanto mais perfeito é o poema (§ 7).

§ 79

A palavra imprópria possui um sentido impróprio. Ora, os termos impróprios geralmente são termos próprios a uma representação sensível; eles constituem, portanto, os tropos poéticos: 1) já que a representação ampliada por um tropo é sensível e, portanto, poética (10, 11); 2) já que eles proporcionam representações complexas e confusas (§ 23).

§ 80

Se a representação que o poema deve transmitir não for sensível e estiver expressa por um termo impróprio, que simultaneamente é um termo próprio a uma representação sensível, daí se origina uma representação complexa. Esta, no entanto, é confusa, uma vez que não está vinculada com uma representação sensível simples. Logo, transmitir as representações não sensíveis por meio de termos impróprios é um procedimento poético.

O conceito que teremos em vista, assim que tentarmos expressar a serenidade, será próprio ou impróprio. O primeiro não é poético (§ 14), o segundo é aquele que Sarbiewski expõe de modo apropriado, nos seguintes versos:

Meu próprio semblante se suaviza
E o Meio-dia resplandece: sua face está sem nuvens.
E aquele que esparge seus benefícios sobre todas as coisas
Não está oculto por nuvens de cólera;
Ele, que nos é mais caro que a estrela da tarde,
Revela um semblante sereno sob a forma de um arco-íris
rosado

(SARBIEWSKI, M.C. Obra lírica IV, I, 17)

§ 81

Se a idéia que quisermos transmitir é menos poética que aquela à qual remete, como uma propriedade particular, uma expressão figurada, é um procedimento poético preferir o termo impróprio ao termo próprio (§ 79).

§ 82

Uma vez que as representações claras são mais poéticas que as representações obscuras (§ 13), é um procedimento poético evitar a obscuridade nas expressões figuradas e, portanto, atribuir um limite determinado pela clareza até mesmo ao número das mesmas.

§ 83

Os termos metafóricos são impróprios; logo, são poéticos (§ 79) e, ao mesmo tempo, conforme § 36, intensamente poéticos. Logo, é justo que os utilizemos com mais freqüência que os outros tropos.

§ 84

As sinédoques que empregam a espécie pelo gênero e o indivíduo pela espécie são termos impróprios; logo, são poéticos (§ 79) e, ao mesmo tempo, segundo o § 19 e § 20, intensamente poéticos. É pois justo empregarmos os mesmos com mais freqüência que os outros.

Diz-se, por exemplo, “um Tífis” para designar um marinheiro; “um Palinuro” para designar um piloto; “um Sufeno” para designar uma pessoa que ama suas obras sem possuir rival; “um Cremes” para designar um avaro; “um Marrucino” para designar um idiota; “um Nepos” para indicar um amigo pródigo, “um Mentor” para designar um artesão dos utensílios usados no fabrico do pão; “um Codro”, para significar um invejoso; “um Iro”, para designar um mendigo, etc.

§ 85

A ALEGORIA é uma seqüência de metáforas interligadas; logo, nelas existem, por um lado, representações que, tomadas isoladamente, são cada uma delas representações poéticas; por outro lado, na seqüência das mesmas a coerência é maior que em metáforas heterogêneas que se chocam. Portanto, a alegoria é intensamente poética (§ 65, § 8).

§ 86

Os epítetos dão uma representação complexa dos seus substantivos; logo, os epítetos indistintos são poéticos (§ 23).

§ 87

Os EPÍTETOS SUPÉRFLUOS designam qualidades cuja representação se associa muito pouco ao tema; logo, é poético evitar os epítetos supérfluos (§ 75). Os EPÍTETOS TAUTOLÓGICOS

designam a mesma qualidade que contém e dá a conhecer o conceito do substantivo; eles se opõem à concisão (§ 74); logo, é um procedimento poético evitá-los.

§ 88

Uma vez que os epítetos designam representações, a reflexão pode perfeitamente descobri-los, bastando para tanto seguir as regras, relativas ao assunto das representações poéticas em geral, acima enunciadas.

§ 89

Os nomes próprios designam os indivíduos; como estes constituem assuntos intensamente poéticos, os nomes próprios também são assuntos poéticos (19).

§ 90

Uma vez que o reconhecimento confuso de uma representação é poético (§ 42) e os nomes próprios isolados, cujo valor ignoramos, nos fornecem um número insuficiente de objetos do pensamento e, portanto, não suscitam admiração (§ 43), é um procedimento poético evitar o emprego de muitos nomes próprios incomuns (§ 13).

§ 91

As palavras, enquanto sons articulados, pertencem ao domínio do audível; logo, produzem idéias sensíveis.

§ 92

Nomeamos **JULGAMENTO DOS SENTIDOS** o julgamento confuso que se aplica à perfeição dos objetos sensíveis. Este julgamento é atribuído ao órgão dos sentidos que é afetado pelo objeto sensível que julgamos.

Isto nos permitirá designar o que os franceses nomeiam de "le gout", e que se aplica tão-somente ao campo do sensível. A necessidade de atribuir uma faculdade de julgar os sentidos é o que indica muito bem a denominação que utilizam os franceses e

aquela que utilizam os hebreus (ta am e rikh), a dos latinos ("fale para que eu te veja", onde "veja" significa julgar) e a dos italianos ("pòpolo del buon gusto"). Chegamos mesmo a utilizar algumas destas expressões para falar do conhecimento distinto, mas não é nossa intenção ir tão longe: basta que ele não seja contrário ao costume de atribuir aos sentidos um julgamento confuso, que existe sobretudo em função das sensações.

§ 93

O julgamento da audição é positivo ou negativo (§ 31). O positivo produzirá o prazer; o negativo, o desprazer; com efeito, ambos são determinados por uma representação confusa (§ 12), portanto, sensível (§ 3) e poética (§ 12). Logo, é um procedimento poético suscitar o desprazer ou o prazer através da audição (§ 11).

§ 94

Quanto mais se constatar a harmonia ou a desarmonia, tanto mais intenso será o prazer ou o desprazer. Todo julgamento dos sentidos é confuso (§ 92); assim, se um julgamento A constatar uma maior harmonia ou desarmonia que um outro julgamento B, sob o ponto de vista extensivo, ele será mais claro que o julgamento B (§ 16) e, portanto, mais poético (§ 8). Logo, é muito poético proporcionar à audição o auge do prazer ou do desprazer.

§ 95

Se proporcionarmos o auge do desprazer à audição, o ouvinte desvia sua atenção e, por conseguinte, não podemos comunicar nenhuma ou quase nenhuma representação nova. O poema, então, perde totalmente seu objetivo (§ 5). Logo, é um procedimento poético proporcionar à audição o auge do prazer (§ 94).

§ 96

O poema, enquanto uma seqüência de sons articulados, suscita o prazer da audição (§ 92, 91); logo, ele deve conter a perfeição (§ 92) e, acima disso, a perfeição suprema (§ 94).

Do acima referido, podemos deduzir facilmente que a limpeza, a construção simétrica e o ornamento das figuras são elementos necessários ao poema; mas, uma vez que estes elementos são comuns ao poema e ao discurso sensível imperfeito, podemos oportunamente não mencioná-los, a fim de não ultrapassar nosso objetivo. Assim, nada mencionaremos a respeito da qualidade do poema enquanto uma seqüência de sons articulados; não explicaremos porque as vogais contíguas, as elisões muito freqüentes e as aliterações devem ser evitadas. Todo tipo de perfeição que se encontra na qualidade dos sons articulados pode ser chamada de EUFONIA (termo emprestado, sem engano de nossa parte, à escola de Prisciano).

§ 98

A QUANTIDADE de uma SÍLABA é aquilo que nela não pode ser conhecido sem a presença simultânea de uma outra sílaba. Portanto, não é possível conhecer a quantidade silábica a partir da duração sonora das letras do alfabeto.

Alguns filólogos hebraicos consideram útil atribuir às sílabas uma quantidade definida segundo a medida correspondente à duração sonora das letras do alfabeto. Não devemos, todavia, de modo nenhum confundir esta noção de quantidade com a nossa. Christian Ravius, em sua Ortografia hebraica (cap. II, § 19), afirma explicitamente o seguinte: "A longura ou a brevidade das sílabas devem aqui ser compreendidas puramente como ortográficas e não como prosódicas, a fim de que ninguém se engane ou induza outro ao erro." É devido a esta quantidade ortográfica, da qual não fornecemos aqui um conceito claro, que confirmamos a igualdade das sílabas na língua hebraica; a quantidade poética que definimos não permite de nenhum modo um tal ensinamento no que diz respeito a esta língua, exceto se ensinarmos asserções falsas.

§ 99

Se ao enunciarmos cada sílaba atribuirmos à mesma sua quantidade, nós ESCANDIMOS.

Se, como conseqüência da escansão, a duração de uma sílaba A iguala a duração de uma sílaba B e mais a de uma sílaba C, diz-se que A é longa e que C e B são breves.

A duração, segundo os gramáticos, é o espaço de tempo necessário para pronunciar uma letra; mas como daqui por diante trataremos unicamente de sílabas, por duração de uma sílaba, entendemos o tempo necessário para pronunciar a mesma. Logo, na escansão, a duração de uma sílaba é igual à extensão de tempo que exige sua quantidade. Mas não podemos conhecer esta quantidade, a menos que tomemos uma duração qualquer por unidade. Assim, se uma sílaba é breve, o dobro de sua duração constitui uma sílaba longa. A partir disto, podemos deduzir o seguinte corolário: sem alterar a quantidade de duração necessária à escansão, podemos substituir A por B + C. Vejamos como podemos explicar todas as licenças em um simples esquema de versos iâmbicos senários:

u - / u - / u - / u - / u - /

A fim de chegar aos ouvidos um pouco mais lento e mais grave, teve a benevolência e a paciência de acolher em seu seio os equilibrados espondeus, sem, no entanto, deixar-lhes, em boa camaradagem, o quarto ou quinto pé ... (HOR. Ep. ad Pis., 255-258); e o sexto pé, acrescentamos nós; sem o qual não obteríamos uma escansão; mas, neste caso, o quinto pé não se altera. Desta forma, obtemos o esquema das possíveis substituições:

u - / u - / u - / u - /
- - / - - / - - / u -

Basta, portanto, substituir progressivamente duas breves, U, por uma longa (-), para se obter todas as licenças métricas. Em primeiro lugar, os pés pares (u -) admitem a substituição da última sílaba longa por duas breves, o que resulta no tríbraco (UUU). Em seguida, os pés ímpares (- -) admitem a substituição da primeira sílaba longa por duas breves, o que resulta no anapesto (UU -), e da segunda sílaba longa por duas breves, donde resulta o dáctilo (- UU), quando a primeira é longa, e o tríbraco, quando a primeira é breve. Segundo o ensinamento de Hefestião, "o anapesto e o dáctilo não fazem parte dos pés pares, porque o espondeu não se insere entre os mesmos. Podemos até mesmo encontrar o pé proceleusmático (UU UU), mas a prática o contraindica. As considerações precedentes nos permitem explicar também as licenças métricas dos versos trocaicos, de apresentar o

motivo pelo qual encontramos versos hexâmetros iniciando com um anapesto, e, por fim, nos permite afirmar se há outras licenças possíveis. Além disso, o estudo de tais assuntos são de grande utilidade na educação do raciocínio dos jovens e servem para habituar os espíritos juvenis a se dedicarem a assuntos sérios. § 101

Se as sílabas longas e breves estão distribuídas de modo a causar prazer à audição, o discurso possui uma MEDIDA.

Parece-nos preferível apresentar uma definição real a uma definição nominal a propósito de uma coisa cuja própria existência muitas vezes é posta em dúvida. Faremos da experiência um juiz. Se a medida depende do gosto (§ 92), quem argumentará a seu respeito? A experiência dos outros – entre os quais Cícero, que vale por todos – é suficiente, segundo nosso parecer. Desta forma, conforme a informação de Cícero e dos outros gramáticos, a medida não depende unicamente da disposição diferente das sílabas acentuadas, mas sim da longura e brevidade das mesmas, sem se levar em conta seus acentos. A longura das sílabas não transparece nitidamente quando não se escande o verso, mas ela é percebida de modo confuso pelo espírito e, portanto, oferece matéria suficiente para a audição efetuar seu julgamento. Com efeito, se a medida dependesse tanto das sílabas tônicas quanto de sua posição no interior da palavra, por que – pergunto eu – a cláusula “Petrum videatur” seria objeto de reprovação, enquanto a cláusula “esse videatur” merecia louvores? É que elas possuem o mesmo acento, mas não a mesma quantidade poética. A língua grega não admite nenhuma dúvida sobre esta questão: suponhamos que se tome os acentos desta língua por signos de intensidade da entonação; então, aquele que ler os poetas gregos constatará, com seus próprios olhos, que não existe a menor ordenação, nem a menor medida na disposição das sílabas tônicas, embora muitos destes poetas atestem uma precisão suficiente, quando se trata de respeitar as quantidades (conforme Jacob Carpov. Reflexão sobre a perfeição da língua, § 243, § 244).

§ 102

A medida proporciona prazer à audição (§ CI); logo ela é poética (§ 95).

§ 103

A medida que acarreta prazer à audição, ao submeter todas as sílabas do discurso a uma ordem, é o METRO; a medida que condiciona este mesmo prazer através de apenas determinadas sílabas, cuja sucessão não está submetida a uma ordem fixa, é o RITMO. Assim, uma vez que os elementos que contribuem para o prazer da audição são mais numerosos no metro que no ritmo, o metro proporciona um prazer maior que o ritmo; logo, o metro é poético (§ 95).

§ 104

O DISCURSO em VERSO é submetido a um metro (“em metros”) ou então encadeado; logo, o fato de ser escrito em versos contribui para a perfeição do poema (§ 103, XI)

§ 105

Nem toda obra em verso é um poema. A obra em verso deve sua perfeição ao metro (§ 104). O discurso em que há um metro é pois uma obra em verso. Ora, pode existir um metro em um discurso no qual não há representações sensíveis, nem uma ordem clara, nem simetria, etc. O discurso a que faltem estas qualidades bem pode ser uma obra em versos; mas ele não pode ser um poema, em função do que foi afirmado nos parágrafos precedentes e no § 9. Logo, existem obras em verso que não são poemas.

Por isto, temos razão em distinguir com grande cuidado os poetas dos fazedores de verso e em ver apenas versos e não poemas nos “papéis de embalagem” (Marcial, Ep., III, B 2,5), que são impressos todos os dias; pois, a maior parte destas folhas de papel corariam por receber um nome tão nobre, se o papel pudesse corar, ou se o impudor dos pais pudesse deixar de contaminar seus descendentes.

§ 106

As assonâncias no final dos versos – que denominamos hodiernamente “ritmos”, contrariamente ao emprego correto (§ 103), os jogos com as letras que constituem os acrósticos, as descrições de figuras – por exemplo, da cruz, da pera, do cone, etc., além de outros numerosos artificios do mesmo tipo são ou perfeições

aparentes ou condicionadas pelo julgamento de um ouvido particular a um determinado povo. De modo semelhante, os gêneros lírico, épico e dramático possuem, assim como suas subespécies, características próprias, que devem estar em harmonia com as perfeições essenciais, mas que só podem ser justificadas pelas definições muito determinadas de cada gênero poético. O canto, a oratória ou então a declamação patética são igualmente modos da poesia que, por contribuírem de uma maneira espantosa ao que o poema visava, foram extraordinariamente apreciados pelos antigos, contanto que se mantivessem em seus limites. Se os mesmos ultrapassassem estes limites, como é o caso hoje de nosso teatro, eles antes impediam que favoreciam o deleite que o poema deve provocar. A respeito deste assunto já foi mencionado o suficiente e não há necessidade de retomá-lo.

§ 107

O metro suscita idéias sensíveis (§ 103, 102); então, estas idéias são muito claras, sob o ponto de vista extensivo, e, portanto, muito poéticas; logo, elas são mais poéticas que as menos claras (§ 17); é um procedimento intensamente poético observar as leis da métrica (§ 29).

“Devemos saber distinguir a expressão grosseira da espirituosa e escandir com os dedos, ou de ouvido, a cadência justa. Louvamos com muita indulgência, para não dizer incompetência, a métrica dos versos de Plauto” (HOR. Ep. ad Pis., 274, 271-273); se bem que seja uma verdade em nossa época que todo crítico não percebe a falta de harmonia de um poema e (que) se deu aos poetas romanos uma indulgência não merecida. É isso motivo para eu desgarrar e escrever sem regras? ou devo cuidar que todos verão minhas faltas ...? (Ibid., 263-265).

§ 108

Quando se afirma de uma pessoa que ela IMITA, isto significa que a pessoa que imita uma coisa produz uma coisa semelhante à imitada. Pode-se, portanto, denominar a IMITAÇÃO como sendo o efeito que é semelhante a outro efeito; a imitação também pode ser o efeito de uma intenção que procede de uma outra causa.

§ 109

Se sustentamos que o poema é a imitação da natureza ou das ações, estamos afirmando que o efeito é semelhante aos produtos da natureza (§ 108).

Alfisebeu imitará os sátiros que dançam (VERG. Buc., 5, 73).

§ 110

As representações que são produzidas de modo imediato pela natureza, isto é, pelo princípio interno das mudanças que ocorrem no mundo, e pelas ações que daí dependem, jamais são distintas e intelectuais, mas sensíveis. No entanto, elas são muito claras, sob o ponto de vista extensivo (§ 24, 26) e, como tais, poéticas (§ 9, 17). Logo, a natureza (se nos é permitido falar de um fenômeno substantivado e de ações que daí dependem, como se tratássemos de uma substância) e o poeta produzem coisas semelhantes (§ 26). Assim, o poema é a imitação da natureza e das ações que daí dependem (§ 108).

§ 111

Se definíssemos o poema como sendo um discurso encadeado (ou seja, em versos (§ 103) e como sendo a imitação das ações ou da natureza, disporíamos de duas de suas principais marcas distintivas, mas que não estariam associadas por uma determinação recíproca. Ora, estas duas noções são possíveis de determinar a partir de nosso ponto de vista (§ 104, 109). Deveríamos, portanto, estar de acordo ao afirmar que nos aproximamos muito da essência do poema.

Referimo-nos à Poética de Aristóteles (cap. I), ao Sobre a natureza e sobre a constituição da poética, de Voss (cap. 4, § 1); e à Poética crítica, do célebre Johann Christian Gottsched (p. 82, 118).

§ 112

Afirmamos que aquilo em que é possível perceber numerosos elementos, sejam simultâneos ou sucessivos, é algo CHEIO DE VIDA.

Podemos comparar esta definição com o uso da língua; com efeito, dizemos que uma pintura feita com cores as mais variadas

é um quadro cheio de vida; que um discurso que oferece à percepção múltiplos elementos, tanto em relação ao som, quanto aos sentidos, é uma exposição cheia de vida, e que uma atividade durante a qual não tememos adormecer, em virtude da diversidade das ações, que se sucedem continuamente é uma atividade animada.

§ 113

De acordo com o venerável Arnold e seu Ensaio de uma introdução sistemática à poesia alemã, se definimos o poema como “o discurso que, respeitando as regras da acentuação” (o metro), “representa uma coisa do modo mais vivo possível, e que se insinua com toda a força possível na alma do leitor, a fim de o comover de algum modo”, estaremos definindo as seguintes marcas distintivas: 1) o metro; 2) as representações mais vivas possíveis; 3) a ação sobre a alma do leitor, que visa comover. Nossa definição indica as determinações do metro (§ 104); as representações cheias de vida remetem às representações claras, sob o ponto de vista extensivo (§ 111 e 16); a ação sobre a alma do leitor está implícita em nossa definição, através dos parágrafos 25, 26, 27.

§ 114

O amabilíssimo Walch, em seu Dicionário filosófico, apresenta a seguinte definição para a poesia: ela será “um tipo de eloquência que, com a ajuda do talento (ingenii)” (que sozinho não faz o poeta), “nos permite revestir nossos primeiros pensamentos” (que são os temas) “com uma grande variedade de pensamentos, imagens ou representações plenas de espiritualidade e graça, quer o discurso seja em prosa, quer em versos” – o que nos parece uma definição muito ampla; por outro lado, o que ele designa como “a língua dos afetos” parece ser uma noção muito estrita. Todavia, as características que ele atribui com razão à poesia podem ser determinadas a partir de nossa definição.

§ 115

A poética filosófica, em função do § 9, é a ciência que leva o discurso sensível à sua perfeição. Ora, nós possuímos, quando falamos, as representações que transmitimos; a poética filosófica

supõe, portanto, a presença da faculdade do conhecimento inferior no poeta. Certamente será a tarefa da lógica em sentido geral suprir esta faculdade com as regras que o orientem neste conhecimento sensível das coisas; mas quem conhece nossa lógica, sabe a que ponto este campo é falho. Que fazer então, se é principalmente por sua própria definição que a LÓGICA se concentra nos limites muito estreitos em que de fato está contida?, se vemos nela seja a ciência do mundo filosófico do conhecimento de um objeto seja a ciência que educa a faculdade do conhecimento superior para o conhecimento da verdade? Assim, esta seria a ocasião dos filósofos voltarem suas pesquisas, não sem um enorme benefício, para as técnicas que permitem afinar e aguçar as faculdades inferiores do conhecimento e de as utilizar de modo a proporcionar um maior proveito ao mundo. Uma vez que a psicologia propõe princípios solidamente estabelecidos, não duvidamos nem um pouco que possa existir uma ciência que dirija a faculdade do conhecimento inferior, ou ainda, uma ciência do mundo sensível do conhecimento de um objeto.

§ 116

Existindo a definição, podemos facilmente descobrir o termo assim definido. Já os filósofos gregos e os padres da Igreja sempre distinguiram cuidadosamente as coisas sensíveis (aisthéta) das coisas inteligíveis (noéta). É evidente o bastante que as coisas sensíveis não equivalem somente aos objetos das sensações, uma vez que também honramos com este nome as representações sensíveis de objetos ausentes (logo, os objetos da imaginação). As coisas inteligíveis devem, portanto, ser conhecidas através da faculdade do conhecimento superior, e se constituem em objetos da Lógica; as coisas sensíveis são objetos da ciência estética (epistemé aisthetiké), ou então, da ESTÉTICA.

§ 117

O filósofo expõe as coisas como as pensa: ele, portanto, não tem nenhuma ou quase nenhuma regra particular que deva observar na exposição de seus pensamentos. Ele não se ocupa dos termos enquanto sons articulados: enquanto tais, eles assinalam as coisas sensíveis. Mas aquele que expõe suas idéias de modo sensível, deve considerar melhor os mesmos. Desta forma, a estética, no tocante ao modo de exposição, é mais prolixa que a lógica. Ora, a

exposição pode ser perfeita ou imperfeita. O modo imperfeito de expor seus pensamentos é ensinado pela RETÓRICA GERAL, que vem a ser a ciência do modo imperfeito de expor as representações sensíveis em geral; a perfeição da exposição é o objeto da POÉTICA GERAL, que é a ciência do modo perfeito de expor as representações sensíveis em geral. A primeira se subdivide em retórica sagrada e em retórica profana, retórica judiciária, demonstrativa e deliberativa, etc. A segunda subdivide-se em poética épica, dramática e lírica, bem como, em diferentes espécies análogas. Os filósofos, no entanto, devem deixar estas subdivisões aos retóricos, que têm por tarefa de aí inculcar o conhecimento histórico e experimental. Os filósofos, eles próprios, devem se ocupar em expor generalidades e, sobretudo, em definir com cuidado as fronteiras da poesia e da eloquência; sua diferença certamente é apenas de grau, mas, não obstante, pensamos que a determinação da extensão do território que lhes cabe não requer uma geometria menor que aquela dos frígios e dos mísios.

PARTE II

Metafísica (Terceira parte: "Psicologia")

Prolegômenos

§ 501

A psicologia é a ciência dos predicados universais das almas.

§ 502

A psicologia contém os primeiros princípios das ciências teológicas, da estética, da lógica e dos saberes práticos. É com razão, portanto, que ela se relaciona com a metafísica.

§ 503

A psicologia deriva suas proposições: 1) da experiência, seguindo a via mais direta; ela então é denominada de psicologia empírica; 2) do conceito da alma, através do encadeamento dos raciocínios, seguindo a via mais longa; ela então é denominada psicologia racional.

CAPÍTULO I

Psicologia empírica

Seção I: a existência da alma

§ 504

Se em um ser existe algo que é capaz de estar consciente de alguma coisa, então, o que existe neste ser é uma alma. Existe em mim alguma coisa que é capaz de estar consciente de alguma coisa. Existe em mim, portanto, uma alma (eu que sou alma, eu existo).

§ 505

Eu penso, isto é, minha alma se modifica. Os pensamentos, portanto, são os acidentes de minha alma; e pelo menos alguns destes acidentes encontram sua razão suficiente em minha alma. Minha alma é pois uma força.

§ 506

Os pensamentos são representações. Minha alma, portanto, é uma força representativa.

§ 507

Minha alma pensa por meio de certas partes deste mundo. Minha alma, portanto, é uma força que, ao menos parcialmente, pode representar este mundo para si mesma.

§ 508

Eu penso certos corpos deste mundo, assim como suas modificações. De um determinado corpo eu penso um menor número de modificações, de outro, um número maior; mas existe um único corpo do qual eu penso um número máximo de modificações, e este corpo seguramente é uma parte de mim mesmo. Meu corpo, portanto, é o corpo do qual eu penso um maior número de modificações, as quais absolutamente não penso de qualquer outro corpo.

§ 509

Meu corpo ocupa uma posição determinada neste mundo: ele possui um lugar, uma época, uma situação.

§ 510

Penso determinadas coisas de modo claro e outras de modo confuso. Aquele que pensa uma coisa de modo confuso não discerne as marcas distintivas; no entanto, ele as representa para si mesmo, ou então, as percebe. Com efeito, se ele discernisse as marcas distintivas do objeto que ele se representa de modo confuso, então ele pensaria de modo claro aquilo mesmo que ele se representa confusamente; por outro lado, se ele não percebesse as marcas distintivas do objeto que pensa de modo confuso, então, graças a elas, ele não seria capaz de distinguir o objeto percebido de modo confuso dos outros objetos de sua percepção. Assim, aquele que pensa de modo confuso alguma coisa representa certas coisas para si mesmo de modo obscuro.

§ 511

Na alma existem percepções obscuras. O conjunto das mesmas denomina-se fundo da alma.

§ 512

É possível de saber, a partir da posição de meu corpo dentro do mundo, o motivo por que percebo algumas coisas mais obscuramente, outras mais claramente e outras ainda mais distinta-

mente, ou seja, minha representação se pauta pela posição de meu corpo dentro do mundo.)

§ 513

Minha alma, portanto, é a força que pode se representar o universo a partir da posição de seu corpo.

§ 514

A totalidade de representações presentes na alma é uma percepção total; suas partes são percepções parciais, que, por sua vez, se dividem em dois conjuntos. O conjunto das percepções obscuras é o campo da obscuridade (ou das trevas), que é o fundo da alma, e o conjunto das percepções claras é o campo da claridade (ou da luz), que compreende o campo da confusão, da distinção, da adequação, etc.

§ 515

O conhecimento verdadeiro é realidade; a ele se opõe o não conhecimento, ou ainda a ausência de conhecimento, que é a ignorância, bem como a aparência do conhecimento, isto é, o erro, que são negações. O mais tênue dos conhecimentos é aquele que, dizendo respeito apenas a um único objeto, o mais insignificante de todos, contém o mínimo de verdade. Logo, quanto mais estes objetos aumentam em número e em importância, tanto mais o conhecimento ganha em importância e em verdade, a ponto de, quando se estende ao maior número de objetos possíveis e aos objetos mais importantes, ele será o mais importante e o mais verdadeiro de todos. Tendo chegado a um estágio em que conhece um número máximo de objetos, o conhecimento se caracteriza por sua abundância (sua profusão, sua extensão, sua riqueza, sua imensidade); mas no estágio em que conhece apenas um número mínimo de objetos, ele se caracteriza por sua tenuidade; quando os seus objetos são os mais importantes, o conhecimento se define por sua dignidade (sua nobreza, sua grandeza, sua seriedade, sua majestade); quando seus objetos são os mais insignificantes, ele se define por sua trivialidade (sua pobreza, sua futilidade). Quanto mais verdades contém o conhecimento, tanto mais ele os associa ordenadamente; e quanto mais ele é verdadeiro, tanto mais ele é importante. O conhecimento que compreende o maior número de

verdades é exato (minuciosamente aperfeiçoado); o que oferece o menor número de verdades é grosseiro. A maior perfeição da ordem no conhecimento, isto é, o método, constitui o caráter metódico (acromático doutrinal) do conhecimento, enquanto que a menor perfeição da ordem constitui o caráter improvisado. O conhecimento e as representações que compõem a perfeição em minha alma são mais ou menos importantes, e, à medida que são razões, ou seja, argumentos em sentido amplo, adquirem força e eficácia. Nenhum conhecimento é totalmente estéril; no entanto, quanto mais um conhecimento possui eficácia ou vigor, tanto mais ele é forte; quanto menos vigor ele possuir (podemos, portanto, chamá-lo de mais fraco), tanto mais é débil (fraco, inconsistente). As mais débeis representações, quando surgem, modificam menos o estado da alma; as mais fortes representações a modificam mais.

§ 516

As percepções que, acrescidas a alguma outra percepção parcial, são as partes de um mesmo todo e denominam-se percepções associadas. É a mais forte das percepções associadas que domina no interior da alma.

§ 517

Quanto mais marcas distintivas contiver uma percepção, tanto mais forte ela será. Por isto, uma percepção obscura, mas que compreende mais marcas distintivas que uma percepção clara, é mais forte que esta última. As percepções que contêm o maior número de marcas distintivas são chamadas de plenas. Logo, as percepções plenas são as mais fortes. A partir disto, as idéias dos indivíduos possuem um grande vigor. Os termos cuja significação é plena são termos enfáticos (são as ênfases). A ciência que deles se ocupa é o estudo da ênfase ("ênfaseologia"). A força dos nomes próprios não deve ser negligenciada.

§ 518

O estado de alma em que predominam as percepções obscuras é o reino das trevas; aquele em que predominam as percepções claras é o reino da luz.

Seção II: a faculdade do conhecimento inferior

§ 519

Minha alma conhece certas coisas. Ela dispõe, pois, de uma faculdade de conhecimento, ou seja, ela dispõe da faculdade de conhecer determinadas coisas (de um entendimento em sentido amplo).

§ 520

Minha alma conhece de modo obscuro determinadas coisas e conhece confusamente outras. Assim, quando todas as coisas são iguais, ao perceber uma coisa como completamente diferente das outras, minha alma percebe mais que quando a percebe sem a diferenciar das outras. Deste modo, quando todas as coisas são iguais, o conhecimento claro é maior que o conhecimento obscuro. Segue-se que a obscuridade é um grau menor do conhecimento, enquanto que a clareza é um grau mais elevado, e, pela mesma razão, a confusão é um grau menor do conhecimento, ou ainda, um grau inferior, enquanto que a distinção é um grau maior ou então um grau superior. A faculdade de conhecer alguma coisa de modo obscuro e confuso, ou então de modo indistinto, é pois a faculdade do conhecimento inferior. Minha alma, portanto, dispõe de uma faculdade do conhecimento inferior.

§ 521

A representação indistinta denomina-se representação sensível. A força de minha alma procura esta representação sensível graças à faculdade inferior, graças à representação das percepções sensíveis.

§ 522

Eu me represento determinadas coisas de modo tal que algumas de suas características específicas são claras e outras, obscuras. Uma percepção deste tipo é distinta à medida que ela contém marcas distintivas claras; ela é sensível à medida que contém marcas distintivas obscuras. Uma percepção, portanto, à qual se juntem alguma confusão e alguma obscuridade é distinta, e é

sensível uma percepção à qual é inerente alguma distinção. Esta espécie de percepção, em virtude de seu aspecto enfraquecido, está subordinada ao modo da faculdade do conhecimento inferior.

§ 523

As marcas distintivas de uma representação ou são mediatas ou são imediatas; somente estas últimas são consideradas para julgar a clareza encontrada em alguma percepção.

§ 524

As marcas distintivas são ou suficientes ou insuficientes; são absolutamente necessárias ou intrinsecamente contingentes; são imutáveis e constantes ou intrinsecamente variáveis, isto é, mutáveis. Em virtude de sua eminência, apenas os primeiros termos destas oposições são denominados "marcas distintivas".

§ 525

As marcas distintivas de uma representação ou são negativas ou são reais. A percepção que contém as primeiras é chamada de percepção negativa; aquela que contém as segundas é chamada de percepção positiva. As percepções negativas tanto podem ser totalmente negativas: elas então são tais que cada uma de suas marcas distintivas é uma marca negativa, através das quais não se perceberia coisa alguma; quanto podem ser parcialmente negativas: elas então são tais que algumas de suas marcas distintivas são negativas, seja verdadeira ou aparentemente.

§ 526

Determinadas marcas distintivas são mais fecundas e mais importantes que outras; este é o caso daquelas que são suficientes em relação às que são insuficientes.

§ 527

A realização que necessita apenas poucas forças é uma realização fácil; a que requer mais forças é difícil. Segue-se que a realização é fácil para um determinado sujeito, quando a mesma

necessita apenas de uma pequena parte das forças de que ele dispõe; e a realização é difícil para um determinado sujeito, se ela requer uma parte grande das forças, isto é, esta substância, de que ele dispõe. Logo, a facilidade e a dificuldade admitem graus.

§ 528

A percepção menos clara é aquela cujas marcas distintivas são suficientes apenas para distinguir, mesmo com a mais extrema dificuldade, uma única percepção de outra, a saber: aquela que mais difere. Quanto mais numerosas são as percepções das quais eu posso distinguir minha percepção, quanto mais elas se parecem, mais fácil me é distingui-las e mais minha percepção me é clara. A percepção mais clara é portanto aquela que eu posso distinguir, com extrema facilidade, de todas as representações, mesmo daquelas que mais se lhe assemelham. A representação menos obscura é aquela cujas marcas distintivas não são suficientes a um (e um único) objetivo: distingui-la, com uma grande facilidade, de uma (e apenas uma única) percepção, a saber: aquela que mais se lhe assemelha. Quanto mais numerosas são as percepções das quais minha percepção não pode ser distinguida, tanto mais diferentes elas são e mais necessário é dispender uma força inútil para as distinguir, e maior se torna a obscuridade de minha percepção. A percepção mais obscura, portanto, é aquela que eu não consigo distinguir de nenhuma percepção, estando subentendidas aí aquelas que mais diferem entre si, bem como esta mesma, se nela dispendo toda minha força.

§ 529

Concentro minha atenção naquilo que percebo de modo mais claro que o resto; desvio minha atenção daquilo que percebo de modo mais obscuro que o resto. Possuo, pois, a faculdade de fixar ou de atenuar minha atenção, mas cada uma destas faculdades é finita. Desta forma, disponho de uma e de outra em certo grau, mas não no mais alto. Quanto maior for a subtração operada sobre uma quantidade finita, tanto menor é o resto. Quanto mais eu concentro minha atenção sobre uma coisa, menos posso concentrá-la no resto. Das duas percepções, é portanto a mais forte que, ocupando exclusivamente minha atenção, obscurece a mais fraca ou então impede a atenção de se afastar da mais fraca.

§ 530

A percepção que contém, além das marcas distintivas sobre as quais eu concentro ao extremo minha atenção, outras menos claras é complexa. No interior de um pensamento complexo, o conjunto de marcas distintivas sobre as quais concentro minha atenção é chamado de percepção primária, enquanto que o conjunto de marcas distintivas menos claras é chamado de percepção adjacente (secundária). A percepção complexa, portanto, é a totalidade composta pela percepção primária e pela percepção adjacente.

§ 531

Suponhamos dois pensamentos claros que contenham cada um três marcas distintivas; mas que estas marcas distintivas sejam claras em um e obscuras no outro; então, o mais claro dos dois pensamentos será o primeiro. Assim, a clareza de uma percepção cresce com a clareza de suas marcas distintivas, graças à sua distinção, sua adequação, etc. Suponhamos agora que dois pensamentos claros contenham ambos marcas distintivas igualmente claras, mas que um contenha três e o outro seis; então, o último pensamento será o mais claro. A clareza, portanto, aumenta com o número de marcas distintivas. Diremos, portanto, que a clareza que deve sua superioridade à clareza de suas marcas distintivas é superior de um ponto de vista intensivo; enquanto que aquela que deve sua superioridade ao número de suas marcas distintivas é superior de um ponto de vista extensivo. A percepção mais clara de um ponto de vista extensivo é viva. A vivacidade do pensamento e do discurso constitui o estilo brilhante; seu oposto é o estilo áspero (que é um modo árduo de pensar e de falar). A clareza, seja ela intensiva ou extensiva, é a limpidez. A limpidez, portanto, pode ser viva, intelectual ou ambas as coisas ao mesmo tempo. A percepção, cuja força se manifesta numa coisa da qual ela permite conhecer a verdade de uma outra percepção, é, conjuntamente com sua força, explicativa (sua função é a de explicitar); aquela percepção, cuja força dá vivacidade a uma outra, é, conjuntamente com sua força, esclarecedora (sua função é a de descrever); aquela percepção, cuja força tem por efeito a distinção de uma outra percepção, é, conjuntamente com sua força, desenredadora (sua função é a de desenvolver). A consciência da verdade é a certeza (no sentido subjetivo). A certeza sensível é a persuasão, a certeza intelectual é a convicção. Aquele que pensa

uma coisa e sua verdade, mantendo-se todas as coisas iguais, pensa mais que aquele que pensa somente a coisa. A partir disto, o pensamento e o conhecimento certos têm mais importância que o pensamento e o conhecimento incertos, isto é, que não são certos. Um conhecimento, afetado de mais incerteza que lhe é permitido, é um conhecimento superficial; um conhecimento que se beneficia de mais certeza que aquela que lhe é requerida é um conhecimento solidamente estabelecido. Quanto mais claro, vivo, distinto e certo é um conhecimento, tanto mais importante ele é. Uma percepção que implica, a título de corolário, a certeza de uma outra percepção, é, conjuntamente com sua força, persuasiva ou convincente. A limpidez, acompanhada da certeza, é a evidência.

§ 532

As percepções, cuja clareza é superior, seja sob o ponto de vista intensivo, seja sob o extensivo, podem ser sensíveis. A mais viva, então, é também a mais perfeita. A percepção mais viva pode ser mais forte que uma percepção que, sob o ponto de vista intensivo, a ultrapassa em clareza, ou, vale dizer, por uma percepção distinta.

§ 533

A ciência do modo do conhecimento e da exposição sensível é a estética (lógica da faculdade do conhecimento inferior, filosofia das Graças e das Musas, gnoseologia inferior, arte da beleza do pensar, arte do análogo da razão).

Seção III: a sensibilidade

§ 534

Eu penso meu estado presente. Em outras palavras, eu me represento meu estado presente, isto é, eu sinto. As representações de meu estado presente, ou sensações (aparições), são as representações do estado presente do mundo. Assim, minha sensação deve sua existência à força de representação de que dispõe minha alma em função da posição de meu corpo.

§ 535

Eu possuo a faculdade de sentir, que se chama sensibilidade. A sensibilidade representa tanto o estado de minha alma, quando então é chamada de sentido interno; quanto o estado de meu corpo, quando recebe o nome de sentido externo. A partir disto, uma sensação tanto é interna, se ela deve sua atualização ao sentido interno (que é a consciência no sentido estrito); quanto é externa, se ela deve sua atualização ao sentido externo.

§ 536

As partes do corpo, por cujos movimentos é coordenada a sensação externa, se este movimento é adequado, são os órgãos dos sentidos (aesthereria). Graças a eles eu possuo a faculdade de sentir: 1) todos os corpos que tocam o meu: esta faculdade é a do tato; 2) a luz: esta faculdade é a da visão; 3) o som: esta faculdade é a da audição; 4) os eflúvios que emanam dos corpos e assomem às narinas: esta faculdade é a do olfato; 5) os sais que se dissolvem nas partes internas da boca: esta faculdade é a do paladar.

§ 537

Quanto mais o movimento de um órgão é adequado, tanto mais a sensação é forte e clara; quanto menos adequado for este movimento, tanto mais a sensação externa é fraca e obscura. O lugar, que preserva às coisas que o ocupam a capacidade de imprimir ao órgão dos sentidos um movimento suficientemente adequado para permitir uma sensação clara, é a esfera da sensação. No interior da esfera da sensação, o lugar mais apropriado ao órgão dos sentidos é o ponto sensível (punctum sensationis).

§ 538

Quanto mais os objetos da sensação são insignificantes e estão afastados do ponto sensível, tanto mais sua sensação é obscura e fraca; quanto mais este ponto sensível é forte e claro, tanto mais os objetos da sensação são importantes e estão próximos do ponto sensível.

§ 539

A sensibilidade mais reduzida será aquela em que estará presente apenas em um único objeto, o maior, o mais próximo e o mais apropriado à sensação, mas cuja representação se beneficiará apenas do menor grau de verdade, de clareza e de certeza. A partir disto, quanto mais, por um lado, os objetos da sensação são numerosos, insignificantes, afastados e impróprios ao órgão dos sentidos, devido ao movimento que provocam, tanto mais, por outro lado, a representação que este órgão dos sentidos fornece é verdadeira, clara e certa, e tanto mais este órgão é importante.

§ 540

A sensibilidade mais desenvolvida é chamada de aguda; a que é menos desenvolvida é chamada de embotada. Quanto mais os órgãos dos sentidos são (ou tornam-se) capazes de efetuar o movimento que lhes convêm, tanto mais o sentido externo é agudo (ou se aguça). Quanto menos os órgãos sensoriais são (ou tornam-se) capazes, tanto mais o sentido externo é embotado (ou se embota).

§ 541

A lei da sensação é enunciada como segue: assim como se sucedem os estados do mundo e de mim mesmo, assim também se seguem as representações que os apresentam. A partir desta lei deduz-se a regra da sensação interna: assim como se sucedem os estados de minha alma, assim também se seguem as representações que os apresentam; bem como a regra da sensação externa: assim como se sucedem os estados de meu corpo, assim também se seguem as representações que os apresentam.

§ 542

Em relação a todas as outras percepções, as sensações possuem uma grande força. As sensações, portanto, obscurecem todas as outras percepções. Estas, todavia, se forem muito numerosas e formarem um conjunto, poderão ter mais força que uma ou outra sensação particularmente fraca, e poderão, desta forma, obscurecer esta última. Além disso, por uma razão mais forte, uma sensação isolada pode ser obscurecida por uma sensação mais

forte, ou ainda, por um grande número de sensações, cujo conjunto terá mais força que ela, embora cada sensação, tomada isoladamente, possua menos força.

§ 543

A sensação externa é facilitada: 1) se o órgão dos sentidos tiver sido bem preparado para sentir; 2) se o corpo a ser sentido tiver sido colocado na proximidade da esfera da sensação, ou então, e sobretudo, 3) se estiver posicionado perto do ponto sensível (contanto que se possa fazê-lo); 4) se este corpo estiver particularmente apto, tanto por sua disposição qualitativa, quanto; 5) por sua definição quantitativa, a suscitar no órgão dos sentidos o movimento adequado à sensação; 6) se impedirmos que se produzam não somente sensações de um outro tipo e de força superior, mas também; 7) algumas sensações que, tomadas isoladamente, certamente são um pouco mais fracas, mas muito numerosas; 8) se impedirmos enfim que se produzam outras percepções totalmente heterogêneas. A sensação externa é dificultada: 1) se impedirmos o órgão dos sentidos de se mover corretamente, ou, pelo menos, 2) se enfraquecermos seu movimento; 3) se distanciarmos o objeto da sensação; 4) se o diminuirmos; 5) se o impedirmos totalmente de estar presente; 6) se suscitar uma sensação de força superior; 7) se dividirmos nossa atenção, quer suscitando numerosas sensações, quer 8) suscitando numerosas percepções heterogêneas à sensação, de modo que o seu conjunto obscureça a sensação que desejamos dificultar, ainda que cada uma destas percepções, tomada isoladamente, fosse muito fraca.

§ 544

Os sentidos representam as coisas singulares deste mundo, ou seja, representam os objetos absolutamente determinados; e eles os representam como tais, apreendidos, portanto, dentro de uma coesão universal. Ora, as coesões não podem, sobretudo se elas consistem numa relação entre dois termos, ser representadas sem que sejam representados os dois termos conjuntamente associados. A partir daí, em toda sensação são representadas coisas singulares, associadas ao objeto sentido (ou ao que é sentido); mas esta representação não é clara: em grande parte e a maior parte do tempo, ela é obscura. Em toda sensação, portanto, há algo de obscuro, ou seja, a sensação, mesmo distinta, sempre se encontra

mesclada com a confusão. A partir disto, toda sensação é uma percepção sensível, que tem a necessidade de ser adequada pela faculdade do conhecimento inferior. Além disso, uma vez que a experiência é o conhecimento cuja clareza é obtida através da sensibilidade, denominamos estética empírica a ciência que tem por objetivo preparar e apresentar a experiência.

§ 545

As ilusões dos sentidos são as representações falsas que dependem dos sentidos. Estas representações tanto são sensações enquanto tais, quanto são raciocínios que possuem uma sensação por premissa, ou ainda, são percepções que, devido ao vício da fraude, são tomadas como sensações.

§ 546

As sensações enquanto tais representam o estado presente do corpo ou da alma ou o estado de ambos simultaneamente. Logo, sejam internas ou externas, elas são percepções de coisas reais (e por isto possíveis), de coisas que seguramente pertencem a este mundo; elas são, pois, o que existe de mais verdadeiro neste mundo e nenhuma delas é uma ilusão dos sentidos. A partir disto, se a ilusão dos sentidos se constitui por um raciocínio, o defeito se esconde então quer sob a forma de um raciocínio, quer no interior de uma outra premissa que a ilusão fornece para a sensação; se a ilusão provém do vício da fraude, consistindo em tomar por uma sensação uma percepção que não é uma sensação, então torna-se fácil reduzir a um acidente secundário o duplo erro causado pela precipitação daquele que exerceu seu julgamento.

§ 547

Os simulacros são artifícios que servem para enganar os sentidos. Se eles produzem a ilusão dos sentidos, eles são eficazes; se não a produzem são ineficazes. Desta forma, quanto mais um indivíduo é vítima de preconceitos que apresentam um traço comum com as sensações, tanto menos este indivíduo desconfia do vício da fraude, e tanto maior é o número de simulacros que podem ter eficácia sobre ele. Mas nenhum simulacro terá eficácia sobre aquele que é livre de qualquer preconceito e se abstém completamente do vício de fraude.

§ 548

De proposições como estas: "Toda coisa em relação à qual eu não tenho experiência, ou seja, em relação a uma sensação clara, esta coisa não existe" (este é o preconceito de Thomas) "ou então é impossível"; "toda representação que é parcialmente idêntica a uma outra representação nada mais é que esta outra representação ela mesma"; "quando duas coisas coexistem ou se sucedem, é porque uma deriva realmente da outra", o que remete ao sofisma "segundo isto; logo, por causa disto" – de tais proposições, se as utilizamos como premissas de raciocínios, eu afirmo que são próprias para produzir ilusões sensíveis e também para produzir simulacros eficazes.

§ 549

Uma percepção bastante forte obscurece uma percepção diferente e menos forte; e, pela mesma razão, uma percepção muito forte é esclarecida por outras percepções menos fortes. Conseqüentemente, quando a uma percepção muito fraca de qualquer objeto sobrevém uma outra percepção, ao mesmo tempo clara e mais forte, esta última, unicamente por ser nova, é percebida com mais nitidez no interior do campo das percepções claras. Logo, uma sensação clara e muito forte que sobrevenha a uma outra sensação mais fraca ganha em clareza unicamente por sua novidade. Desta forma, a representação de uma coisa ganha em clareza quando lhe opomos representações mais fracas. A clareza é ampliada pela justaposição dos opostos.

§ 550

Se uma sensação, contanto que a observemos, pertence de um modo absolutamente idêntico a um número extremamente grande de percepções totais que se sucedem imediatamente, é tão-somente no seio da primeira destas percepções que ela possui o brilho da novidade. Este brilho marca ainda mais sua ausência na terceira percepção e assim por diante. A menos que ela não receba sua clareza de uma outra fonte, esta sensação será pois menos clara na segunda percepção e ainda menos clara na terceira e cada vez se integrará numa percepção que a obscurecerá ainda mais. Logo, contanto que possamos observá-las, as sensações que per-

manecem muito tempo as mesmas são obscurecidas tão-somente pela ação do tempo.

§ 551

As sensações não conservam um vigor constante. Uma vez que elas atingiram o máximo de suas forças elas se enfraquecem.

§ 552

Eu sou estimulado quando minha sensação exterior é clara; eu me estímulo quando começo a experimentar tal sensação. Se em um indivíduo sadio as sensações possuem cada uma seu grau habitual de clareza, diz-se que este indivíduo é dono de si mesmo. Se para um indivíduo certas sensações são tão vivas que obscurecem consideravelmente todas as outras, este indivíduo é transportado para fora de si mesmo (ele se esquece de si mesmo, ele não possui mais consciência de si mesmo). O estado daquele que é transportado para fora de si mesmo por suas sensações é o êxtase (visão, alteração da alma, arrebatamento da alma).

§ 553

Se o êxtase é produzido pela própria natureza da alma, ele lhe é natural; se ele não é provocado pela própria natureza da alma, ele lhe é artificial. Se por fim o êxtase não é produzido pela natureza em geral, ele é supranatural. Os êxtases miraculosos são possíveis, mesmo se para tanto determinadas condições devam estar reunidas.

§ 554

Se o grau de clareza das sensações de uma pessoa acordada diminui consideravelmente em virtude dos vapores que afluem ao cérebro sob o efeito da bebida, esta pessoa se embriaga ou ainda se torna ébria; se este estado de embriaguez deve-se a uma doença ele é denominado vertigem; este pode ser tanto simples quanto acompanhado de trevas e, neste caso, recebe o nome de escotoma.

§ 555

Quando as sensações claras cessam, ou bem os movimentos vitais do corpo, contanto que os observemos, permanecem quase os mesmos, e eu adormeço (eu naufrago no sono); ou então estes movimentos vitais diminuem consideravelmente, e eu sou vítima de um desmaio.

§ 556

O estado das sensações exteriores obscuras, em que os movimentos vitais do corpo, contanto que os observemos, permanecem quase idênticos aos do estado de vigília, é o sono; aquele que se encontra neste estado dorme. O estado em que os movimentos vitais diminuem consideravelmente é o desmaio (síncope, lipotimia, "lipopsiquia", eclipse); o estado em que estes movimentos cessarão de todo será a morte. Logo, o sono, a síncope e a morte são muito semelhantes.

Seção IV: a imaginação

§ 557

Eu sou consciente do meu estado passado e, portanto, também sou consciente do estado passado do mundo. A representação do estado passado do mundo e, portanto, também de mim mesmo, é a representação imaginária (imaginação, imagem, visão). Logo, eu concebo imagens, ou seja, eu imagino. Isto me é possível graças à força que minha alma possui de representar para si mesma o universo, segundo a posição de meu corpo.

§ 558

Eu possuo a faculdade de imaginar, que é a imaginação. Porque minhas imaginações são as percepções dos objetos que estiveram presentes outrora, elas são as percepções dos objetos que foram aqueles da sensação, mas que estão ausentes no momento em que os imagino.

§ 559

Uma percepção, ao se tornar menos obscura na alma, se intensifica (se desenvolve); uma percepção, ao se tornar mais obscura, se abranda; uma percepção que, após ter sido abrandada, é intensificada, ela se recria (ressurge). Sendo assim, os objetos que expõem as imaginações são aqueles mesmos objetos que foram da sensação, ou seja, das percepções que foram intensificadas e, em seguida, abrandadas. Logo, as percepções se recriam pela imaginação, e não há nada na imaginação que não tenha estado anteriormente no interior dos sentidos.

§ 560

Os movimentos do cérebro que acompanham as representações sucessivas da alma se denominam idéias materiais. Assim, as idéias materiais se encontram dentro do corpo da alma que sente ou que imagina.

§ 561

A imaginação e a sensação têm por objeto coisas singulares, ou seja, objetos apreendidos numa coesão universal. A partir daí depreende-se a lei da imaginação: a percepção parcial de uma idéia faz ressurgir a percepção total. Esta proposição também é chamada de lei da associação das idéias.

§ 562

Minha representação, e, por conseguinte, também minha imaginação, se regulam pela posição de meu corpo; ora, os objetos da sensação exterior estão mais próximos do corpo que aqueles da imaginação; assim, portanto, compreende-se claramente por que as sensações exteriores podem ser mais claras e mais fortes que as imaginações. Por outro lado, uma vez que as imaginações também são obscurecidas pelas sensações que as acompanham, eu jamais imagino um objeto com a mesma clareza com que o senti; minha imaginação, no entanto, é composta de tal forma que o grau de clareza que existe nela depende do grau de clareza que existiu na sensação.

§ 563

As coisas que freqüentemente constituíram o objeto de minha sensação e de minha imaginação são partes de um número maior de idéias totais que aquelas coisas que apenas raramente foram objeto de minha percepção. As imagens das coisas representadas muitas vezes são, pois, percebidas no interior de uma coesão mais ampla, isto é, em relação com um maior número de marcas distintivas que as imagens das coisas representadas esporadicamente, do ponto de vista extensivo, elas são, portanto, mais claras que as últimas, ou seja, são mais vivas. Mas, em virtude da lei dos opostos, as coisas que apenas raras vezes foram objeto de minha sensação e de minha imaginação possuem, enquanto elas são sentidas, um maior brilho de novidade que aquelas coisas que freqüentemente foram objeto de minha percepção. Conseqüentemente, mantendo-se todas as coisas iguais, as sensações, cujos objetos só raras vezes tenham sido sentidos e imaginados, são mais vivas que as sensações cujos objetos tenham sido sentidos e imaginados com mais freqüência.

§ 564

Assim como a sensação obscurece as imaginações, assim também e pela mesma razão, a imagem bastante forte de um objeto recente obscurece a imagem mais fraca de um objeto mais antigo. Logo, de dois objetos, cujas sensações tenham o mesmo grau de clareza, é o objeto recente que eu imagino com mais clareza, exceto se eu for impedido por uma razão exterior.

§ 565

A imaginação mais restrita será aquela que representará, com extrema obscuridade, uma e apenas uma coisa que, todavia, tenha sido o objeto da mais viva das sensações, tenha sido reproduzida na imaginação com mais freqüência e o mais recentemente possível, e cuja imagem virá acompanhada somente de percepções de um outro tipo, que, sendo-lhes anteriores ou simultâneas, seriam as mais fracas possíveis. Logo, quanto mais numerosos são os objetos da sensação, tanto mais sua sensação é fraca; quanto mais sua reprodução na imaginação é rara, tanto mais longo é o tempo após o qual esta reprodução sobrevive; quanto mais as percepções que, sendo-lhes anteriores ou simultâneas, acompanham esta

reprodução são fortes, tanto mais, contudo, a imaginação pode reproduzir com verdade, clareza e certeza e tanto maior é a imaginação.

§ 566

Quanto mais o sentido, através do qual eu senti uma coisa que eu imagino, é embotado ou aguçado, tanto mais a imagem desta coisa pode ser obscura ou clara.

§ 567

Eu distingo as imaginações das sensações: 1) por seu grau de clareza; 2) pela impossibilidade da coexistência do passado, contido nas imaginações, e do presente, contido nas sensações; 3) se, todavia, as imaginações muito fortes e as sensações muito fracas possuem, contanto que as observemos, uma clareza igual, nos resta um segundo critério de diferenciação, a saber: a diversidade dos seus contextos. Por conseguinte, quando duas percepções são dadas e é evidente que as mesmas não são apenas duas sensações, eu considero como sensação aquela que percebo claramente como a mais compatível e a mais associada às sensações que eu tenho naquele momento, bem como às minhas imaginações – principalmente aquelas do passado mais próximo – e às percepções que tenho do futuro – sobretudo do futuro iminente. Do mesmo modo, eu conheço claramente que a outra percepção não é uma sensação.

§ 568

A imaginação é facilitada: 1) se a sensação do seu objeto tiver sido suficientemente clara; 2) se a imaginação reproduzir com bastante freqüência a percepção e 3) se esta reprodução sempre for seguida de intervalos de tempo, preenchidos com representações muito fracas, de modo a sempre conservar seu brilho de novidade; 4) se a sensação do seu objeto não for excessivamente antiga; 5) se a sensação ocorrer logo em seguida e 6) ao mesmo tempo que outros tipos de percepções mais fracas que ela, quando então ou não vem acompanhada de nenhuma espécie de sensação ou vem acompanhada de sensações pouco claras; 7) se ela segue e vier acompanhada de representações que tenham sido associadas com bastante freqüência a seu objeto.

A imaginação é dificultada: 1) quando, através dos meios mencionados no parágrafo 543, dificultamos a sensação do objeto que desejamos subtrair parcial ou totalmente à imaginação; 2) quando impedimos a sensação de se reproduzir e, sobretudo, 3) quando impedimos que ela se reproduza com interrupções que consistem em percepções mais fracas; pois, com efeito, quando uma sensação persiste ininterruptamente, ela se obscurece; 4) quando retardamos a reprodução da sensação, ao nos esforçarmos por obter pensamentos muito vivos sobre numerosos objetos; 5) se a imaginação ocorre em seguida ou 6) ao mesmo tempo que outros tipos de percepções mais fortes, que podem ser sensações, imaginações ou percepções, podendo ser mais fortes individualmente ou em conjunto; 7) se as percepções que a precedem ou a acompanham não tenham sido nunca ou quase nunca associadas ao objeto que desejamos subtrair parcial ou totalmente à imaginação.

§ 570

Uma vez que em toda sensação há algo de obscuro e uma vez que a imaginação sempre é menos clara que a sensação que a mesma reproduz; então, a imaginação, mesmo se ela for distinta, conterà muito de confusão e é sensível. Esta imaginação, portanto, deverá ser elaborada pela faculdade do conhecimento inferior. A ciência que tem por objeto o pensamento que é a imaginação, bem como a exposição dos pensamentos que daí resultam, é a estética da imaginação.

§ 571

Se a imaginação representa seus objetos exatamente como eles se apresentam na sensação, as imaginações são verdadeiras e não inúteis; nem são imagens falsas, mesmo se a percepção das mesmas não for de uma clareza absolutamente uniforme. A aptidão para conceber imaginações vãs é a imaginação desenfreada; a imaginação refreada é a aptidão para conceber imaginações verdadeiras.

§ 572

Eu percebo as identidades e as diferenças entre as coisas; logo, eu possuo a faculdade de perceber. A faculdade de perceber as identidades estará reduzida ao mínimo se ela for suficiente apenas para representar, com o mais extremo enfraquecimento, uma única identidade, a mínima que seja, entre apenas dois objetos, cujas percepções seriam extremamente fortes e as semelhanças, extremas, e suas representações viriam precedidas ou acompanhadas de percepções de algum outro tipo e de um enfraquecimento extremo. Portanto, quanto mais numerosos, desconhecidos e diversos são os objetos, tanto mais esta faculdade percebe entre eles as identidades, isto é, as correspondências, as similitudes, as igualdades, bem como as igualdades das proporções, ou seja, das harmonias; quanto mais importantes as identidades que ela percebe, tanto mais são fortes as outras percepções que a acompanham e a precedem; todavia, quanto mais ela percebe com clareza, tanto mais ela é importante. A aptidão de observar as identidades entre as coisas é o talento (*ingenium*), entendido em sentido estrito.

§ 573

A faculdade de perceber as diferenças entre as coisas ficaria reduzida ao mínimo se ela percebesse, com a maior imprecisão, apenas uma única diferença, por menor que seja, entre apenas dois objetos, cujas percepções seriam extremamente fortes e a diferença, extrema, e suas representações viriam precedidas ou acompanhadas tão-somente de percepções de um outro tipo e de uma extrema fraqueza. Portanto, quanto mais numerosos, desconhecidos e semelhantes são os objetos, tanto mais esta faculdade percebe as diferenças entre eles, isto é, tanto mais percebe as discordâncias, as dissemelhanças, as desigualdades, bem como as desigualdades das proporções, ou seja, as desarmonias; quanto maiores são as diferenças que ela percebe, tanto mais fortes são os outros tipos de percepções que a acompanham e a precedem; no entanto, quanto mais fortes suas representações, tanto mais ela é importante. A aptidão de observar as diferenças entre as coisas é o discernimento (*acumen*). O talento (*ingenium*) munido de discernimento constitui a perspicácia.

§ 574

A faculdade de perceber as identidades entre as coisas, ou seja, o talento (*ingenium*), obedece à seguinte lei: quando a marca distintiva de um termo A é representada como idêntica à marca distintiva de um termo B, A e B são representados como idênticos. A faculdade de perceber as diferenças entre as coisas, isto é, o discernimento, obedece à seguinte lei: quando a marca distintiva de um termo A é representada como incompatível com a de um termo B, A e B são representados como diferentes.

§ 575

Eu percebo as identidades e as diferenças entre as coisas quer de modo distinto, quer por intermédio dos sentidos. Conseqüentemente, as faculdades que permitem perceber as identidades e as diferenças entre as coisas – portanto, o talento, o discernimento e a perspicácia – são sensíveis ou são intelectuais. A estética da perspicácia é a parte da estética que tem por objeto o pensamento munido de talento e de discernimento, bem como seu modo de exposição.

§ 576

Uma vez que todas as coisas deste mundo são em parte idênticas e em parte diferentes, é a força que minha alma possui de se representar o universo que permite a atualização das representações das identidades e das diferenças que existem entre estas mesmas coisas e, assim, é ela que produz, por um lado os frutos do talento, isto é, os pensamentos que dependem do talento e, por outro, as sutilidades, isto é, os pensamentos que dependem do discernimento. Os frutos do talento, se forem falsos, são denominados de ilusões do espírito; as sutilidades errôneas são intituladas argúcias vãs.

§ 577

As faculdades da alma que alcançaram um grau muito elevado de desenvolvimento constituem as aptidões; a repetição freqüente de atividades de um mesmo tipo ou semelhantes – se nos dermos conta de sua diferença específica – é o exercício; logo, é através do exercício que desenvolvemos as aptidões da alma. Destas, as que

não dependem de exercícios, mas só da natureza são chamadas de inatas (são as disposições naturais); aquelas que dependem dos exercícios são denominadas adquiridas; as aptidões sobrenaturais são chamadas de infusas, e chamamos de teóricas as aptidões que resultam das faculdades do conhecimento.

§ 578

O discernimento e o talento, entendido no sentido estrito, e, por conseguinte, também a perspicácia, são aptidões teóricas; quanto mais importantes são de nascença, tanto mais fácil se torna desenvolvê-los por meio de exercícios. O mesmo se aplica à aptidão de sentir e de imaginar. O indivíduo que não possui um talento considerável é néscio (o seu espírito está lento); aquele ao qual falta a acuidade do discernimento é um talento obtuso. O homem que não possui um talento e um discernimento consideráveis é um inepto. O erro consiste em identificar o falso com o verdadeiro; todo erro, portanto, é uma ilusão da faculdade de perceber as identidades entre as coisas, e é ao discernimento que cabe a tarefa de impedir esta ilusão. Desta forma, os erros são as ocasiões em que devemos testar nossa sutilidade.

Seção VI: a memória

§ 579

Quando em mim se reproduz uma representação, eu a percebo como sendo a mesma que aquela que eu havia vivenciado outrora, ou seja, eu a reconheço (eu a recordo). Logo, possuo a faculdade de reconhecer as percepções que se reproduzem, ou seja, eu possuo uma memória, que tanto pode ser sensível, quanto intelectual.

§ 580

A memória obedece à seguinte lei: quando nos representamos um certo número de percepções, cuja sucessão se estende até o presente e que possuem em comum uma parte do seu conteúdo, esta parte que lhes é comum é representada como aquela que está contida tanto nas percepções antecedentes, quanto nas percepções conseqüentes; logo, é a força que minha alma possui de se representar o universo que permite a atividade da memória.

§ 581

Quando eu percebo algo de modo a poder reconhecê-lo com facilidade no futuro, eu impregno minha memória. Assim, quando as percepções se reproduzem em mim com frequência e clareza (cf. § 557, 558, 549, 568) e fixo minha atenção nas identidades e nas diferenças que existem entre as mesmas, estas percepções impregnam profundamente minha memória.

§ 582

Quando uma percepção ressurgir eu tanto posso reconhecê-la claramente e, neste caso, diz-se que eu tenho seu objeto na memória, quanto não posso reconhecê-la e, neste caso, diz-se que eu esqueci este objeto. Logo, a impossibilidade de reconhecer uma percepção que se reproduz é o esquecimento. Aquilo que me permite lembrar o que eu havia esquecido é o que me traz algo à memória. É graças à associação de idéias que eu me trago algo à memória, ou seja, eu me recordo. Logo, eu possuo a faculdade de recordar, que vem a ser a reminiscência.

§ 583

A reminiscência é a memória que obedece a seguinte regra: é por intermédio das idéias que lhe são associadas que eu me lembro de uma percepção que se reproduz. A reminiscência que ocorre por associação das idéias de lugar é a memória do lugar; a reminiscência que ocorre por associação das idéias de tempo é a memória sincrônica.

§ 584

A memória mais escassa será aquela que poderá reconhecer apenas um único objeto, por menor que seja, cuja reprodução será muito intensa, muito freqüente, muito recente e só virá precedida ou acompanhada de percepções de um outro tipo e de extrema fraqueza. Logo, quanto mais importantes e numerosos são os objetos, mais raras e imprecisas são suas reproduções; quanto mais longo é o tempo após o qual estas reproduções ocorrem, mais fortes são as percepções de um outro tipo que preencheram este tempo e igualmente mais fortes são os outros tipos de percepções que precedem e acompanham as reproduções destes objetos; no

entanto, quanto mais a memória reconhece estes objetos com intensidade, tanto mais poderosa ela é.

§ 585

De uma memória poderosa afirma-se que ela é boa e feliz e, se ela pode reconhecer numerosos e importantes objetos, afirma-se que ela é extensa (rica, vasta); se ela pode reconhecer um objeto cuja reprodução é muito imprecisa e tanto vem acompanhada quanto seguida de outros tipos de representações muito fortes, ela é firme; se ela é capaz de conhecer seu objeto após um lapso de tempo suficientemente longo, que tenha sido ocupado por percepções de um outro tipo e de uma força muito grande, ela é durável; se ela pode reconhecer uma percepção que só se reproduz raras vezes, ela é capaz; se ela reconhece determinados objetos com intensidade, ela é viva; e, por fim, se não lhe custa muito recordar-se do objeto, diz-se que ela é atenta.

§ 586

Uma considerável ausência de boa memória é a propensão ao esquecimento. Um erro que depende da memória é chamado de uma falta de memória. Assim, a memória é capaz de fazer surgir um determinado grau de identidade entre uma percepção passada e uma que lhe seguiu, mesmo quando entre estas duas percepções não existe tal grau de identidade. A memória, portanto, é lábil, isto é, é-lhe possível cometer faltas. A memória que não é muito lábil é fiel. Os indivíduos talentosos (ingeniosi) não possuem uma memória muito fiel; mas o discernimento lhes permite aumentar esta fidelidade.

§ 587

O conjunto de regras que servem para aperfeiçoar a memória é a mnemotécnica. A mnemotécnica da memória sensível é a parte da estética que prescreve as regras para aumentar, afirmar, conservar, estimular, afinar e para tornar a memória mais fiel.

§ 588

Se julgarmos que uma imaginação passada e uma sensação, ou uma imaginação que se lhe seguiu, são idênticas em um determinado grau, quando na verdade não o são, produziremos, por uma falha da memória, uma imaginação vã, cuja origem é a fonte comum dos erros; se esta imaginação, seguindo o mesmo processo de criação do erro, for tomada por uma sensação, então daí resultará uma ilusão dos sentidos.

Seção VII: a faculdade de inventar

§ 589

Quando eu reúno representações imaginárias e as isolo, ou seja, quando fixo minha atenção somente em uma única parte de alguma percepção, eu invento. Logo, eu possuo a faculdade poética de inventar. Uma vez que o ato de reunir consiste em representar diversas coisas como se formassem uma única, o que somente é possível através da faculdade de perceber as identidades entre as coisas, a faculdade de inventar deve sua atividade à força que minha alma possui de representar o universo para si mesma.

§ 590

A faculdade de fingir (*fingendi*) obedece à seguinte regra: partes de imaginações diferentes são percebidas como constituindo um todo. As percepções que surgem desta forma são as ficções (ou criações); as ficções falsas são denominadas quimeras ou imaginações vãs.

§ 591

Suponhamos que uma ficção reúna percepções que não podemos associar, ou então, que ela isole elementos, cuja subtração exaura a imaginação de todo conteúdo, tal como as características essenciais, a essência e os atributos; ou ainda, que a ficção suprima de seu produto toda modalidade e toda relação, e até mesmo algumas modalidades e algumas relações, sem as substituir por outras que, todavia, seriam necessárias para constituir a realidade e a individualidade de uma determinada coisa. Suponhamos,

no entanto, que ela represente seu produto como uma coisa real e individual; então, em todos estes casos, veremos surgir quimeras, resultantes de uma ilusão da faculdade de perceber as identidades entre as coisas, bem como veremos surgir imaginações vãs, podendo fortalecer uma falha de memória, ligada a um reconhecimento errôneo.

§ 592

A faculdade de fingir mais restrita seria aquela que poderia reunir, sem muita concisão, apenas duas imaginações, as menores e as mais fortes possíveis; ou então, que poderia isolar e muito debilmente uma única parte, a menor de todas, da mais vasta imaginação. Logo, quanto mais numerosas, extensas e fracas são as percepções que ela reúne, tanto mais as partes das imaginações que ela isola são numerosas e extensas; quanto mais numerosas e restritas são as imaginações das quais ela isola as partes, tanto mais as isola; quanto mais e melhor ela efetua estas duas operações, tanto mais ela é importante. Podemos afirmar que a faculdade de inventar é fértil, quando ela é importante; que é excessiva (extravagante, rapsódica), quando propensa a produzir quimeras; que é arquetônica, quando se abstém de produzir. A estética mitológica é a parte da estética que tem por objeto o pensamento ficcional, bem como a apresentação de suas ficções.

§ 593

Se em meu sonho tenho imaginações claras, eu sonho. As imaginações daquele que sonha são os sonhos, entendidos em seu sentido subjetivo; estes, por sua vez, são verdadeiros ou enganadores, quer sejam naturais, quando postos em ação pela natureza da alma (cf. § 561, 574, 580, 583, 590), quer não sejam naturais, quando contrários à alma. Se nada da natureza em geral estiver presente em suas realidades, eles são sobrenaturais.

§ 594

No homem que dorme, a imaginação é mais refreada e a faculdade de fingir é mais excessiva do que se ele estivesse em estado de vigília; logo, as imaginações e as ficções que elas produzem são mais vivas, já que não são obscurecidas por sensações mais fortes. Aqueles cujos sonhos são de hábito acompanhados

dos importantes movimentos exteriores do corpo, aos quais correspondem as sensações correspondentes no estado de vigília, são os noctâmbulos. Aqueles que costumam, em seu estado de vigília, tomar algumas de suas imaginações por sensações são os iluminados (isto é, os visionários, os fanáticos); aqueles que realmente confundem suas imaginações com as sensações são os loucos, de modo que a loucura é o estado daquele que costuma, em seu estado de vigília, tomar suas imaginações por sensações e suas sensações por imaginações!

Seção VIII: a faculdade de prever

§ 595

Eu tenho consciência de meu estado futuro e, por conseguinte, eu também tenho consciência do estado futuro do mundo. A representação do estado futuro do mundo e, portanto, do meu estado futuro, é a previsão. Eu prevejo; logo, eu possuo a faculdade de prever; é pela força que possuo minha alma de representar para si mesma o universo, segundo a posição de meu corpo, que se manifesta a tarefa de fazer atuar esta faculdade.

§ 596

A previsão está subordinada à seguinte lei: a percepção de uma sensação e de uma imaginação, que possuem em comum uma percepção parcial, produz a percepção total do estado futuro, em que as diferentes partes da sensação e da imaginação se reúnem novamente. Ou seja, é do presente impregnado do passado que nasce o futuro.

§ 597

Minha representação e, portanto, também minha faculdade de prever se pautam pela posição do meu corpo. Ora, os objetos da sensação exterior estão mais próximos do meu corpo que as coisas que eu prevejo e que apenas mais tarde serão o objeto de minha sensação. Desta forma, compreendemos claramente por que as sensações exteriores podem ser mais claras e mais fortes que as previsões. Por outro lado, já que as previsões são ainda mais obscurecidas pelas sensações que as acompanham, eu jamais

prevejo um objeto com tanta clareza como com a que o sentirei; não obstante, a previsão que eu faço é tal que o seu grau de clareza depende do grau de clareza que terá minha sensação futura.

§ 598

O que serviu com bastante frequência de objeto para minha sensação e para minha imaginação, isto eu prevejo com mais clareza que aquilo que só raramente serviu de objeto à minha percepção. O conteúdo das imaginações já serviu de objeto à minha sensação e, portanto, a uma percepção extremamente forte. Logo, as imaginações são mais fortes que as previsões, que são percepções ainda desprovidas de força; e, se elas vêm acompanhadas de sensações, obscurecem completamente as previsões. Assim, já que a previsão de um instante próximo pode ser mais clara que a previsão de um instante mais distante, a previsão de um futuro próximo obscurecerá a previsão de um futuro mais distante. Desta forma, de duas sensações futuras com a mesma clareza, eu prevejo a mais próxima com mais clareza que prevejo a mais distante.

§ 599

A mais restrita faculdade de prever será aquela que poderá apresentar, com a mais extrema imprecisão, uma e uma única coisa, mas que, num futuro próximo, deverá servir de objeto a uma sensação muito forte, já terá frequentemente servido de objeto à sensação e à imaginação reprodutora, e sua previsão virá acompanhada e precedida de percepções de outro tipo e de extrema fragilidade. Logo, quanto mais a sensação futura do objeto previsto for fraca e tardia, tanto mais raras terão sido as sensações e as reproduções deste objeto na imaginação; quanto mais fortes são as percepções que precedem e acompanham a previsão, tanto mais, no entanto, a representação da faculdade de prever é forte e mais alcance ela possui.

§ 600

Quanto mais o sentido que me permite, em parte, prever um objeto já exposto à minha sensação é embotado (ou aguçado), tanto mais a imaginação do objeto que me disponho a prever é fraco (ou forte) e tanto mais a previsão será obscura (ou clara).

§ 601

Eu distingo as previsões das sensações e das imaginações: 1) por seu grau de clareza, que é mais fraco que aquele das sensações e das imaginações; 2) pela impossibilidade da coexistência das mesmas com o passado e o presente. Se, todavia, uma previsão muito forte e uma imaginação (ou mesmo uma sensação) muito fraca possuírem a mesma clareza, sempre nos resta, no entanto, a possibilidade de as distinguir por meio da segunda característica de ambas. Assim, uma vez que o contexto (cf. § 567) me permite saber quais as percepções que não são sensações, eu sei claramente que uma percepção não é uma imaginação, se ficar evidente que ela não possui nenhuma ligação com as imaginações e com as sensações que a acompanham, a precedem e a seguem; bem como, se for impossível que ela se apresente ao mesmo tempo que aquelas em uma mesma sensação.

§ 602

A previsão é facilitada: 1) se a sensação futura de seu objeto tiver de ser muito clara; 2) se em grande parte seu objeto já estiver dado na sensação e 3) na imaginação reprodutora; 4) se este objeto já tiver sido previsto com frequência, e 5) se a previsão sempre for seguida de intervalos de tempos, preenchidos com percepções muito fracas, de modo a sempre ter conservado seu brilho de novidade; 6) se a sensação de seu objeto não se situar em um futuro muito distante; 7) se a previsão seguir e acompanhar outros tipos de percepções mais fracas que ela; pois, ou não virá acompanhada de nenhuma outra percepção, ou então, virá acompanhada de sensações e imaginações pouco claras; 8) se ela seguir ou acompanhar imaginações ou sensações muito fortes, mas que possuam percepções parciais, que lhe sejam comuns.

§ 603

A previsão é dificultada: 1) se dificultamos, segundo o parágrafo 543, a sensação futura de seu objeto; 2) se dificultamos a sensação presente bem como 3) a imaginação dos objetos que, em grande parte, são idênticos ao objeto da previsão (cf. § 569); 4) se dificultamos as primeiras previsões e, sobretudo, 5) se impedimos que estas previsões sejam interrompidas por percepções mais fracas, uma vez que elas se obscurecem enquanto persistem

ininterruptamente; 6) se retardamos a sensação do seu objeto; 7) se a previsão segue ou acompanha outros tipos de imaginações e de sensações mais fortes; 8) se ela segue ou acompanha representações, que possuem percepções parciais que lhe são comuns, mas que são fracas demais.

§ 604

Já que em toda sensação e em toda imaginação existe algo de obscuro e uma vez que a previsão sempre é menos clara que a sensação e a imaginação correspondentes, a previsão, mesmo distinta, estará consideravelmente entremeada de confusão e de obscuridade; por conseguinte, todas as minhas previsões são sensíveis; e cabe à faculdade do conhecimento inferior a tarefa de lhes dar existência. A mântica, que fornece as regras do conhecimento e do modo de exposição da faculdade de prever, é uma parte da estética.

§ 605

Se a faculdade de prever representa seus objetos exatamente como eles estão dados na sensação, suas previsões são verdadeiras, ou seja, são premonições, se bem que sua percepção não se realiza do mesmo modo, nem com a mesma clareza que as sensações. Se o objeto dado em uma premonição também é dado na sensação, a previsão se realiza. Uma previsão que não se cumpre é falaciosa: ela é a fonte dos erros de ordem prática.

Seção IX: o julgamento

§ 606

Eu percebo a perfeição e imperfeição das coisas, ou seja, eu julgo; logo, eu possuo a faculdade de julgar. Esta será reduzida ao mínimo se representar, com a mais extrema imprecisão, uma e apenas uma pequena perfeição (ou imperfeição) de um único pequeno objeto, cuja percepção será muito forte e somente virá precedida e acompanhada de percepções de um outro tipo e de extrema fragilidade. Assim, quanto mais numerosos e importantes os objetos aos quais se aplica, tanto mais sua percepção é imprecisa; quanto mais fortes os outros tipos de percepções que

acompanham e precedem esta faculdade, tanto mais numerosas e grandes são as perfeições ou imperfeições de seus objetos; no entanto, quanto mais fortes as representações destes objetos, tanto mais importante é a faculdade de julgar. A aptidão para julgar as coisas é o julgamento, que é prático, quando diz respeito à previsão das coisas futuras; é teórico, quando diz respeito a outras coisas e, é penetrante, quando percebe um grande número de perfeições ou imperfeições nos objetos, cuja percepção é muito obscura.

§ 607

A faculdade de julgar obedece à seguinte lei: perceber a concordância ou a discordância dos diferentes componentes de uma coisa resume-se em perceber a perfeição e a imperfeição dos mesmos. Uma vez que esta percepção tanto é distinta, quanto indistinta, a faculdade de julgar e, portanto, o julgamento, serão tanto sensíveis, quanto intelectuais. O julgamento sensível é o gosto entendido em sentido amplo (o bom gosto, o paladar, o olfato). A crítica em seu sentido mais amplo é a arte de julgar. Desta forma, a arte de formar o gosto ou ainda de julgar pelos sentidos e de expor seu julgamento é a estética crítica. O indivíduo que usufrui da faculdade intelectual de julgar vem a ser o crítico em sentido amplo e, por conseguinte, a crítica em seu sentido geral é a ciência das regras que permitem julgar distintamente a perfeição ou a imperfeição.

§ 608

O gosto em sentido amplo, contanto que se relacione com o sensível (ou seja, com o que é dado nas sensações), é o julgamento dos sentidos; este deve ser imputado ao órgão dos sentidos que fornece a sensação do objeto em julgamento. Há, pois, um julgamento dos olhos, um dos ouvidos, etc. A faculdade de julgar, seja ela de que tipo for, deve sua atuação à força que minha alma possui de representar para si mesma o universo; com efeito, todas as coisas são em parte perfeitas e em parte, imperfeitas. Os julgamentos falsos são as falhas do julgamento. Se a faculdade de julgar é propensa a cometer falhas, falamos de um julgamento prematuro; este julgamento constitui o mau gosto. A aptidão para evitar as falhas do julgamento é a maturidade do julgamento; a este corresponde a distinção do gosto (sua nitidez, seu refinamen-

to); se o julgamento é bastante apurado para revelar até mesmo as menores concordâncias e discordâncias, o gosto é delicado. As falhas do julgamento dos sentidos são as ilusões sensíveis.

§ 609

Quanto mais a memória, a reminiscência, a faculdade de inventar, a aptidão para prever e para julgar, adquiridas como inatas, são importantes, tanto mais fácil será desenvolvê-las através de exercícios.

Seção X: a faculdade de presentir

§ 610

Aquele que, ao prever uma percepção, a representa para si mesmo como idêntica a uma que tivera outrora, ele a presente; portanto possui a faculdade de presentir em sentido amplo. As percepções que devem sua existência à esta faculdade são os pressentimentos em sentido amplo, que, por sua vez, tanto são sensíveis, quanto intelectuais. Os pressentimentos e a faculdade de presentir em sentido estrito são estritamente sensíveis. Os pressentimentos sensíveis são o objeto da mântica estética.

§ 611

A faculdade de presentir obedece à seguinte lei: quando nos representamos, dentre as percepções que surgem logo após uma percepção presente, determinadas percepções que têm em comum com as precedentes uma percepção parcial, esta percepção parcial que lhes é comum é representada como contida na que precede e na que segue. A faculdade de presentir, portanto, é a faculdade de prever o que a memória é para a imaginação.

§ 612

A faculdade sensível de presentir remete à expectativa de casos semelhantes, que está submetida à seguinte regra: quando eu sinto, imagino ou prevejo um objeto A que possui muito em comum com um outro objeto B, que eu prevejo; então, eu me

represento B como algo que será idêntico a A. Aquele, cuja alma, por intermédio das idéias que se associam, possui o objeto que ela prevê, presente coisas que sua alma não havia pressentido antes; logo, ele possui a faculdade de antecipar, que vem a ser a faculdade de pressentir o que a reminiscência é para a memória.

§ 613

A faculdade de antecipar é a faculdade de pressentir, que obedece à seguinte regra: a alma presente uma percepção, enquanto as idéias que lhe são associadas permitem a previsão.

§ 614

A faculdade de pressentir mais limitada será aquela que somente perceberá e com a mais extrema imprecisão um único e pequeno objeto que já tenha sido previsto claramente e com muita frequência; um objeto cuja sensação seria iminente e cujo pressentimento só viria precedido e acompanhado de outros tipos de percepções muito frágeis.

§ 615

Quanto mais numerosos e importantes são os objetos que tratamos de prever, tanto mais as previsões que lhes concernem se apresentam raras e imprecisas; quanto mais durarem as outras percepções muito fortes, que seguirão os pressentimentos, tanto mais fortes serão os outros tipos de percepções que precedem e acompanham estes pressentimentos; no entanto, quanto mais claramente a faculdade de pressentir percebe seus objetos, tanto mais importante ela é, pois menos necessidade ela terá de recorrer a antecipações conjecturadas.

§ 616

Se a aptidão para pressagiar é particularmente desenvolvida, ela é a faculdade da divinação, que tanto é natural (inata ou adquirida), quanto infusa e, neste caso, ela é o dom da profecia. Um pressentimento dado pela faculdade da divinação é uma predição; uma predição devida ao dom da profecia é um oráculo (uma profecia).

§ 617

Os erros que dependem da faculdade de pressentir são os pressentimentos vãos; estes, por sua vez, são as falsas previsões, tidas como verdadeiras, em virtude de uma ilusão da faculdade de perceber as identidades entre as coisas. Se os pressentimentos, as expectativas de casos semelhantes e as antecipações me forem dados, devem sua atualização à força que minha alma possui de representar para si mesma o universo.

§ 618

Se o objeto de uma previsão e um outro objeto, anteriormente dado numa sensação, numa imaginação ou numa previsão, são ambos considerados idênticos, e isto num grau em que não o são, este vão pressentimento originará uma previsão falaciosa.

§ 623¹

Uma vez que as sensações externas daquele que dorme não são claras, o sonho, mesmo aquele cujas imaginações são fracas, será mais apto para produzir previsões sensíveis que o estado de vigília. O conjunto de regras para separar os pressentimentos das previsões contidas no sonho constitui a onirocrítica.

Seção XI: a faculdade de designar

§ 619

Eu percebo os signos ao mesmo tempo em que percebo os objetos que eles designam; logo, eu possuo a faculdade de associar, em minha representação, os signos com os objetos que eles designam; esta faculdade pode ser intitulada a faculdade de designar. E uma vez que neste mundo há um vínculo entre os signos, as percepções da faculdade de designar devem sua atualização à faculdade que minha alma possui de representar para si mesma o universo. O conhecimento do vínculo que existe entre os signos tanto é distinto, quanto indistinto, de forma que a faculdade de designar tanto será sensível, quanto intelectual.

1. Deslocamos este parágrafo, uma vez que no final do texto, onde se encontra no original, está completamente deslocado.

§ 620

Se numa percepção o signo e o objeto que ele designa estão vinculados e se a percepção do signo é mais importante que a percepção do objeto designado, dizemos que o conhecimento é simbólico; se a representação do objeto designado é mais importante que aquela do signo, o conhecimento será intuitivo (será uma intuição). Quer se trate de um ou de outro conhecimento, a faculdade de designar está submetida à seguinte lei: quando duas percepções estão associadas, uma é o meio de se conhecer a existência da outra.

§ 621

Suponhamos que, em virtude de uma ilusão da faculdade de conhecer as identidades entre as coisas, tomemos por um signo o que não é um signo e, por um objeto designado, tomemos aquilo que não o é; disto resultará tanto um conhecimento simbólico, quanto um conhecimento intuitivo, ambos falsos. Do mesmo modo, suponhamos que tomemos por um signo do futuro aquilo que não o é; teremos então previsões falaciosas, que poderão ser consideravelmente reforçadas por presságios vãos e antecipações errôneas.

§ 622

A mais limitada faculdade de designar será aquela que associar, de modo extremamente solto, um único signo, por menor que seja, a um único e pequeno objeto por ele designado, e que só estiver acompanhada e precedida de outros tipos de percepções extremamente frágeis. Desta forma, quanto mais numerosos e importantes são os signos, tanto mais numerosos e importantes são os objetos que eles designam; quanto mais fortes os outros tipos de percepções que os acompanham e precedem, tanto mais forte é o vínculo estabelecido pela faculdade de designar e tanto mais esta faculdade é importante. A ciência do conhecimento sensível que se ocupa dos signos e de sua apresentação é a estética da designação, que vem a ser uma ciência simultaneamente heurística e hermenêutica. A ciência dos meios através dos quais o discurso designa alguma coisa é a filologia (a gramática em sentido amplo). Se a filologia ensina o que é comum a numerosas línguas particulares ela é universal. A filologia ensina: I) as regras

gerais que todo discurso deve observar com referência às palavras que emprega. Se ela se ocupa 1) dos elementos que compõem as palavras, ela é a ortografia em sentido amplo; 2) das flexões das palavras, ela é a etimologia (a analogia); 3) de sua coesão e construção, ela é a sintaxe; 4) de sua quantidade, ela é a prosódia. O conjunto destas disciplinas constitui a gramática (em sentido estrito). Se a filologia se ocupa 5) da significação dos vocábulos, ela é o estudo do léxico (a lexicografia); 6) da sua escrita, ela é o estudo da grafia. A filologia ensina: II) as regras particulares, ou seja, as regras da eloquência ou as regras da perfeição do discurso sensível. Ela pode ensinar as regras da eloquência 1) em geral, ela é então a arte da oratória; 2) em particular; então, se as regras que ela expõe são aquelas do discurso que não está subordinado a exigências métricas, ela é a retórica; se suas regras são aquelas do discurso submetido a tais exigências, ela é a poética. Estas disciplinas e todas aquelas que daí derivam são universais à medida que expõem regras comuns a numerosas línguas particulares.

PARTE III

A estética

Prolegômenos

§ 1

A Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogo da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo.

§ 2

O grau natural das faculdades cognoscitivas, desenvolvido apenas na prática e aquém da cultura disciplinar, pode ser denominado de estética natural. Esta pode ser dividida, segundo a lógica natural, em inata – o belo talento inato – e em adquirida. Esta última, por sua vez, pode ser dividida em adquirida através do ensino e em adquirida através da prática.

§ 3

Entre outras possibilidades, a aplicação da estética artística (§ 1), que se volta para o natural, tornar-se-á maior se: 1) preparar, sobretudo pela percepção, um material conveniente às ciências do conhecimento; 2) adaptar cientificamente os conhecimentos à capacidade de compreensão de qualquer pessoa; 3) estender a aprimoração do conhecimento além ainda dos limites daquilo que conhecemos distintamente; 4) fornecer os princípios adequados para todos os estudos contemplativos espirituais e para as artes

liberais; 5) na vida comum, superar a todos na meditação sobre as coisas, ainda que as demais hipóteses sejam semelhantes.

§ 4

A partir disto, destacam-se algumas aplicações especiais, a saber: 1) a filológica; 2) a hermenêutica; 3) a exegética; 4) a retórica; 5) a homilítica; 6) a poética; 7) a musical, etc.

§ 5

Algumas objeções poderiam ser levantadas à nova ciência (§ 1): 1) ela se apresenta demasiadamente ampla para que possa ser exaurida em um único e pequeno tratado e em uma única preleção. Minha resposta: admito esta crítica, mas é preferível alguma coisa a nada. 2) Ela é idêntica à Retórica e à Poética. Resp.: a) é mais abrangente; b) abarca o que estas duas disciplinas têm de comum entre si e o que têm de comum com as outras artes. Por intermédio destas, neste livro e em seu devido lugar, sem tautologias inúteis, qualquer arte ocupar-se-á de seu campo com extremo êxito. 3) Ela é idêntica à crítica. Resp.: a) também existe a crítica lógica; b) um determinado tipo de crítica faz parte da Estética; c) para esta determinada parte da Estética é quase indispensável uma prenoção das demais Estéticas, a não ser que se queira discutir acerca de meros gostos no julgamento dos belos pensamentos, dos belos enunciados e dos belos escritos.

§ 6

Outras objeções poderiam ser feitas à nossa ciência, a saber: 4) as percepções sensitivas, o imaginário, as fábulas, as perturbações das paixões, etc. são indignas do filósofo e situam-se abaixo do seu horizonte. Resp.: a) o filósofo é um homem entre os homens e não julga bem se considerar tão extensa parte do pensamento humano alheia a ele; b) a teoria geral dos belos pensamentos confunde-se com a prática e com a realização particular.

§ 7

Objeção 5. A confusão é a mãe do erro. Resp.: a) mas é a condição "sine qua non", para se descobrir a verdade, quando a

natureza não efetua o salto das trevas para a luz. Da noite, através dos dedos róseos da aurora, chega-se ao meio-dia; b) por esta razão, devemos nos ocupar da confusão, a fim de que dela não provenham erros, como os tantos que ocorrem – e por que preço – entre os negligentes; c) não se recomenda a confusão, mas corrige-se a ação de conhecer, à medida que um resquício de confusão necessariamente intervier nela.

§ 8

Objeção 6. O conhecimento distinto é superior ao conhecimento confuso. Resp.: a) isto é válido para o pensamento finito apenas nas questões mais graves; b) a posição de um não exclui o outro; c) por esta razão, segundo as regras básicas distintamente conhecidas dos pensamentos, devemos ordenar os conhecimentos que se voltam primeiramente para o belo. Destes surge, no futuro, uma distinção mais perfeita (§ 3, 7).

§ 9

Objeção 7. Pelo culto do análogon da razão, deve-se temer que o território do conhecimento firme e racional venha a ser prejudicado. Resp.: Este argumento é mais pertinente aos que nos aprovam; pois, todas as vezes que se busca a perfeição composta, é este mesmo perigo que induz à precaução e não recomenda a negligência da verdadeira perfeição do pensamento; b) quanto mais corrupto e não cultivado for o uso do análogon da razão tanto mais ele prejudicará a severa razão lógica.

§ 10

Objeção 8. A Estética é uma arte e não uma ciência. Resp.: a) a arte e a ciência não são maneiras de ser opostas. Quantas artes, que outrora eram apenas artes, agora são também ciências? A experiência provará que nossa arte pode ser demonstrada. É evidente "a priori" que a nossa arte merece ser elevada à categoria de ciência porque a psicologia e outras ciências fornecem certos princípios e porque as aplicações, mencionadas nos § 3, 4 e outros, o demonstram.

nado homem são suficientes para um determinado conhecimento belo (M., § 697). Então, se os testes resultam positivos, a experiência é positiva e boa e as forças são consideradas suficientes (§ 60); se resultam menos positivos, nem sempre está em causa uma falta, muito menos vale a conseqüente conclusão – feita a partir da ausência de uma certa característica estética, que por acaso pode ser específica e é exigida para um determinado teste – de que haja a ausência geral do caráter estético, ou ainda, que haja a ausência de outras características específicas (§ 27). Os ensaios poéticos de Cícero, os ensaios épicos de Ovídio e os de Horácio não tiveram bom êxito.

Seção IV: a doutrina estética

§ 62

Do caráter geral do esteta bem sucedido (§ 27) exige-se: III) o ensinamento e a doutrina estética, ou seja, uma teoria mais perfeita daqueles elementos que mais de perto influenciam na matéria e na forma do conhecimento belo. Esta teoria é mais perfeita que aquela comumente extraída só da natureza e só da prática. Já na prática, ela deve ser deduzida de exercícios mais rigorosos, para que a aptidão, em virtude da ignorância ou da incerteza, não se afaste das coisas que ela deve tomar como objetos do seu pensar ou das regras ou razões sob as quais ela os deve pensar, ou então, para que não pense com demasiada liberdade, ou ainda, julgando que todos hão de ver as suas falhas, sem que ele mesmo as perceba, se abstenha de praticar a bela meditação (§ 47, 48).

§ 63

À doutrina estética pertence: 1) TODO BELO SABER, isto é, o saber a respeito dos objetos que devam ser pensados belamente, uma vez que este saber exhibe um conhecimento mais adequado que aquele proporcionado pela cultura não erudita. Impregnados deste saber, o talento naturalmente belo, estimulado por exercícios diários, e a alma estética, com o ânimo excitado e pleno – e também com o ânimo “cru”, segundo afirma Pérsio (Sat., 2, 74) – podem ser unânimes no pensar de modo belo um determinado tema.

§ 64

As partes mais importantes do saber belo são as disciplinas que versam sobre Deus, sobre o universo, sobre o homem – uma vez que seu estado é sobretudo moral –, sobre a História, não excluindo os mitos, sobre antiguidades e sobre a beleza dos signos lingüísticos.

§ 65

Na doutrina das disciplinas deste tipo, o esteta cuida apenas da perfeição que se manifesta no fenômeno de meditar os objetos de modo belo (§ 14, 15). Este cuidado em parte é negativo, porquanto com ele o esteta indica como evitar os equívocos que deturpam; em parte é positivo, porquanto, freqüentemente, com uma única frase ou com uma citação bastante breve, leva o leitor ou o espectador erudito a esperar de um autor de tamanha erudição que qualquer citação seja soberba, mesmo quando ele dissimular uma grande parte de sua erudição, o que lhe é permitido pela regra das exceções não deselegantes (§ 48, 25).

§ 66

Nesta seção não nos referimos a quaisquer métodos de ensino infantis (§ 54); nem ao conhecimento desordenado e precipitado dos assuntos que devem ser investigados nas disciplinas, conhecimento este adquirido pelo uso, pela leitura superficial e por exposições orais sem fundamento, cf. Seção III; mas referimo-nos ao conhecimento metódico e individual tanto quanto perfeito dos mesmos assuntos, porque tal conhecimento cumpre muito mais o mencionado no § 65, mas somente à medida que o cumpra melhor.

§ 67

Também não postulamos que o esteta seja um Cornélio Alexandre, o Erudito, ou um sábio em todos os assuntos, pois o caráter geral somente exige uma instrução geral. Nesta espécie do belo conhecimento, em que cada qual pensa sobressair, o caráter especial determinará tanto mais cuidadosamente as partes da instrução quanto mais estas forem convenientes a ele. E convém que esteja familiarizado com as mesmas aquele que tomar a si o encargo de ocupar-se desta espécie do belo conhecimento (§ 27).

§ 68

À doutrina estética pertence: 2) a teoria sobre a forma do belo conhecimento, sobre a maneira e o meio de estabelecê-la por métodos legítimos. Uma teoria mais perfeita do que aquela comumente obtida só por meio da natureza e só por meio do seu uso. Teoria esta que já deve ser deduzida de exercícios mais refinados e mais concisos, cf. § 62. Além disso, costuma ser chamado de Arte um complexo de regras dispostas em ordem. A partir daí, no caráter genérico do bom esteta, surge a exigência de uma arte estética.

§ 69

No conjunto de traços particulares de um esteta bem sucedido – por exemplo, de um orador, de um poeta, de um músico, e de outros – a necessidade desta arte estética já foi há muito satisfeita pela arte retórica, pela arte poética, pela música, etc. Tudo aquilo que costuma ser diferente em relação à beleza, à utilidade, à necessidade destas artes, e que serve para elevar as noções ao domínio dos assuntos mais gerais, pode ser aplicado à arte estética, cujos méritos, acima mencionados, se evidenciam tão amplamente quanto os louvores de todas as demais artes, tomadas em conjunto (§ 68).

§ 70

Agora já será lícito afirmar que uma arte é tanto mais eminente: 1) quanto mais extensas as regras que abarca, isto é, quanto mais a aplicação destas regras é útil e até necessária em maior quantidade de ocasiões, tanto mais a arte, ela mesma, é mais completa, ainda que seja pequeno o compêndio das regras que apresenta; 2) quanto mais sólidas e importantes forem as regras que fornece, isto é, regras que nunca possam negligenciar sem um prejuízo maior; 3) quanto mais expõe regras mais exatas e mais acuradas; 4) quanto mais transparentes; 5) quanto mais exatas e derivadas dos verdadeiros princípios vitais das regras; 6) quanto mais atraentes, para que devam, a partir de seus preceitos, dirigir as ações e a própria práxis (§ 22).

§ 71

As leis da arte estética, todavia – como um tipo de constelação de leis particulares – estão difundidas por todas as artes liberais, e ainda possuem uma esfera mais abrangente: elas valem onde quer que é preferível conhecer algo – do qual não é necessário o conhecimento científico – de modo belo a conhecê-lo de modo feio. A partir disto, esta constelação de leis, mais do que alguma das leis particulares, merece ser reconduzida a uma forma de arte, pois um dia há de apresentar – como partes distintas das artes tiradas dela mesma – um sistema mais completo para o conhecimento da beleza. Devido à sua infinita variedade, não pode ser esperado algo de completo nas leis particulares, a não ser que – elevando-nos às fontes não só da beleza, mas também às do conhecimento, elevando-nos, enfim, à natureza de ambas – examinemos as primeiras divisões de ambos os conceitos, que se esgotam, se divididos segundo o princípio do terceiro excluído, aplicado na presença de dois opostos contraditórios. Mas isto transformará a arte estética, levando-a a assumir a forma de uma ciência.

§ 72

Uma regra superior sempre é mais forte que todas as regras subordinadas a ela. Logo, as leis da arte estética são mais fortes que todas as regras delas derivadas e que regem as artes particulares. Em relação a estas últimas não deve ser criada uma exceção deselegante, se as mesmas entrarem em conflito. Se, com efeito, acontecer de outro modo, porque somente as regras subordinadas são conhecidas, ou porque as regras principais apenas são percebidas em seu aspecto básico ou nem são percebidas, enquanto que as secundárias enganam os olhos em todo o aparato e ornato dos exemplos a que se aplicam, os danos causados seriam graves. A partir disto, o complexo das leis estéticas, face às particulares, que lhe são consequentes, merece ser elevado à forma de arte; a redução das leis estéticas à forma de uma ciência permitirá tornar visível a cada um a força das mesmas.

§ 73

Uma regra falsa sempre é pior que nenhuma. Por outro lado, as leis que foram abstraídas de apenas um ou outro exemplo e,

sem outra razão ulterior, validadas como universais, o que são senão uma sucessão do particular ao geral, repleta de hiatos? Logo, se não são totalmente falsas, quantas vezes, contudo, pecam pela grandeza? Além disso, nunca se pode ter uma indução completa. A partir disto, é necessário o inteiro conhecimento "a priori" da verdade das regras mais importantes, conhecimento este que, em seguida, confirme e ilustre a experiência, assim como talvez ele tenha sido o primeiro recurso utilizado para descobri-las. As artes particulares, se tivermos a intenção de separar as regras verdadeiras das espúrias, requerem um princípio ulterior, a partir do qual tais artes possam conhecer suas regras particulares. E este princípio – a arte estética – deve ser conduzido à forma de uma ciência, a fim de que não seja única e pobremente pela expectativa de casos semelhantes que se possa estabelecer sua validade (§ 70).

§ 74

Como o intelecto e a razão, no que concerne ao necessário sob o ponto de vista moral, deveriam ser os condutores de todos os pensamentos elaborados de modo belo (§ 539), e como isto não pode acontecer porque as regras do pensar de modo belo não são distintamente conhecidas (M., § 624, 640), não basta, no entanto, expô-las com clareza e ilustrá-las com muitos exemplos, sobretudo quando um tal conhecimento, que permanece confuso, também pode ser obtido sem disciplina através da estética natural adquirida (§ 62). Portanto, para que toda disciplina da arte estética não se transforme em alguma mera coordenação e disposição das regras formadas unicamente a partir do listamento do análogo da razão, como se este fosse um senhor e mestre (§ 68), a disciplina estética também trabalha estas regras distintamente e as compreende com uma transparência intelectual, justamente quando simultânea e vantajosamente se eleva à forma de uma ciência (§ 70).

§ 75

Leibniz, a propósito da metafísica, antes da restauração iniciada por ele mesmo, afirmara o seguinte:

Vejo muitos, que se deleitam nas doutrinas matemáticas, afastarem-se com horror das metafísicas, porque notam naquelas uma luz; nestas, trevas. A principal causa disto creio

estar no fato de que as noções gerais, que nós julgamos extremamente conhecidas, tornaram-se ambíguas e obscuras pela negligência humana e pela inconstância do pensamento e no fato de que as definições, criadas pelo senso comum, seguramente não são nominais e, conseqüentemente, nada explicam (Acta erud., Leipzig, 1694).

Por razão semelhante, eu poderia afirmar o mesmo em relação às disciplinas das artes liberais. Refiro-me às doutrinas e ao acúmulo de regras. Com efeito, embora muitos homens instruídos e não instruídos, se têm bom gosto, são impelidos ou forçados indistintamente a admirar a execução das mais belas obras; embora muitos as louvem e até as sigam; por outro lado, muitos defensores da ciência mais severa desprezam doutrinas deste tipo, como se as mesmas se dispusessem a prodígios ilusórios, concordando com o povo, que:

O gênio é mais afortunado que a mísera arte, porque crêem ... (HOR. Ep., II, 3, 295).

O que responder?, se não percebem que os principais problemas do conhecimento poderiam ser não só bem resolvidos, mas ainda resolvidos de modo belo, a partir da elaboração de esmeradas definições, que verdadeiramente explicariam um objeto belo e elegante através de uma seqüência concatenada de axiomas e conseqüências? Responder o quê?, se não percebem que é possível estabelecer uma arte não só dedicada ao caráter geral do belo talento, mas também revestida com o manto da ciência? É a regra dessa ciência, não a de Lesbos, que nos permitirá tanto executar, quanto julgar mais acertada e seguramente as obras que postulam a beleza do pensamento (§ 70).

§ 76

Não julgo que seja um falso profeta se predisser – escrevo o que já submeti à prova em alguns ensaios – que o estudo aprofundado das artes liberais, se seguir o caminho traçado por nós, será recomendado a muitos talentos e a almas que não sejam pequenas, mas elevadas; que ele parecerá digno não só para educar crianças, mas também apropriado para aqueles homens que têm bom gosto. A estes, ele os levará a ousar algo de novo e de importante em seus exercícios estéticos, ou, pelo menos, os levará a julgar as artes que conduzem a tal direção com mais moderação, com mais justiça, com mais deferência, uma vez que, enquanto juízes, já teriam sido suficientemente e bem instruídos e já teriam

se tornado mais competentes em relação à aplicação das mesmas.

§ 77

Volto a advertir. Não sou aquele que pretenda assumir a imagem de um espírito que se tornou totalmente perfeito graças à ciência estética, ou então, aquele que pretenda que esta perfeição consista na beleza geral do espírito ou no mérito particular de um orador, de um poeta, de um músico, etc. Já afirmei que, antes de uma teoria deste tipo, era necessário que se reunissem alguns requisitos: a natureza, o talento, a índole, os exercícios, a cultura do espírito, que hoje, sem erudição, dificilmente deverá atingir um estado satisfatório, o domínio das regras do belo pensamento, em relação às quais já demonstrei que não possuem autêntica superioridade se não constituírem, pelo menos em sua primeira e principal parte, uma ciência. Reafirmo aqui a necessidade daqueles melhores e mais seguros exercícios, mencionados no § 58, segundo os quais ninguém passa "nulla dies sine linea" (PLIN. Nat., 35, 84) e sem os quais as regras sem vida ou, como se diz, especulativas, que poderíamos, mas não deveríamos usar, não possuem, onde justamente deveriam ser mais úteis, nenhuma utilidade. Acrescento que após ter reafirmado todas as necessidades restam apenas umas poucas exigências a definir. Mas aquele que tiver a intenção de adquirir uma das características particulares do esteta bem sucedido terá razão em reclamar que um maior número de exigências seja definido (§ 27).

Seção XXVII: A verdade estética

§ 423

O terceiro cuidado a ser considerado em relação aos assuntos que devem ser pensados de modo belo (§ 115, § 177) é a verdade (M., § 515), mas a VERDADE ESTÉTICA (§ 22), isto é, a verdade enquanto aquela que é conhecida sensitivamente. Conhecemos a verdade metafísica dos objetos como sendo a harmonia dos mesmos com os princípios universais (M., § 92) e, a partir disto, entendemos Leibniz, que em sua Teodicéia afirma: "de certa maneira, pode-se dizer que o princípio da contradição e da razão suficiente está incluso na definição do verdadeiro e do falso." Com efeito, a representação da verdade metafísica em algum objeto –

à medida que ela se realiza na alma de determinado sujeito – é esta harmonia das representações com os objetos, a qual muitos denominam verdade lógica; outros a intitulam de espiritual, que é a verdade da afetibilidade, da correspondência e da conformidade, enquanto denominam a verdade metafísica de verdade material.

§ 424

A verdade metafísica poderia ser chamada de objetiva e a VERDADE SUBJETIVA poderia ser dita como sendo a representação daquilo que é objetivamente verdadeiro no interior de uma determinada alma. Ou então, para usar uma terminologia mais simples, empregada por muitos, podemos denominar a verdade subjetiva de verdade lógica, mas em um sentido mais amplo. A fim de que cheguemos a um acordo nesta questão terminológica, é preferível recordar estas relações um pouco mais atentamente. Com efeito, desde logo parece-me ser evidente que a verdade metafísica (ou a objetiva, como poderá ser chamada se for do vosso agrado), representada numa determinada alma de tal forma que nela provoque a verdade lógica "lato sensu" – ainda chamada de espiritual e subjetiva – ora apresenta-se ao intelecto no mais elevado sentido espiritual, desde que seja distintamente percebida pelo intelecto nos objetos representados, quando também é chamada de verdade LÓGICA "STRICTO SENSU", ora apresenta-se como a verdade estética ao pensamento intuitivo e às faculdades inferiores do conhecimento, tanto excepcional, quanto preponderantemente (§ 423).

§ 425

Leia, peço-te, caro leitor, o conselho que Cremes dá a Menedemo no Hecautontimorumenos de Terêncio e desta passagem depreenderás que Menedemo, ao responder, fala sobre a verdade estética:

Parece-me verdadeiro, e é assim como o dizes (TER. Heaut., 490).

Lembre-mos das sátiras, que parecem estar protegidas por um privilégio que lhes é exclusivo, segundo as palavras de Horácio:

... ainda que rindo, quem me proíbe de dizer a verdade? (HOR. Ep., I, 1, 24)

e, em algumas passagens, não hesitam nem em “expor uma verdade que muitas vezes gera o ódio” (TER. Andria, 68), nem em ferir ouvidos delicados com uma verdade mordaz (PERS. Sat., 1, 107).

Compare estas sátiras com os conselhos práticos, que parecem ser do mesmo gênero, mas que partem de um filósofo moral, que demonstra suas proposições cuidadosa e cientificamente, e compreenderás no exemplo a diferença que existe entre a verdade estética e a verdade lógica “*stricto sensu*” (§ 423).

§ 426

A virtude, que Cícero (De off., II, 18) descreve quase que em sua gênese, é comum às meditações lógicas e às estéticas e se traduz “no reconhecimento daquilo que seja verdadeiro e sincero em cada coisa, no reconhecimento daquilo que seja próprio de cada coisa” (entenda-se a equanimidade com o princípio da contradição), “no reconhecimento daquilo que lhe seja conseqüente” (entenda-se a equanimidade com o princípio do efeito fundamentado na razão, cf., M., § 23)² e “no reconhecimento de onde se origina cada coisa e de qual seja a sua causa” (entenda-se a equanimidade com o princípio da razão, cf., M., § 20 e com o princípio da razão suficiente, cf., M., § 22). Mas na verdade, enquanto as meditações lógicas se esforçam para obter o conhecimento distinto e intelectual destas coisas, as meditações estéticas, conservando-se em seu horizonte, ocupam-se em examinar as mesmas esmeradamente através dos sentidos e do análogo da razão (M., § 424).

§ 427

Se a verdade espiritual e subjetiva, que designa a verdade das representações em geral e que até agora foi chamada simplesmente de verdade lógica, for por nós denominada verdade ESTÉTICO-LÓGICA, não é, em primeiro lugar, porque de boa vontade perfilhamos a opinião daqueles que fazem uma distinção tal, como se certas verdades estéticas, e até muitas, não fossem ao mesmo tempo verdades lógicas. Na exortação, imaginada por Lucrécio, em que a deusa Natureza se dirige a um ser humano que se recusa

2. “Princípio do efeito fundamentado na razão” equivale em latim à expressão “*principium rationati*”. Neste caso, seguimos a tradução alemã que por sua vez a foi buscar junto à *Metafísica* de Baumgarten, traduzida por Meier.

a morrer, e à qual o poeta acrescenta com bastante razão as seguintes palavras:

O que responderemos, exceto que a Natureza intenta um justo processo e perora a causa da verdade? (LUCR. De nat., 3, 931-962),

quase todas as afirmações são ao mesmo tempo verdades lógicas (M., § 265 e E., § 252).

§ 428

Em segundo lugar, não negamos, nem ignoramos que a verdade estética, nas partes que devem ser representadas com beleza, freqüentemente apresenta a verdade lógica do todo, e dificilmente poderá ser de outro modo, se a enumeração das partes for completada e levada até o fim. Apenas ressaltamos que a verdade, à medida que é intelectual, não é diretamente o objeto da atenção do esteta. Se esta verdade intelectual surgir como a unidade das muitas verdades estéticas ou se coincidir com a verdade estética, o esteta dotado de razão pode felicitar-se por isto (§ 38) e, todavia, não é ainda aquilo que, acima de tudo, ele se propunha procurar neste momento (§ 423).

§ 429

Supondo que exista uma verdade incontestavelmente lógica (evidentemente, a dita verdade lógica “*stricto sensu*”, § 424), que só pode ser concebida pelo intelecto, seja da parte do sujeito que se supõe que há de pensar de modo belo, seja da parte das pessoas receptoras deste pensar, graças às quais se é sobretudo levado a pensar, e novamente, em ambos os casos, sempre, ou então seguramente em determinadas circunstâncias, esta verdade incontestavelmente lógica situa-se acima do horizonte estético e, justificadamente, é omitida, pelo menos naquele momento (§ 15, § 121). Imagina-te, primeiramente, como um astrônomo, não apenas físico, mas também matemático ou pensa, como os astrônomos, o eclipse anular do ano passado; em seguida, pensa este mesmo eclipse como um pastor, que o relata a seus companheiros ou à sua amada Neera. Oh! quantas verdades pensaste no primeiro caso e quantas deves ter totalmente omitido no segundo!

§ 430

Existem certas verdades, a tal ponto insignificantes, que a busca ou a menção das mesmas permanece abaixo do horizonte estético ou pelo menos abaixo do horizonte da sublime magnitude, ora inteiramente absoluta, ora certamente relativa (§ 120, § 178). O esteta não se ocupa destas verdades infinitivamente pequenas (§ 120, § 221). E nem, na verdade, julga sem exceção esta severa lei, escrita para o historiador, segundo a qual não se deve calar nenhuma verdade. Ao ler na Eneida:

... a tropa de jovens atira-se, sedenta, às praias da Hespéria
... Mas o piedoso Enéias dirige-se para a montanha, em que se eleva o templo do grande Apolo, e ao mesmo tempo procura as secretas paragens, busca o antro medonho da terrível Sibila (VERG. En., VI, 5 sq.),

o esteta não se preocupa, nem pensa com que pé Enéias pisou pela primeira vez a Itália e, no entanto, é absolutamente verdade que o fez ou com o direito ou com o esquerdo, se não com ambos, o que seria menos conveniente.

§ 431

A verdade estética, à medida que deve ser conhecida sensitivamente (M., § 423), requer I) a possibilidade 1) absoluta (§ 426) de pensar os objetos de modo belo (M., § 15, § 90). Isto é, requer a possibilidade absoluta de pensar os objetos de modo belo, a fim de que, no objeto estético – quando nos agrada contemplá-lo em si mesmo – não se observe prontamente, quer pelos sentidos, quer pelo análogo da razão, nenhuma das marcas distintivas, que se contradizem mutuamente (M., § 8). Uma certa diversidade de defeitos alcança esta possibilidade e a partir disto também é esteticamente verdadeira (M., § 272). Pelo contrário:

Aqueles que decidiram que os defeitos são quase iguais, padecem quando chegam finalmente à verdade; o bom senso, os costumes rebelam-se e também a própria necessidade que é propriamente a mãe da justiça e da equidade (HOR. Sat., I, 3, 96 sq.).

§ 432

A verdade estética exige a possibilidade 2) hipotética (§ 426; M., § 16) dos seus objetos (§ 431) e esta possibilidade hipotética,

por sua vez, pode ser A) natural (M., § 469), à medida que pode ser julgada pelo análogo da razão (§ 423). Encontro esta possibilidade na Eneida:

Então o Pai onipotente, a quem pertence o soberano domínio do mundo, começou a falar e, enquanto ele fala, silencia a alta morada dos deuses, a terra treme em sua base, silencia o elevado éter ... (VERG. En., X, 100 sq.)

§ 433

A verdade estética procura em seus objetos a possibilidade B) moral a) no sentido mais amplo (M., § 723), a fim de que aqueles objetos, que só podem ser oriundos da liberdade, sejam, além disso, de tal natureza e tão grandes, que, para o análogo da razão, pareçam originar-se tais e quais de uma dada liberdade, de uma determinada pessoa e de um caráter, como por exemplo, da moral de um certo homem. Isto é o que significa aquela citação de Cícero:

achegar-se mais à verdade da vida. (CIC. De orat., 1, 220),
segundo a qual muito importará, sem dúvida, se fala

um velho amadurecido ou um jovem impetuoso na flor da juventude, ou uma autoritária matrona ou uma delicada ama, um vendedor ambulante ou um lavrador de um pequeno campo verdejante, um cidadão da Cólquida ou um da Assíria, um homem educado em Tebas ou um educado em Argos (HOR. Ep., II, 3, 115-118),

ou muito importará se está em questão um objeto tomado a outrem ou um pessoal.

§ 434

Tu, escuta o que eu desejo e comigo o povo, se almejas que a platéia aguarde a descida do pano e permaneça sentada até que o ator diga "aplaudi". Cumpre que observes os hábitos de cada idade e que dêes aos caracteres e aos anos que mudam os traços que lhes convêm (HOR. Ep. II, 3, 153).

Sempre devemos nos ater ao feitio próprio e ajustado a cada idade (HOR. Idem., 178).

Nesta passagem, Horácio recomendava uma filosofia prática, por assim dizer, aplicada (§ 126, § 361, § 212), porque

aquele que a domina inteiramente seguramente sabe atribuir a cada personagem o que lhe convém (HOR. Ep., II, 3, 315), (§ 433),

percebendo, já em sua época, a utilidade da arte ou do conhecimento que se iniciou com os Caracteres, de Teofrasto e que depois o Teofrasto francês (La Bruyère) enriqueceu. Afirma Horácio:

Eu aconselharei um imitador sensato a observar o exemplo da vida e dos caracteres e daí colher palavras verídicas (HOR. Ep., II, 3, 317).

§ 435

A verdade estética busca a possibilidade moral b) no sentido mais estrito (M., § 723). A busca não só no interior do sujeito pensante, mas também nos objetos que, explícita ou implicitamente, no menor espaço de tempo, devem ser reconhecidos por ele, em seus belos pensamentos. Assim, ele deve, por exemplo, reconhecer o Aqueronte, quando este for representado por alguém (§ 422). Mas a verdade estética busca tão somente aquela possibilidade moral que se apresente ao análogo da razão sob a apreciação dos sentidos (§ 212). Esta é a VERDADE MORAL, como ensina Horácio, segundo a qual,

é justo que cada um se julgue por sua própria medida e pé (HOR. Ep. I, 7, 98).

Do mesmo modo que eu preferi denominar a verdade, mencionada nos parágrafos 433 e 434, enquanto aquela que deve ser buscada, de verdade moral em sentido mais amplo, assim preferiria denominar esta, da qual tratamos no presente parágrafo, de verdade moral no sentido mais estrito e nomearia a adequação dos signos com o nosso pensamento de verdade moral no sentido estritíssimo. Se esta adequação se transforma em mérito, recebe o título honroso de sinceridade; se resulta em defeito, traz consigo a desonra da indiscrição (E. § 339).

§ 436

Cícero, no seu discurso Pro Murena, define bem os limites estéticos desta verdade moral – por outro lado também estética –, desta dignidade que existe no pensamento mais gracioso (§ 435, § 182), quando no parágrafo 74 da referida obra enuncia:

Mas, com efeito, Catão age para comigo estóica e austeramente; nega que seja justo cativar a boa-vontade de alguém em troca de comida.

E ainda quando, como se em uma disputa, revida em defesa de verdade estética dos costumes que Catão atacara:

Discurso horrível, mas a experiência, a vida, os costumes e a própria condição de cidadão o rejeitam com desprezo (...). Por isso, Catão, não queiras condenar as instituições de nossos antepassados, que a própria República, que a própria longa duração de nossa supremacia comprovam, com um discurso demasiadamente severo... O que dizes: é necessário que os espíritos dos homens não se deixem seduzir por nada a não ser pela dignidade (à medida que esta é concebida apenas intelectualmente pelos filósofos, § 211, § 212) ao almejarem o encargo de magistrado, isto tu próprio, homem de suprema dignidade, não observas. Por que, com efeito, pedes a alguém que se esforce por ti, que te favoreça? Por quê? Além disso, para que possues um escravo nomenclador? (CIC. Pro Mur., 74-77).

§ 437

A verdade estética busca II) a união dos objetos que devem ser pensados de modo belo com as causas e efeitos (§ 426, § 431), à medida que esta união deve ser conhecida sensitivamente (§ 423; M., § 24), através do análogo da razão (M., § 640). Sirva-nos de exemplo o Coriolano de Tito Lívio. Na passagem em que este autor enfoca o referido personagem, fica evidente a razão do seu próprio nome, Coriolano, e do seu prestígio inicial. Este prestígio é a causa dos seus mais desdenhosos sentimentos pela autoridade dos tribunos da plebe, o que provoca a ira do povo e, conseqüentemente, o exílio de Coriolano. Seu caráter hostil o leva a procurar asilo político junto aos Volcos e isto não sem motivo, como fica claro a partir de fatos ocorridos anteriormente. Uma vez definidos, com seu anfitrião Tulo, os planos de guerra contra os romanos, o que daí resultou foi o hábil artifício de Tulo, o qual, por sua vez, provocou nova indignação do povo volco contra os romanos (LIV. II, 33-37).

§ 438

A partir daí, a guerra fica decidida. Os chefes são Tulo e Márcio, um expatriado romano, que é o nosso Coriolano. Graças à coragem dele, o início da guerra é favorável aos volscos; o povo romano treme. Como consequência, uma primeira delegação dos romanos é enviada para interceder junto aos volscos. Esta trouxe uma terrível resposta e não é recebida novamente junto ao inimigo. São então os sacerdotes que suplicam e, porque o fazem em vão, um temor quase feminino alastrou-se em Roma. A mãe e a esposa de Coriolano, no entanto, acompanhadas de um grande número de mulheres, conseguem comover o seu insensível coração. E para que isto não pareça ter ocorrido sem motivo, o historiador inventa o discurso da mãe, emprestando-lhe uma conotação inteiramente patética. Então as tropas inimigas retrocedem; Coriolano, porém, não deixará de ser mencionado a não ser após o autor ter narrado o que lhe reservam destinos futuros. Em Roma, contudo, foi erigido um monumento, consagrado à deusa "Fortuna Muliebris" (LIV. II, 39, 40). Quanta harmonia ressoa nestas páginas, alimentando e encantando pelo menos o análogo da razão dos que as lêem? (§ 437).

§ 439

A verdade estética exige a possibilidade não só absoluta, mas também hipotética dos seus objetos, a partir do momento em que ela é percebida pelos sentidos (§ 431-436). Toda possibilidade absoluta pretende a unidade absoluta; toda possibilidade hipotética, a unidade hipotética (M., § 76). A partir disto, a verdade estética exige nos objetos de seus pensamentos ambos os tipos de unidade, à medida que os dois podem ser apreendidos sensitivamente. Exige, portanto, nos pensamentos, a união indissolúvel dos limites, preservando assim a beleza da percepção total. (M., § 73). Esta unidade dos objetos, à medida que se tornar manifesta, é a UNIDADE ESTÉTICA, que consiste na unidade dos limites internos (M., § 37) e, portanto, é a unidade da AÇÃO, se a ação for o objeto da bela meditação, ou na unidade dos limites externos das relações (M., § 37) e das circunstâncias (M., § 323) e é, portanto, a unidade de LUGAR e de TEMPO (M., § 325-281). Em suma, "o que quer que se faça, que seja simples e uno" (HOR. Ep., II, 3, 23) e assim obterás simultaneamente uma concisão harmoniosa e agradável (S. XIII-XIV) e uma excelente coerência (§ 437). Por

isto, a unidade agradou tanto a Agostinho, que ele a denominou "a forma de toda beleza".

§ 440

A VERDADE ESTÉTICO-LÓGICA (§ 424) ora é a verdade dos universais e das noções e juízos gerais, ora é a verdade das coisas e das idéias singulares (M., § 148). Aquela será a verdade estético-lógica geral; esta, a verdade estético-lógica singular. No objeto da verdade geral nunca se descobrem tantas verdades metafísicas, sobretudo sensitivamente, quantas se descobrem no objeto da verdade singular (M., § 184). Do mesmo modo, quanto mais geral é a verdade estético-lógica, tanto mais verdades metafísicas se apresentam ao seu objeto, não só de um modo geral, mas também e principalmente em relação ao análogo da razão (§ 150, § 184). Tens aqui um dos motivos pelo qual o esteta, que se dedica ao estudo da verdade mais importante que possa observar, prefira as verdades mais limitadas, menos gerais e menos abstratas às verdades mais gerais, mais abstratas e mais universais; e prefira, sempre que possível, as verdades simples a todas as gerais. A exigência da riqueza do pensamento aconselha o mesmo, porque quanto mais limitado encontra o objeto, tanto mais são também as suas diferenças (M., § 151) e, assim, tanto mais é possível pensar sobre o mesmo de modo belo. A grandeza, também a natural, e a dignidade estética prescreve o mesmo, se considerares ao mesmo tempo a seriedade, a importância e a fecundidade que acrescentas à qualquer grandeza de um universal, no nível inferior de sua diferença (§ 177).

§ 441

A verdade estético-lógica do gênero é a percepção de uma grande verdade metafísica; a verdade estético-lógica da espécie é a percepção da maior verdade metafísica. A verdade estético-lógica dos indivíduos ou do singular é a percepção da máxima verdade metafísica. A primeira é a percepção do verdadeiro; a segunda, a percepção do mais verdadeiro; a terceira, a percepção da verdade máxima (§ 440). A verdade do singular ou bem é a verdade das determinações interiores do maior e melhor de um ser, ou bem é a verdade das coisas absolutamente contingentes. As coisas contingentes são representadas como singulares, exceto se forem representadas como coisas possíveis no interior de qual-

quer universo. A partir disto, segundo as coisas contingentes, a verdade do singular as apresenta ou como coisas possíveis e como partes deste universo (M., § 377) – e esta verdade juntamente com a verdade máxima das coisas absolutamente necessárias é intitulada a verdade no sentido estritíssimo e, na linguagem popular, intitula-se simplesmente a verdade – ou as apresenta como coisas possíveis de um outro universo e de suas partes ao conhecimento médio dos homens (M., § 876), quando então é chamada de VERDADE HETEROCÓSMICA.

§ 442

“A verdade”, dita estritíssima (§ 441) “é esta”, descreve Cícero no *De inv.*, II, 162, “através da qual são expressas (percebidas) como imudadas (não mudadas) as coisas que são ou antes tenham sido ou não de ser”. Ele parece comparar esta verdade com as verdades menores ao afirmar: “Aquele conjunto de virtudes (a constância, a dignidade, a coragem, a sabedoria e as demais), submetido à tortura (e que deleitam mais, seja por uma verdade geral e abstrata – como a “virtude dos estoicos, mais provada do que bebida” – seja por uma verdade heterocósmica (§ 441, 440), “coloca ante nossos olhos imagens da mais nobre dignidade (S. XXI), de sorte a parecer que uma vida livre das misérias do mundo há de correr rapidamente ao encontro destas virtudes e não há de suportar o abandono das mesmas (isto vale para o conhecimento médio § 441). Quando, porém, tiveres afastado o espírito desta pintura e das imagens das virtudes (imagens que são gerais e abstratas ou heterocósmicas) e te voltares para a realidade e para a verdade (no sentido estritíssimo), resta a nua pergunta (roubada aos objetos heterocósmicos do conhecimento médio e deles totalmente separada): é possível (neste universo em particular e em materialidade) alguém ser feliz enquanto é torturado?” (Cíc. *Tusc.*, V, 13 sqq.).

§ 443

Das verdades estético-lógicas gerais somente são estéticas – à medida que são representadas pelo análogo da razão, sem o que não se percebe a beleza – aquelas que podem ser representadas sensitivamente (§ 440, 423), seja manifesta e explicitamente, seja subentendidamente, como nas proposições omitidas dos entimemas ou como nos exemplos em que estas verdades abstratas

podem ser depreendidas como concretas. Por esta razão, o próprio princípio de identidade (M. II) é encontrado – quem acreditaria? – no prólogo de *Os cativos* de Plauto:

Estes dois cativos que vedes aqui de pé, eles que estão parados, estão ambos de pé, não estão sentados. Vós, vós sois minhas testemunhas de que falo a verdade (Plaut. *Capt.*, I).

§ 444

Das verdades em sentido estritíssimo, uma verdade só é estética, à medida que ela é percebida como verdadeira sensitivamente, quer através das sensações, quer através da imaginação, quer ainda através das previsões, não se excluindo o presságio, e tão-somente através destas. Sob a mesma hipótese, as verdades heterocósmicas são verdades estéticas e não o são em maior ou menor número do que aquele que deve ser percebido pelo análogo da razão (§ 441). Julgas que esta distinção seja de Leibniz; no entanto, ela é de Tibulo, que no panegírico a Messala já narrara muitas coisas a respeito das viagens de Ulisses, e finaliza assim:

Ou estes fatos famosos aconteceram em nosso mundo (verdadeiro no sentido estritíssimo, § 441), ou a fábula criou um novo mundo para suas viagens (verdade heterocósmica, § 441) (Tib., L. III, 7, 80).

Seção XXVIII: a falsidade estética

§ 445

A FALSIDADE ESTÉTICA é a falsidade subjetiva e a desarmonia dos pensamentos com a verdade dos objetos do pensar, à medida que esta verdade pode ser percebida sensitivamente (§ 423, § 426). Cícero apresenta uma ótima definição desta falsidade – “é falso tudo aquilo em que há, com clareza, uma mentira” (CÍC. *De inv.* I, 90), se por falsidade entendermos a estética e se tivermos em mente a clareza sensitiva (M., § 531). Se Cícero, no entanto, quando quer esclarecer sua idéia com um exemplo, por acaso apresenta um adequado ao assunto, os filósofos de nosso tempo que o descubram. “Deste modo”, exemplifica Cícero, “não pode ser sábio aquele que despreze o dinheiro” (CÍC. *De inv.*, I, 90).

Quem não sabe opor, com habilidade, as lãs, que se impregnam com o fuco vermelho da cidade de Aquino, à púrpura sidônia, certamente não sofrerá um dano mais profundo que aquele que não souber distinguir o falso do verdadeiro (HOR. Ep., I, 10, 26).

Nem toda falsidade subjetiva, contudo, se relaciona com isto (§ 424), mas aquela que Horácio descreve no início de sua Arte poética :

Se um pintor quisesse ligar a uma cabeça humana o pescoço de um cavalo e cobrir de penas variegadas membros de diversas procedências, de modo que um formoso tronco de mulher terminasse num medonho peixe preto – ao serem admitidos para ver a tela cós poderíeis, amigos, conter o riso? Creiam-me Pisões, bem semelhante àquela pintura há de ser um livro em que vãs imagens, quais sonhos de um doente, sejam fantasiadas, de sorte que nem o pé nem a cabeça se combinem num ser uno (HOR. Ep. II, 3, 1).

Horácio, portanto, não inicia sua Arte poética discorrendo sobre o que seria originariamente verdadeiro, mas a inicia abordando o que é falso³, e – como por uma feliz coincidência – Antônio, no De oratione, II, 30, de Cícero, também inicia seu discurso enfocando as coisas falsas. Horácio, todavia, parte do falso estético (§ 445, 446); Antônio parte do falso estético-lógico geral (§ 427), ao afirmar que, segundo as causas, entre advogados – no caso, o próprio Antônio e Crasso – algumas vezes “é necessário que um ou o outro profira uma mentira e que, tratando-se da mesma causa, um defende uma posição e o outro, outra, quando não pode existir mais de uma verdade” (a verdade em si, objetiva e tomada no sentido estritíssimo). A partir disto, ele perfila a opinião de que, para sair-se bem no Fórum, é válido sustentar qualquer “posição apoiada numa mentira”, e injustamente não tolera Ca-

3. O autor inicia este parágrafo com as seguintes palavras: “Non ab ovo, sed a falsis orditur Horatius...”. Baumgarten apropria-se das palavras do próprio Horácio, ao utilizar a expressão “ab ovo” e o verbo “orditur”, que constam no verso 146 da Arte poética: “nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo”. Nesta passagem de Horácio, “ab ovo” refere-se ao ovo de Leda, do qual nasceram Pólux e Helena, Cástor e Clitemnestra. O autor latino está a enunciar como não se deve iniciar uma obra.

tulo que o desaprova, pelo fato de que “julgou ter começado, sem ostentação, antes pela verdade, que por não sei qual dignidade”⁴.

Suponhamos que existam algumas opiniões esteticologicamente falsas (§ 427) e até mesmo mentiras com tal significado (§ 447); neste caso, todavia, somente serão esteticologicamente falsas, se forem perceptivelmente mentiras para o próprio análogo da razão (§ 445). Que nos sirva de exemplo um debate a respeito da própria verdade. De um lado, filósofos dogmáticos; de outro, acadêmicos e céticos discutiam criteriosamente entre si sobre o falso e o verdadeiro (lógica e metafisicamente), sobre as regras e o critério (principal, abstrato e científico) desta dicotomia, sobre a definição de cada um destes conceitos, através da qual pudessem ser diferenciados (distinta, completa e cientificamente). Divergiam no seguinte ponto: qual a diferença entre o justo e o injusto (concebidos universal e logicamente). Desejavam retornar à primeira e universal marca distintiva da verdade e ao juízo lógico. Imagine que cada um dos dois grupos defendia seu parecer com o máximo zelo possível. O análogo da razão haveria de olhar ambos um pouco atônito, como se fosse um espectador silencioso; a não ser, talvez, as vezes em que aplaudisse a imaginação versátil dos céticos. Imagine, porém, que alguns dos acadêmicos finalmente avancem a ponto de sustentar que, de um modo geral, tudo que pode parecer verdadeiro, pode, do mesmo modo (e mesmo grau de evidência), parecer também falso. Nestas circunstâncias, o análogo da razão talvez prognostique, com o mais legítimo direito e em harmonia com os já abalados dogmáticos, – “procedem como crianças” (CÍC. Quaest. ac., IV, 33). Com efeito, o último argumento também é falso sob o ponto de vista estético (§ 445).

4. O trecho de Cícero encontra-se sensivelmente alterado por Baumgarten, ficando difícil entender seu sentido. Baseamo-nos estritamente na sintaxe para a tradução do mesmo, mas o sentido fica comprometido se o confrontarmos com o original de Cícero. Transcrevemos então o parágrafo na íntegra.

Itaque et illi alias aliud eisdem de rebus et sentiunt et iudicant et nos contrarias saepe causas dicimus, non modo ut Crassus contra me dicat aliquando aut ego contra Crassum, cum alterutri necesse sit falsum dicere, sed etiam ut uterque nostrum eadem de re alias aliud defendat, cum plus uno verum esse non possit. Ut igitur in eiusmodi re, quae mendacio nixa sit, quae ad scientiam non saepe perveniat, quae opiniones hominum et saepe errores aucupetur, ita dicam, se causam putatis esse, cur audiatis. Nos vero et valde quidem, Catulus inquit, putamus atque eo magis, quod nulla mihi ostentatione videris esse usurus. Exorsus es enim gloriose, magis a veritate, ut tu putas, quam a nescio qua dignitate.

Pergunta-te, segundo Lucrécio (§ 448):

– O que criou o conhecimento do verdadeiro e do falso e provou que o duvidoso difere do certo? (LUCR. De nat., IV, 476).

– O esteticamente verdadeiro (§ 423), responderá ele, cf.:

Descobrirás que a primeira noção da verdade foi dada pelos primeiros sentidos e que não é possível refutar os sentidos. Com efeito, deve-se conferir maior crédito àquilo que por si só é capaz de fazer triunfar o verdadeiro sobre o falso. O que deve ser considerado como mais digno de crédito que os sentidos? Um pensamento, oriundo de um falso sentido, porventura terá o poder de acusá-los?, ele que em sua totalidade se deriva dos sentidos?; pois, se os sentidos não são verdadeiros, também todo pensamento se torna falso (LUCR. De nat., IV, 478-485)⁵.

Inversamente, Lucrécio mostrará o que é esteticamente falso (§ 445), a saber, o afastar-se dos sentidos, que é alguém

deixar escapar de suas mãos qualquer evidência, é violar a primeira certeza e destruir todos os fundamentos sobre os quais se apóia a vida e a saúde. Com efeito, não só a razão se arruína completamente: também a própria vida se destruirá imediatamente, se não ousares crer nos sentidos e evitar os íngremes precipícios ... (LUCR. De nat., IV, 504 sqq.).

§ 450

Se alguém achar surpreendente que tudo aquilo que é falso não o seja também em termos estéticos (§ 448), talvez deixe de se surpreender, quando tiver lido uma ainda muito mais restrita significação do falso inteiramente aprovada pelo direito romano, que é considerado como o mais perfeito.

Pergunta-se o que seja o falso? O falso parece consistir em alguém imitar aquilo que outra pessoa escreveu de próprio punho, ou em copiar ou inutilizar um documento ou um cálculo; e não em alguém mentir numa conta ou num cálculo de outro (Dig., 48, 10, 23).

Ora veja! O esteta, no entanto (§ 15), quando se trata de julgar o falso, é mais severo que o próprio jurisconsulto Paulo! (§ 445)

5. Intercalamos na tradução, em função da clareza, os versos que o autor suprime em seu texto.

Provisoriamente e sob a tutela da justiça romana, eu não incluo no número das coisas falsas – que enquanto tais devem ser evitadas pelo esteta – aquelas que se evidenciam como falsas a um certo intelecto mais puro, mas só então quando se elevam acima do horizonte estético (§ 16, § 121). Excetuo, no entanto, algumas dentre estas falsidades, contanto que sejam combatidas por uma evidência tão grande da razão, que esta evidência, como se fosse uma luz maior, não só obscureça, mas também destrua e torne inútil toda percepção sensitiva das mesmas – assim como a escuridão se dissipa com o nascer do sol no alto céu (§ 423, § 429).

§ 452

Suponha que, em dois temas do belo pensamento, nada de falso e de absurdo transpareça para o análogo da razão, deixado por conta de si mesmo. No entanto, sob o ponto de vista lógico, cada um destes temas é falso. Então é necessário que se examine com atenção e o mais profundamente possível o lugar e a época, que são os objetos do teu pensar, e também que examines os assuntos relativos às pessoas, sobre as quais, antes de mais nada, pensas. Seja o primeiro dos dois temas dados, sob o ponto de vista lógico, tão falso que se possa presumir que a demonstração desta falsidade é inteiramente ignorada no lugar onde vives, em teus dias, e ainda por aqueles graças aos quais e sobretudo te dedicas a pensar, ou então, pelo menos, que estas pessoas, ao meditarem a tua proposição de modo belo, não hão de tê-la inteiramente presente no espírito. Este tema pode ser pensado sem a mácula da falsidade estética (§ 451).

§ 453

Suponhamos que o segundo tema a ser escolhido (§ 452), por muitos séculos, tenha parecido como verdadeiro às faculdades sensitivas das almas, junto a muitos indivíduos. Neste caso, porém, a falsidade deste tema, pelas forças da razão – muitas vezes esclarecida – já tornou-se, ali onde vives e para aqueles que desejas sobretudo convencer com teu tema, tão patente e manifesta, que não poderás esperar da parte deles o esquecimento da certeza racional que possuem desta falsidade, mas antes dever-

se-á temer que, com todo teu empenho, não arranques dos mesmos, à maneira de aplauso, uma aclamação semelhante àquela:

a mais considerável história nasce do nada (PROP. II, I, 16).

Este segundo tema é falso também sob o ponto de vista da estética, porque a razão impede de perceber sensitivamente (§ 423, 451), com alguma força e algum prazer, tudo que talvez ainda exista daquela verdade, mesmo que infinitamente pequena (§ 430).

§ 454

Certas falsidades são de tal forma pequenas, que a precaução para com elas situa-se abaixo do horizonte estético (§ 120). O esteta não se preocupa se porventura, uma vez ou outra, elas se insinuam ou não nos pensamentos mais rebuscados (§ 191). Na descrição da noite de Vergílio:

Era noite, e nas terras os corpos fatigados gozavam do plácido sono; e as selvas e os mares ferozes se haviam acalmado, era a hora em que os astros haviam cumprido a metade do seu curso, quando o campo inteiro se cala, os rebanhos, os pássaros de todas as cores, e todos os seres, que ao longe habitam os lagos límpidos e os espinhentos campos cobertos de sarças, mergulhados no sono, sob a noite de silêncio, abrandavam as inquietações e os corações que haviam esquecido as fadigas (VERG. En., IV, 522-528);

o poeta, na determinação das espécies dos seres vivos, sobre os quais deseja ser entendido, não se preocupou que pudesses objectar-lhe que as feras vagueiam principalmente durante a noite. Se, todavia, insistires, como se a sério, que Marão se expressa muito indefinida e genericamente, embora provavelmente devesse estar a considerar como exceções alguns homens doentes ou algum rouxinol solitário, creio que dificilmente ele se dignaria, se estivesse vivo, a dar-te uma resposta.

§ 455

Suponhamos que aquilo que tentas pensar de modo belo seja um sonho, tomado no sentido objetivo (M., § 91), em cujo interior e exterior já se esconde uma perfeita contradição (M., § 15), que cedo ou tarde há de destruí-lo. Ou então suponhamos que surja em tua alma um mundo fabuloso (M., § 91), quimérico em si e na

configuração de realidades impossíveis, mas que se elabora tanto a partir de muitas espécies de imagens vãs, da natureza das do sonho, quanto de verdadeiras. Mas o sonho, ou este mundo fabuloso, pode apresentar-se de tal modo que 1) o defeito de sua impossibilidade interna não se evidencie diretamente ao análogon da razão; 2) ou ainda que este defeito possa escapar à razão e à percepção – que deves pressupor existentes em ti e em teus principais observadores – ou, pelo menos, que não se apresente com uma clareza tal, que, se deva recear, há de destruir, como teias de aranhas, todo o trabalho de uma bela obra, destinada tão-somente ao prazer. Este sonho, este mundo fabuloso não é reduzido a nada pelo tribunal estético (452), cf.:

Assim, não só Homero, mas também o ardente Apelles seguem um único caminho e concebem vãs fantasias da realidade (PRUD. Contra Symm., 2, 45).

§ 456

Um sonho deste tipo (§ 455), ou um mundo fabuloso, tanto pode 1) conter elementos que logo entram em conflito com o análogon da razão, elementos que se destroem mutuamente e se tornam absurdos; quanto pode 2) apresentar freqüentemente aos olhos dos teus observadores um “theta” negro⁶, impresso pela razão e pela percepção. Admitindo que possas estar certo, ainda assim, os que irão julgar teu pensamento, julgarão o que pensas contrário à razão geral. Assim, devido à falsidade, também a estética, sonhos ou mundos fabulosos deste tipo serão banidos do campo das belas meditações (§ 453, § 431); cf.:

A pintores e poetas sempre foi dada a justa liberdade de ousar seja o que for (...) mas não a de juntar animais mansos com feras, unir serpentes com aves, cordeiros com tigres (HOR. Ep. II, 3, v. 9, 10, 11, 12).

§ 457

Nos talentos mais vigorosos, há uma certa DINAMOMETRIA NATURAL e há a medida das forças junto ao sentido, o qual chamam, comumente, de análogon da razão, que avalia, através do talento sensitivo, a proporção entre a causa e o efeito. E assim

6. O theta era usado ao lado dos nomes dos mortos nas lápides funerárias. Em outras circunstâncias, se aposto a um nome em um catálogo, significava que a pessoa deveria ser executada. O theta negro, indicando um simples erro, foi empregado por Pérsio 4, 13.

desde a primeira infância, desvia o seu ouvido das expressões obscenas e, em seguida, também modela seu espírito com preceitos amigos... relata feitos sábios, prepara as gerações futuras com exemplos conhecidos (HOR. Ep. II, 1, 126).

§ 55

Além disso, o belo talento inato também é exercitado – e evidentemente já se exercita a si próprio, embora não saiba o que esteja fazendo – quando a criança conversa; quando brinca, principalmente se ela inventa as brincadeiras ou é uma pequena líder entre as companheiras e, com estas, intensamente atenta, transpira, fala e se ocupa com tudo que há por fazer. E também é um exercício salutar para ela ver, ouvir e ler assuntos que poderá entender de modo belo, desde que estas atividades estejam submetidas às regras indicadas nos parágrafos 49 a 51, que lhe garantam o estatuto de exercícios estéticos (§ 47).

§ 56

Também nós, os adultos, não raro somos enganados, quando, ao ler ou ao ouvir coisas ditas ou escritas de modo belo, as reconhecemos como belas. Nós as reconhecemos como belas e observamos a sua beleza e gostamos. Chegamos mesmo a aclamar em silêncio um autor: bravo!, perfeito!, muito bem! Todavia, não estamos com o espírito suficientemente preparado para pensar simultaneamente com ele de modo belo. Parece mais eficaz e, portanto, é recomendável um exercício estético que

manuseie dia e noite os melhores autores. A musa deu aos gregos (e aos franceses¹) o talento; deu aos gregos (e aos franceses) uma linguagem harmoniosa. Exceto a glória, nada cobiçam os gregos (e os franceses) (HOR. Ep., II, 3, 269).

§ 57

É evidente por si mesmo que exercícios mais eficazes proporcionam forças maiores, como o testemunham as improvisações heurísticas, as quais a alma, sem outro recurso que sua própria força, produz espontaneamente, quando já aprendeu ou já nasceu com a aptidão de “nadar sem cortiça” (HOR. Sat., I, 4, 124).

1. Acréscimo de Baumgarten aos versos de Horácio.

§ 58

Os exercícios estéticos serão: 2) mais corretos e mais precisos, se à estética natural inata e adquirida – a senhora natureza – associar-se a estética erudita, sem a qual os talentos certamente belos, mas não divinos, hão de experimentar muitas vezes o caminho que conduz ao refinamento do conhecimento, que é tal como

o caminho nas selvas, por entre a lua fugidia, sob uma luz maligna, quando Júpiter mergulhou o céu na sombra e a noite sombria subtraiu às coisas sua cor (VERG. En., VI, 270 sq.).

§ 59

Todas as vezes que um esteta praticar os dois tipos de exercício (§ 52, 58), ele lutará com mais eficiência pela beleza do conhecimento e extrairá da prática não só o talento, mas também o caráter e o temperamento estético e estará se fortalecendo pelo hábito (§ 42), reforçando, desta forma, a grandeza inata do pensamento (§ 46, M., § 247).

§ 60

A ESTÉTICA DINÂMICA ou crítica, que tem por objeto a avaliação das forças de que dispõe um determinado homem para alcançar uma determinada beleza de um determinado conhecimento, não pode medir as forças inatas da natureza a não ser a partir dos efeitos, ou seja, dos exercícios estéticos (§ 27). Daí é justo concluir que tanto existem as improvisações, quanto existe o caráter de determinado homem; portanto, também existe tanto da sua natureza inata que poderá atingir sua meta com os exercícios precedentes (M., § 57). Não será igualmente justo concluir que as forças de um determinado homem, em seu estado atual, são insuficientes tanto para as improvisações, quanto para o caráter. Omite-se, portanto, a natureza inata, necessária para meditações desta espécie (M., § 60).

§ 61

O esteta dinâmico freqüentemente terá necessidade de testes (ensaios) estéticos, escolhidos entre outros exercícios, com o intuito de experimentar se as forças, e quão grandes, de um determi-

os que denominamos exercícios estéticos (§ 47). Destes, contudo, admito exercícios em que a deformidade é maior que a beleza, com a condição de que os acompanhe a consciência (§ 35) da preponderância desta deformidade, de forma que, através dela,

se hoje se verificam males, amanhã não ocorrerá o mesmo (HOR. Carm., II, 10, 17; M., 666).

§ 50

Nos exercícios estéticos postulo um certo consenso não apenas do talento com ele mesmo, mas também o consenso do talento com a sua índole, sobre os quais tratamos na Seção II, § 49. Se o talento for cultivado por meio de exercícios sem vida e sem força, a índole será totalmente negligenciada ou totalmente corrompida e degradada, a ponto de, por exemplo, submergir sob o domínio de desejos e de paixões tirânicas, como a hipocrisia, o gosto feroz da luta atlética, as companhias perdulárias, as ambições, a licenciosidade, as orgias, a ociosidade, o interesse exclusivo por bens materiais ou simplesmente pelo dinheiro (§ 46). Então, quando a pobreza e a vulgaridade do espírito transparecer, ela deturpará tudo aquilo que parecia pensado com graça e elegância (§ 48).

§ 51

A índole, como poderá parecer, será preservada em seu estado natural ou será elevada (supondo-se que isto possa acontecer de modo diferente por outros meios) pelo talento (Met., § 732), abordado na Seção II. Se este talento for abandonado em seu estado rude (Et., 403), talvez as sombras das virtudes, que mencionei no parágrafo 45, se originem dele, mas também, por um lado, em toda parte transparecerá a rudeza do talento, que deturpará (§ 48) os movimentos d'alma – ditos bons – de um, como se costuma dizer, bom coração; e, por outro lado, a alma, que às vezes sente aversão pelo conhecimento belo ou não tem suficiente inclinação para o mesmo, permitirá, não involuntariamente, que o talento, sob estes maus presságios, se enfraqueça ao ponto do não-retorno, a partir do qual nunca poderá novamente ser levado a pensar algo de modo belo (§ 27).

§ 52

Os exercícios estéticos serão 1) improvisações executadas sem o direcionamento da arte erudita, através das quais aquele que deve ser exercitado possa adquirir mestria. A esta categoria pertence aquele grosseiro verso saturnio, com que o velho camponês dos tempos ancestrais se revigorava e aliviava o coração nos dias de festa:

espalhou os opróbrios campestres em versos alternados (HOR. Ep., II, 1, 146).

A esta categoria pertencem também todas as imagens do belo conhecimento, criadas pelo homem antes do advento das artes eruditas; a ela pertencem ainda as primeiras centelhas de um dom mais belo que precedem qualquer arte. Assim como Ovídio, por exemplo, relata:

Tudo que ele tentar dizer será um verso (OVID. Trist., IV, 10, 26).

§ 53

Em assuntos estéticos, também devemos ter especial cuidado de não considerar iguais o talento rude e o talento inculto. Seguramente o talento de Homero, de Píndaro e de outros não foi rude nem inculto, nem grosseiro (HOR. Ep., I, 3, 22).

Suas obras, todavia, os primeiros modelos (arquétipos) das artes eruditas, foram melhores que as suas reproduções (éctipos). Uma pessoa inculta também pode possuir um talento estético sobremodo esmerado, assim como uma pessoa que possui erudição pode possuir um talento bastante rude no que concerne à beleza.

§ 54

Do mesmo modo que a música – como afirmou Leibniz – é um exercício aritmético inconsciente da alma daquele que não aprendeu a contar, assim também a criança, que ainda quase não tem consciência de que ela pensa e, sobretudo, de que pensa de modo belo, é exercitada pela expectativa de casos semelhantes, bem como, pelo primeiro impulso inato da imitação. O resultado será positivo se, graças a um acaso feliz, a criança a educar cair nas mãos de um artista que dê forma à delicada gagueira infantil (§ 37), um artista que,

§ 44

Do esteta nato (§ 29) requer-se: 2) uma índole mais propensa a seguir o conhecimento digno e sugestivo e a harmonia das faculdades apetitivas, que facilita o caminho para alcançar o conhecimento belo. Referimo-nos ao TEMPERAMENTO ESTÉTICO INATO (Met., § 732).

§ 45

Como todo homem é atraído por bens de todo tipo que, uma vez conhecidos, lhe despertam desejos (Met., § 665), mencionaremos, como convém ao esteta (§ 15), alguns deles, segundo a ordem de importância: o dinheiro; o poder; o trabalho e seu termo de comparação, o lazer; as delícias externas; a liberdade; a honra; a amizade; o vigor e a firme saúde do corpo; as sombras da virtude; o belo conhecimento e seu corolário que é a amável virtude; o conhecimento superior e seu corolário de virtude que deve ser venerada. Será, portanto, lícito atribuir aos temperamentos estéticos alguma GRANDEZA D'ALMA INATA, que se manifesta principalmente na atração instintiva pelas grandes coisas, notadamente entre os que atentam nelas a passagem que os conduzirá facilmente para as coisas supremas (§ 38, § 41).

§ 46

Segundo a doutrina habitual dos temperamentos, o temperamento melancólico costuma ser recomendado àqueles que não distinguem nitidamente as meditações belas mais prolixas das mais breves, que devem receber rapidamente sua forma definitiva. O temperamento sangüíneo, como é chamado, será mais apto a produzir as últimas, o melancólico, as primeiras. Uma vez que o temperamento colérico tem a preferência

(d)os que a glória arrastou para o palco em seu carro rápido e ligeiro como o vento (HOR. Ep., II, 1, 177),
que a mesma glória dê as forças aos que empreendem uma grande obra.

Seção III: o exercício estético

§ 47

Do caráter do esteta bem sucedido exige-se: II) a ascese (exercício prático) e o EXERCÍCIO ESTÉTICO, que consiste na repetição mais freqüente de ações homogêneas, no intuito de que haja um certo consenso entre o talento e a índole, descritos nos parágrafos 28-46. Este consenso deve se realizar sobre um tema dado, ou principalmente – para que ninguém possa pensar que por tema dado entendemos o mesmo que um Orbílio entende – sobre um só pensamento, sobre um só assunto. O exercício deve, portanto, permitir a gradual aquisição do hábito de pensar com beleza (Met., § 577).

§ 48

A natureza estética, da qual tratamos na seção II, não pode se manter, mesmo por um breve período de tempo, num mesmo grau de perfeição (Met., § 550). Se suas disposições ou aptidões não forem aperfeiçoadas por exercícios contínuos, ela decresce um tanto (§ 47), por mais elevada que tenha sido no início, e acaba por entorpecer (Met., § 650). Não recomendo, porém, apenas os exercícios das faculdades mencionadas na Seção II, mas também os estéticos (§ 47). Há exercícios que corrompem e deturpam a natureza suficientemente bela; eles devem ser evitados. Sua manifestação (§ 16) junto a talentos ativos não pode ser evitada de modo mais feliz a não ser pela substituição recomendável de exercícios melhores (Met., § 698).

§ 49

Também exijo um certo consenso nos próprios exercícios estéticos e, na verdade, em todos (§ 47). Sem este consenso os efeitos da natureza bela não existem e, portanto, não aumentarão sua força (47 Met., § 139). Mas exijo apenas um certo consenso: os exercícios militares não exigem tantos soldados quantos exige uma batalha. Admito, como esteta, alguns exercícios, que têm o efeito secundário de corromper ligeiramente a natureza suficientemente bela (§ 16). Admito também alguns exercícios que deturpam levemente (§ 48), contanto que promovam muito mais a harmonia que a desarmonia e contanto que estes exercícios sejam

§ 37

h) a aptidão para expressar suas percepções (M., § 619), que é mais necessária ou menos necessária, segundo se queira prestar atenção nas características do esteta que apenas pensa belamente no âmago da sua alma, ou então, nas características do esteta que enuncia de modo belo os seus pensamentos. Esta aptidão, todavia, não pode estar completamente ausente no primeiro caso (§ 20). Para que ela se harmonize com as demais faculdades, seu campo de ação não deve se expandir a ponto de suprimir a intuição, que é necessária à beleza (§ 35; M., § 620).

§ 38

Devem pertencer ao talento refinado e gracioso, sobre o qual discorreremos no parágrafo 29: B) as faculdades cognitivas superiores (M., § 624), à medida que a) o intelecto e a razão, através do comando da alma sobre si mesma, não raro muito contribuem para estimular as faculdades cognitivas inferiores (M., § 730); b) o consenso destas faculdades e a harmonia adequada à beleza freqüentemente não serão obtidas a não ser pelo uso da razão e do intelecto (§ 29); c) a beleza do intelecto (M., § 637) e da razão é para o espírito o conseqüente natural da grande vivacidade do análogon da razão, ou seja, é a coesão do conhecimento extensivamente distinto.

§ 39

O talento refinado e gracioso é naturalmente tão bem ordenado, que sempre lhe é possível conceber algum estado fictício, como por exemplo um estado futuro, e este não somente a partir dos estados que vivenciou no passado, e que a memória pode reproduzir, mas também lhe é possível, a partir das próprias sensações externas, graças ao poder de abstração, considerar este estado futuro, seja ele bom ou mau, com toda a perspicácia e, sob o comando do intelecto e da razão (§ 30-38), torná-lo visível através de signos adequados.

§ 40

Ou foi por gracejo ou por um grave erro que Demócrito excluiu os poetas de juízo perfeito do Helicão; mas é ainda mais estúpido,

como o faz uma boa parte da humanidade, esperar obter como recompensa o título de homem com graça de estilo,

sem que jamais tenha confiado a cabeça, que as três Antícaras não conseguiram curar, ao barbeiro Licino (Hor. Ep. II, 3, 300 sq.).

§ 41

As faculdades inferiores mais importantes, e as que são tais por natureza, são exigidas naquele que tem a intenção de pensar de modo belo (§ 29). Elas de fato podem coexistir com as superiores, que por natureza são mais importantes (M., § 649), mas sobretudo são indispensáveis a estas como condição sine qua non (M., § 647). A partir daí advém a opinião preconcebida de que a beleza do talento é por natureza incompatível com os dotes mais austeros da inteligência e do raciocínio, à medida que estes são inatos por natureza.

§ 42

Pode existir um talento belo que infelizmente negligenciou o uso do intelecto e da razão; pode existir também um talento filosófico e matemático não suficientemente instruído pelos ornamentos do análogon da razão. Ou então pode existir um talento medianamente gracioso, mas, pela própria natureza, inepto para as ciências mais exatas. Mas não pode existir um talento que, tendo nascido para compreender estas ciências, seja incapaz de dotar o conhecimento de alguma graça (Met., § 649, § 247).

§ 43

Os talentos mais eminentes e universais de todos os tempos – Orfeu e os estatores da filosofia poética; Sócrates, chamado o Irônico; Platão, Aristóteles, Grotius, Descartes, Leibniz – ensinam a posteriori que a aptidão para pensar de modo belo e a aptidão para pensar de modo lógico se ajustam bem e podem coexistir em um único espaço, não demasiadamente estreito; o mesmo vale também para a disciplina mais rigorosa dos filósofos e dos matemáticos.

parte, a oprimir os pensamentos heterogêneos, sejam quais forem, com qualquer de suas sensações os pensamentos heterogêneos, sejam quais forem (§ 29).

§ 31

b) a aptidão natural para fantasiar (§ 30), que possibilite ao talento refinado ser rico de imaginação, uma vez que 1) freqüentemente os eventos passados devem ser concebidos de modo belo; 2) os fatos presentes às vezes sobrepujam os passados antes que a bela concepção dos mesmos se complete; 3) não apenas dos acontecimentos presentes, mas também dos passados são deduzidos os acontecimentos futuros. Para que a imaginação algum dia se harmonize com as demais faculdades, ela deve ser tanta no talento refinado que não obscureça, sempre e em toda parte, com suas fantasias, as demais percepções, cada uma delas por natureza mais fraca que cada uma das fantasias (§ 29). Se à fantasia for atribuída a faculdade de fingir, como freqüentemente o faziam os antigos, existe a dupla necessidade dela ser maior no talento refinado.

§ 32

c) a aptidão natural para a perspicácia (§ 30, Met., § 573), pela qual, através do sentido e da fantasia, etc. (§ 30, 31), todas as coisas devem ser sugeridas, bem como lapidadas pela sutileza do espírito e pelo talento. Tanto a beleza do conhecimento – à medida que ela reclama harmonias manifestas e não admite desarmonias manifestas – quanto, em sentido mais amplo, a própria bela harmonia do talento devem ser atingidas através destas faculdades (§ 29; M., § 572). Visto que a sutileza de espírito não raro se esconde sob o nome de talento, todo conhecimento belo às vezes é imputado ao talento. Todavia, para que algum dia a perspicácia se harmonize bem com as demais faculdades do espírito, ela deve ser tanta que só atue sobre uma matéria que já lhe tenha sido suficientemente preparada (§ 29).

§ 33

d) a aptidão natural para reconhecer e a memória (Met., 579). Mnemósina era chamada a mãe das musas pelos antigos, que também atribuíam à memória a capacidade de reproduzir algo

imaginado (§ 31). Todavia, aquele que, por exemplo, vai narrar de modo belo, não pode se abster da própria faculdade de reconhecer e, sobretudo, convém que, ao inventar uma história, tenha uma boa memória, a fim de evitar uma contradição entre o que antecede e o que segue.

§ 34

e) a aptidão poética (Met., § 589), exigida em tal monta, que granjeou à classe mais eminente dos estetas práticos o nome de poetas. Um psicólogo que pondere com cuidado não há de se admirar de quão importante parte da bela meditação deve ser produzida pela combinação e disjunção das representações imaginárias. No entanto, para que esta faculdade se harmonize com as demais, ela deve ter seu campo de ação delimitado de modo a que não possa subtrair o mundo, como se este tivesse sido criado por ela, dos arremates (§ 29) das demais faculdades, por exemplo, da perspicácia (§ 31).

§ 35

f) a aptidão para o gosto fino e apurado (M., § 608) e não para o vulgar. O gosto fino e apurado, juntamente com a perspicácia, será o juiz inferior (M., § 607) das percepções sensíveis, das representações imaginárias, das criações, etc., sempre que for supérfluo (§ 15), no que concerne à beleza, submeter cada detalhe ao julgamento do intelecto (M., § 641).

§ 36

g) a disposição de prever (M., § 595) e de pressentir (M., § 610) o futuro. Os antigos, que observavam esta aptidão se manifestar de forma extraordinária não em muitos, mas nos talentos mais belos, atribuíam-na aos deuses como prodígio e, por vezes, como milagre. A partir daí, os poetas também foram considerados vates. Esta aptidão, contudo, não disponível em qualquer um de modo passageiro, não deve ser buscada junto a não sei que oráculos estéticos, uma vez que, como beleza primária, é necessária a toda vida do conhecimento (§ 22; M., § 665). No entanto, para que esta faculdade, bem como a aptidão divinatória, possa estar em harmonia com as demais (§ 29; M., § 616), ela deve ser de tal monta que não ceda seu lugar assim como seu tempo à sensação e muito menos à imaginação heterogênea (§ 30, 31).

§ 24

A beleza do conhecimento sensitivo (§ 14) e a própria elegância das coisas (§ 18) são perfeições, além de combinadas (§ 18-20, § 22), universais (§ 17; Met., § 96). Isto evidencia-se ainda do fato de nenhuma perfeição isolada manifestar-se a nós como fenômeno (Met., § 444). De um lado, admitem-se certamente muitas exceções, que não devem ser consideradas como defeitos, contanto que se manifestem como fenômeno e sobretudo que não destruam a harmonia do mesmo; por outro, que sejam o mais possível insignificantes e imperceptíveis (Met., § 445).

§ 25

Se falarmos de ELEGÂNCIA, a beleza fundamenta-se nas colocações acima. As EXCEÇÕES, que descrevemos no § 24, não serão deselegantes (Met., § 446), quando, por exemplo, uma regra de beleza menos eficaz cede lugar à uma mais eficaz; uma menos fecunda, à uma mais fecunda; uma mais próxima cede lugar à uma mais afastada, à qual estará subordinada. A partir daí, no estabelecimento das regras da beleza no ato de conhecer deve-se estar igualmente bem atento à força destas regras (Met., § 180).

§ 26

À medida que uma percepção é uma causa determinante ela é um argumento. Existem, portanto, argumentos que locupletam, argumentos que enobrecem, argumentos que louvam, que explicam, argumentos que persuadem, argumentos que dão vida e movimento (§ 22), dos quais a Estética não só exige a força e a eficácia (Met., § 515), mas também a elegância (§ 25). A parte do conhecimento em que uma elegância peculiar se revela é a FIGURA figura de retórica [esquema]. Existem, portanto, figuras 1) dos objetos e dos pensamentos (§ 18), as SENTENÇAS; 2) figuras da ordem (§ 19); 3) figuras da significação, a que pertencem as figuras de linguagem (§ 20). Existem tantos tipos de figuras quantos são os tipos de sentenças e os tipos de argumentos.

§ 27

Já que a beleza do conhecimento (§ 14), como efeito do pensar de modo belo, não é maior nem mais enobrecedora que as forças

vivas (Met., § 331, 332), delinearemos de certo modo, antes de tudo, a gênese e a forma original daquele que tem a intenção de pensar de modo belo, ou seja, o caráter do esteta que possui talento. Procederemos à enumeração das causas que na alma estão naturalmente mais próximas da causa do conhecimento belo. Devido às razões mencionadas no § 17, deter-nos-emos agora no caráter geral e universal que os belos pensamentos requerem, não nos aprofundando em algum caráter especial, complemento do geral, e que se destina à realização de uma determinada espécie do belo conhecimento.

Seção II: A Estética natural

§ 28

Do caráter geral do esteta bem sucedido – supondo-se os traços mais gerais (§ 27) – exige-se: 1) a estética natural inata (§ 2) (a Physis, a natureza, a boa aptidão, o cunho arquetípico do nascimento), que vem a ser a disposição natural e inata da alma para pensar de modo belo.

§ 29

À natureza do esteta, sobre a qual discorreremos no § 28, deve pertencer: 1) um refinado e elegante talento (ingenium) inato, um talento inato em sentido mais amplo, cujas faculdades inferiores sejam mais facilmente excitadas e se harmonizem, numa proporção adequada, em função da elegância do conhecimento.

§ 30

Ao talento refinado, mencionado no § 29, devem pertencer: A) as faculdades cognitivas inferiores e as disposições naturais das mesmas de: a) agudamente perceber pelos sentidos (Met., § 540), não só para que a alma adquira a matéria-prima do pensar belamente com os sentidos externos, mas também para que possa experimentar e vir a dirigir as mudanças e os efeitos das suas outras faculdades com o sentido interno e com a profunda consciência (Met., § 535). Para que a faculdade de perceber pelos sentidos um dia se harmonize com as demais, ela deverá ser, no talento elegante, de tal porte que não venha, sempre e em toda a

§ 17

Tomado a partir de sua melhor denominação, o conhecimento sensitivo é o complexo de representações que subsistem abaixo da distinção. De sua manifestação, se quisermos considerar com o intelecto só a beleza e a elegância ou, simultaneamente, só o disforme – como um espectador de gosto refinado às vezes o intuirá – a distinção necessária à ciência sucumbiria, aniquilada pela fadiga, face ao volume de belezas ou desfigurações genéricas bem como específicas que se apresentam em suas diferentes classes (§ 1). Devido a isto, examinaremos primeiramente a beleza universal e geral, à medida que é comum a quase todo conhecimento sensitivo belo e, em seguida, a confrontaremos com o seu oposto (§ 14).

§ 18

Enquanto ainda nos abstraímos da sua ordem e dos seus signos, a beleza universal do conhecimento sensitivo (§ 14) será: 1) o consenso dos pensamentos entre si em direção à unidade; consenso este que se manifesta (§ 14; Met., § 662) como a BELEZA DAS COISAS E DOS PENSAMENTOS, que deve ser distinguida, por um lado, da beleza do conhecimento, da qual é a primeira e principal parte (§ 13), e, por outro, da beleza dos objetos e da matéria, com que é errônea e freqüentemente confundida, devido ao significado genérico da palavra “coisa”. As coisas feias, enquanto tais, podem ser concebidas de modo belo; e as mais belas, de modo feio.

§ 19

Já que não existe perfeição sem ordem (Met., § 95), a beleza universal do conhecimento sensitivo (§ 14) é: 2) o consenso da ordem, em que meditamos as coisas pensadas de modo belo e, à medida que este consenso se manifesta (§ 14), é também o consenso interno à própria ordem e o consenso da ordem com as coisas. Referimo-nos, portanto, à BELEZA DA ORDEM e da disposição.

§ 20

Uma vez que não percebemos as coisas designadas sem os signos (Met., § 619), a beleza universal do conhecimento sensitivo

é (§ 14): 3) o consenso interno dos signos e o consenso dos signos com a ordem e com as coisas, à medida que este se manifesta. A beleza universal do conhecimento sensitivo é a beleza das enunciações, tais como a dicção e o estilo, quando o signo é o discurso ou o diálogo, e, simultaneamente, a ação do orador, isto é, seus gestos, suas atitudes, etc. quando o discurso é proferido à viva voz. Temos, então, as três prerrogativas gerais do conhecimento (§ 18, § 19).

§ 21

As desfigurações, os defeitos, as máculas do conhecimento sensitivo, que devem ser evitados nos pensamentos e nas coisas (§ 18), ou na união de mais pensamentos (§ 19) ou na enunciação (§ 20), podem ser precisamente tantos quantos enumeramos por ordem no § 13.

§ 22

À medida que a riqueza, a magnitude, a verdade, a clareza, a certeza e a vida do conhecimento se harmonizarem entre si em uma noção – por exemplo, a riqueza e a magnitude com a clareza; a verdade e a clareza com a certeza; todas as outras com a vida – e à medida que as diversas outras marcas distintivas do conhecimento (§ 18 – § 20) se harmonizarem com as mesmas, elas produzem a perfeição de todo conhecimento (Met., § 69, § 94), gerando a beleza (§ 14) universal dos fenômenos sensitivos (§ 17), principalmente das coisas e dos pensamentos (§ 18), nos quais nos agrada a riqueza, a nobreza, a segura luz da verdade em movimento.

§ 23

A brevidade, a vulgaridade, a falsidade (Met., § 551), a obscuridade impenetrável, a hesitação dúbia (Met., § 531), a inércia (Met., § 669) são todas imperfeições do conhecimento (Met., § 94) e, em geral (§ 14), deformam o conhecimento sensitivo (§ 17), como principais defeitos dos conhecimentos e das coisas (§ 21).

§ 11

Objecção 9. Como os poetas, os estetas não se tornam estetas, eles nascem estetas. Resp.: HOR. Ars poet., 408; CIC. De or. 2, 6; BILFINGER. Dilucid., § 268; BREITINGER. Von den Gleichnissen, p. 6: uma teoria mais completa, mais recomendada pela autoridade da razão, mais exata, menos confusa, mais fixa e menos inquietante só ajuda aquele que já nasceu um esteta (§ 3).

§ 12

Objecção 10. As faculdades inferiores, a sensualidade antes devem ser debeladas do que estudadas e afirmadas. Resp.: a) pede-se o comando e não a tirania para as faculdades inferiores; b) para tanto, à medida que isto pode ser conseguido naturalmente, a Estética nos conduzirá, por assim dizer, pela mão; c) os estetas não devem estimular ou afirmar as faculdades inferiores, à medida que forem corrompidas, mas devem controlá-las para que não sejam ainda mais corrompidas por exercícios desfavoráveis ou para que o uso do talento concedido por Deus não seja tolhido sob o cômodo pretexto de evitar um mau uso.

§ 13

Nossa Estética (§ 1), assim como a Lógica, nossa irmã mais velha, divide-se em: I) ESTÉTICA TEÓRICA, que ensina e prescreve as regras gerais (Parte I): 1) sobre as coisas e sobre os pensamentos: cap. I, HEURÍSTICA; 2) sobre a ordenação lúcida: cap. II, METODOLÓGICA; 3) sobre os signos do pensar e do ordenar de modo belo: cap. III, SEMIÓTICA; II) ESTÉTICA PRÁTICA, que trata do emprego em casos especiais (Parte II). Para ambas – a teórica e a prática – vale o seguinte:

Quem escolher um assunto segundo suas forças, a este não faltará eloquência nem ordenação lúcida (HOR. Ep. ad Pis., 40).

Logo, o assunto deve ser o teu primeiro cuidado; a ordenação lúcida, o segundo; e, em terceiro e último lugar, cuida dos signos.

PARTE I: ESTÉTICA TEÓRICA

CAPÍTULO I: Heurística

Seção I: a beleza do conhecimento

§ 14

O fim visado pela Estética é a perfeição do conhecimento sensitivo como tal (§ 1). Esta perfeição, todavia, é a beleza (Metafísica, § 521, 662). A imperfeição do conhecimento sensitivo (§ 1), contudo, é o disforme (Metafísica, § 521, 662), e como tal deve ser evitada.

§ 15

O esteta, enquanto esteta, não se ocupa das perfeições do conhecimento sensitivo, tão recônditas que nos permanecem totalmente obscuras ou que apenas podem ser intuídas pelo pensamento (§ 14).

§ 16

O esteta, enquanto esteta, não se ocupa das imperfeições do conhecimento sensitivo, tão recônditas que nos permanecem inteiramente obscuras ou que apenas podem ser desvendadas pelo julgamento do intelecto (§ 14).

suponha um efeito que seja maior ou menor que as forças vivas da causa, a elas atribuída por ti e, a partir disto, impossível por natureza; mas que este efeito seja tal que sua mencionada desproporção não se mostre, por uma extrema evidência, nem à apreciação matemática das forças descritas, nem à razão e à percepção: então, uma impossibilidade natural deste tipo, como outrora Atlas a sustentar o céu, passará pelo censor estético, sem a marca de uma infâmia.

§ 458

Se um deus intervir, quando o enredo não for digno da intervenção de tamanho mediador; se algo, manifesta e evidentemente, não puder acontecer pela ordem natural das coisas; então, mesmo quando este algo vir a ser pensado seja pelo análogo da razão (mencionado no parágrafo 457), seja pelo intelecto, tal pensamento deve ser banido da esfera das belas reflexões (§ 432, § 453).

Nem queira a fábula que se acredite em tudo que ela narra, nem se vá extrair, com vida, do estômago da Cuca⁷, um menino que ela havia papado. Os mais idosos recusam o que é inútil (HOR. Ep. ad Pis., II, 3, v. 339 sq.).

§ 459

Será difícil para a dinamometria natural, à qual nos referimos no parágrafo 457, figurar mentalmente o escudo descrito não só por Homero, mas também por Vergílio⁸, mesmo sem esquecer que seu artífice é um deus. 1) Como é possível que tantos quadros coubessem na superfície, seja ela qual for, de um escudo talhado para a estatura de um homem, ainda que herói, e pudessem ser distinguidos uns dos outros por olhos humanos? 2) De que modo é possível que, num mesmo quadro, Cleópatra, navegando ao encontro das naves inimigas de Augusto, apareça incitando suas tropas; cf.:

Em meio aos combates, a rainha conclama seu exército com o sistro pátrio (VERG. En., VIII, v. 696),

7. Traduzimos por "Cuca" o vocábulo Lâmia, empregado por Horácio. Em latim, "Lâmia, -ae" significa vampiro, papão. Como Cuca em português é sinônimo de papão ou bicho-papão, pois designa um ser fantástico e imaginário com que se faz medo às crianças, resolvemos empregar esta palavra, que se adequa melhor à nossa cultura.

8. O escudo que o autor menciona é descrito por Vergílio na Eneida (VIII, 625-729), sendo obra do deus ferreiro Vulcano.

e, no entanto.

O poderoso deus do fogo a representara, no meio da carnificina, arrastada pelas ondas e pelos ventos que sopram da Iapígia, pálida diante da morte (IDEM, v. 709, 710)?

Se retrucares que Cleópatra, com todo o exército do Oriente, talvez tenha sido representada, não sem algum minúsculo e engenhoso espaço, duas vezes: 1) dando o sinal da luta; 2) ao fugir, a primeira dificuldade tornar-se-á ainda maior.

§ 460

Não me irritará que, em Homero, os cavalos de Aquiles profiram vaticínios. É preferível irritar-se com Estácio. Refiro-me ao seguinte verso da Tebaida (Teb., II):

... cinqüenta inimigos estavam enfileirados sobre as altas galerias (...) (v. 494),

contra um só e único Tideu, que exclama:

Coragem, tu que és considerado digno de tantos homens armados! (v. 571),

e isto, na verdade, foi escrito por um poeta tão célebre como Estácio, que nunca apresentou os fatos maiores do que na verdade o são! De emboscada, os adversários espreitam Tideu, todavia não o atacam, a não ser depois de provocados. Mas quando, intimados por um único inimigo, o fazem, cercando-o por todos os lados, permitem, sem o arremesso de um único dardo, que ele escape são e salvo, escalando com as próprias mãos o penedo da esfinge. Sem perda de tempo, ele mata, com uma única pedra, os quatro primeiros inimigos e, dentre estes:

... o violento Dorileu, que se igualava a reis por sua impetuosa coragem (v. 571),

embora tenha atacado Tideu, um embaixador solitário, com quarenta e nove salteadores noturnos. Restam mais de quarenta. Contra estes, do alto do rochedo da esfinge, Tideu se lança "de ponta cabeça", não antes de se ter armado com o escudo e o capacete de um dos inimigos, que

numerosos, reúnem-se numa única força de combate (v. 585).

Agora ele porta uma "espada" e, invencível, resiste a todos, como Briareu⁹ a todos os deuses,

9. Briareu. Gigante hecatonquiros de cinquenta cabeças e cem braços. Socorreu e salvou Júpiter, quando Juno, irritada com as infidelidades do seu divino marido, sublevoou os deuses contra o mesmo.

quando, sitiado inutilmente por todo o Olimpo, queixa-se de estar com tantas mãos inativas (v. 600) (§ 399).

§ 461

Enquanto recobramos nosso fôlego, muitos inimigos já receberam ferimentos letais, um inclusive, na própria língua, Tideu, no entanto,

muitas vezes sofreu duros golpes, mas nenhum o atingiu no âmago da vida (v. 605),

e agora resta o último e único dos inimigos. Mas o vitorioso Tideu ainda não é carregado em triunfo para dentro da inimiga Tebas; é necessário que Palas¹⁰ o demova disto, através de uma visão. A vida é poupada ao último inimigo, que leva uma mensagem aos tebanos. O próprio Tideu, com tantos ferimentos, tem forças e tempo de erigir um troféu com todas as armas dos quarenta e nove cadáveres e de dedicar à deusa Minerva uma prece de vinte e cinco versos, tendo por fundo ressonante o eco da longa cadeia de montanhas.

§ 462

Se algum traço, em geral ou em particular, que atribuíste a alguém, não se adequar à liberdade de uma determinada personagem, de um determinado caráter e, por esta mesma liberdade, não for possível à dinamometria moral do análogo da razão perceber e julgar, com suas forças mais ativas ou menos ativas, tal traço que, no entanto, está atribuído a uma personagem, então este traço originará uma nova espécie de falsidade estética que deve ser evitada (§ 458, § 433), cf.:

... Não atribuas a um jovem as parcelas dos mais velhos, nem a um menino as de um adulto; (...)

A ponto de em nada se diferenciar a linguagem de um Davo ou a de uma audaz Pitíade, que lucrou um talento do logrado Simão, ou a de Sileno, aio e criado de um deus, seu pupilo (HOR. Ep. ad Pis. II, 3, 176 e 237 sq.)¹¹.

10. Palas era a deusa Atená dos gregos; Minerva para os latinos.

11. Estes versos de Horácio só são inteligíveis se inseridos no contexto da epístola. Davo vem a ser o nome usual de escravos na comédia; Pitíade, a personagem de uma comédia de Cecílio, que extorquia dinheiro de seu amo, Simão; Sileno, sátiro sábio que educou Baco.

§ 463

Supondo, por um lado, que algum traço, em nome de uma determinada liberdade, seja impossível (um adynaton), mas que esta impossibilidade moral transpareça apenas ao intelecto e à razão e também à sua dinamometria mais refinada; por outro, pode ser suposto, pelo menos no presente momento, que esta impossibilidade não há de transparecer tão nitidamente à referida dinamometria e aos teus espectadores – que são os que principalmente desejam que concordem contigo – e, por esta razão, não elimine toda aparente possibilidade moral para o análogo da razão. E posto que uma impossibilidade deste tipo se imiscua em teus pensamentos, que devem ser ordenados segundo as regras da beleza, neste caso, não há razão para que temas ser considerado um réu, a partir dos preceitos estéticos do falso.

§ 464

Embora o tribunal estético não estenda sua censura à falsidade moral e à ilegitimidade para além dos limites do horizonte sensitivo; embora não acuse imediatamente de falsidade estética os pensamentos, cuja beleza deve ser avaliada segundo a pedra de toque do ourives lídio¹² – a menos que estes pensamentos se oponham ao que é lícito, justo, honesto, decente, mas tal oposição torna-se logo evidente ao análogo da razão –; embora tudo isto, supõe que, sob o ponto de vista moral, um homem cometa uma má ação, mas com tamanha habilidade, que esta ação, de início, pareça imparcial ou totalmente boa ao análogo da razão; por outro lado, supõe que, em sua inclinação para o belo, tivesse existido neste homem a dignidade de abster-se de uma fraude deste tipo; ele, contudo, quando não indignamente honesto, terá pretendido passar por honesto. Supõe, então, que as próprias fraudes não possam ser descobertas pelo análogo da razão a não ser com o auxílio deste homem; mas, uma vez detetadas as falácias, torne-se claro e evidente ao conhecimento sensível que as mesmas não convêm a uma personagem semelhante àquela que o esteta concebera em sua imaginação: isto é como oferecer um sutil veneno composto de vícios; e o próprio tribunal estético se não o condenar devido à própria falsidade estética dos pensa-

12. “Pedra de toque dos auríves lídios”, corresponde à expressão latina “lapidem lydium”, empregada por Plínio, 33, 126. Em português, pedra de toque significa lapise ou qualquer outra pedra dura e escura empregada pelos joalheiros para avaliar a pureza dos metais.

mentos, o condenará pelo torpe defeito da dignidade e relegará este ato às falsas e sedutoras torpezas das más ações.

§ 465

Esteticamente, no entanto, devem ser evitadas as situações que se opõem à estrita possibilidade moral dos belos pensamentos (§ 435), as quais Cláudio interliga diretamente no seguinte verso:

Não atraias suspeitas, agindo de modo dúbio, nem sejas falso para com teus amigos (CLAUD. 8, 278).

1) Durante toda tua meditação, que desejas bela, nunca debes parecer propositalmente ambíguo, como se oscilasses entre a virtude e o vício, a fim de evitar que o análogo da razão do espectador, não possa, apesar de estar atento o suficiente e na proporção de suas forças, ainda assim e pelo menos no final determinar de modo satisfatório de que lado estejas: se daquele que defende os costumes, comumente julgados como bons, ou se do outro, que se esforça por fazer valer os hábitos, normalmente tidos como maus. Com efeito, desta forma tornar-te-ás dubiamente suspeito aos olhos dos bons e serás ambigualmente considerado bom pelos maus; na verdade, não obterás deles um voto favorável. Por consequência, aos olhos de quem és efetivamente louvável, sob o ponto de vista moral?

§ 466

2) Não uses, tal um grosseiro mentiroso, como se diz, a máscara da virtude com tanta ostentação que os verdadeiros sentimentos, ocultos sob a "pele da raposa", consigam transparecer até mesmo para o análogo da razão. É vergonhoso, por exemplo, simular uma amizade pessoal, ou ostentar, como alguns, "um sorriso tão falso", que à primeira vista:

se descobrem os mentirosos pelas suas mentiras, os sediciosos por sua linguagem, os preguiçosos por sua ocupação, os fracos por sua lealdade (PLAUT. Bach. 541 sq.),

ou por fim, como outros, agir com tamanha astúcia, que, só depois de "induzirem" o honesto, mas temerariamente crédulo análogo da razão de uma pessoa

a entregar sua alma, como se gozasse de toda segurança, se afastam e permitem que todas as suas promessas e ações

sejam levadas, sem retorno, pelos ventos e pelas nuvens¹³ (§ 464).

§ 467

Este talvez seja o lugar mais apropriado de explicitar de uma vez por todas e de pedir àquele, que deseja alcançar os objetos a serem pensados de modo belo através da leitura destas páginas, que compreenda o que enunciamos como se isto estivesse escrito em cada página: as falsidades, que agora, sob o ponto de vista estético, passaremos a designar diretamente como falsidades admissíveis; indiretamente, no entanto, sob a perspectiva estética, não devem ser admitidas (§ 464) e, muito menos – segundo as regras mais rigorosas de uma mente honesta – debes usá-las indevidamente em detrimento da virtude (que deve ser respeitada) e com o objetivo de corromper as almas. Nunca esqueças desta regra e dos preceitos contrários à mesma; pois,

Se tu esqueceste, ao menos os deuses se lembram; a Boa-Fé se lembra; ela um dia fará com que te arrependas dos teus atos (CAT. 30, 11, 12).

§ 468

Entre os assuntos do belo pensamento podem estar imiscuídos outros que não possuam fundamentos nem corolários, que, enquanto tais, um filósofo terá o direito de exigir em natureza e abrangência. No entanto, se a estes assuntos, tanto os do belo pensamento, quanto os imiscuídos, faltar um nexos, que costuma ser demandado pelo análogo da razão daqueles, em função dos quais escreves, então, a ilogicidade derivada deste tipo de falta de nexos não será acusada de falsidade estética (§ 445). Porém, se faltar também aquele nexos, aquela tal coerência, que o análogo da razão exige para aprovar estes assuntos, serás imediatamente condenado por falsidade estética; cf.:

(Que o coro)... não fique cantando no intervalo dos atos matéria que não condiga com o assunto, nem se associe a ele estreitamente (HOR. Ep., II, 3, 194).

13. Neste parágrafo, Baumgarten operou uma "contaminação", ou seja, mesclou palavras suas com palavras utilizadas por Catulo (30, 7 sq.), cujos versos foram terrivelmente alterados.

Um esteta se preocupa pouco com a unidade absoluta e hipotética dos seus assuntos, se esta unidade só for compreensível à razão dos metafísicos. Ao considerar esta unidade supérflua, ele está inteiramente seguro de que não será surpreendido e censurado por um juiz competente, como se seus pensamentos fossem esteticamente falsos. No entanto, se tiver ferido a unidade que diz respeito tanto ao espaço, quanto ao tempo da ação – unidade esta que se apresenta simultaneamente aos olhos do análogo da razão (§ 439) – será rejeitado sob a acusação de falsidade estética (§ 437); e isto certamente lhe será motivo de vergonha:

... desejando variar uma matéria uma de forma prodigiosa, acabou pintando um golfinho no mato e um javali sobre as ondas (HOR. Ep., II, 3, 29 sq.).

Todas as falsidades gerais, à medida que são percebidas pelos sentidos e pelo análogo da razão, são também falsidades estéticas (§ 440, § 445). Aquelas, contudo, que só podem ser detetadas por uma razão ou por um intelecto mais puro, não trazem a marca da falsidade estética, se não forem transferidas ao gênero daquelas que a razão, profundamente convicta do contrário, desvestirá imediatamente da aparência de verdade que lhes resta, ou se não forem deturpadas pela concomitante ausência de probidade e de dignidade. Quanto mais grave e perigoso é o erro presente nas noções e nas representações, possíveis de serem associadas inconscientemente a muitos, tanto mais seriamente o esteta deve estar atento, mesmo tratando-se de generalidades, para não parecer que, em silêncio e consigo mesmo, antes de suas belas meditações, tenha feito a seguinte prece:

Bela Laverna¹⁴, permite-me fingir; permite-me parecer justo e íntegro, lance a noite diante das minhas culpas; as nuvens, diante das minhas fraudes (HOR. Ep. I, 16, 60 sq.).

O que significa então esta ambigüidade? Ora o falso é permitido, ora é outra vez interdito ao esteta? Profere logo teu

14. Laverna. Deusa invocada pelos ladrões.

veredicto! Assim como expus as questões até aqui, não sem as necessárias delimitações, assim continuarei. Tudo que se opor de qualquer modo às verdades no sentido o mais estrito, ou ainda isto que somente parece se opor às mesmas, será chamado de falso no sentido o mais amplo; já para a linguagem popular será simplesmente falso. A partir daí, tudo aquilo que neste universo não existiu, não existe, nem existirá passa indistintamente por falso entre o povo e por extremamente falso, logo que alguém se irrita. Toma para objeto dos teus pensamentos mais belos um assunto limitado, possível em si mesmo, tanto sob o ponto de vista natural, quanto moral, em sentido amplo e restrito, segundo o preciso julgamento não só da razão, mas também do análogo da razão; ainda assim, se este assunto não for possível neste universo, ele será falso no sentido o mais amplo, mas, segundo a forma de falar do povo, ele será simplesmente falso.

Convém ao esteta, decidido a pensar de modo belo, tamanha propensão à verdade (§ 423), que não queira nem infringir a verdade no seu sentido o mais amplo (sem que para tanto haja uma necessidade estética) nem meditar, sem a mesma necessidade, sobre o falso, tomado em seu sentido o mais amplo (§ 471). A partir disto, os historiadores, versados em arte, julgam que é principalmente a eles que se refere o seguinte dizer: “não consintas nada falso” (isto é, nada que não é verdade no sentido o mais estrito). Tácito, após ter narrado a história da morte de Druso – que ele considerava verdadeira no sentido o mais estrito – acrescenta uma notícia contrária àquela da sua narração, embora sobre o mesmo assunto:

O motivo – prossegue Tácito – que me levou a transmitir e esclarecer esta notícia foi minha intenção de frustrar, através de um claro exemplo, os falsos boatos e de solicitar daqueles, em cujas mãos nossa obra há de chegar, que não antepõem aos relatos verdadeiros e não adulterados, em função do miraculoso, as histórias inacreditáveis, avidamente divulgadas e aceitas como verdadeiras (TAC. Ann. IV, II).

Por este mesmo motivo, sem dúvida, os bons críticos de arte não incluem entre o número dos mais belos pensamentos aqueles

temas amorosos que contradizem, sem nenhuma causa e necessidade observável, a rígida e severa verdade da história, da genealogia, da geografia, da cronologia e das demais disciplinas que versam sobre a verdade no sentido mais estrito. Quantas vezes o próprio Vergílio, que descreveu a talvez casta Dido junto ao chefe troiano numa mesma caverna, infringindo assim as regras da cronologia, foi acusado por aqueles que parecem não ver necessidade nesta falsidade? Em Ovídio, quando da enunciação de Pitágoras, lemos estes versos:

Esparta foi famosa, a grande Micenas floresceu,
Também a cidadela de Cécrops e a de Anfião:
Esparta é um solo sem valor; a alta Micenas caiu.
A edipiana Tebas, todas estas, o que são além de nomes?
O que resta da Atenas de Pandião a não ser o nome?

(OVID. Met. XV, 426 sq.).

Porque estes versos, sem necessidade estética, infringem a cronologia, foram considerados por muitos críticos obscuras interações.

§ 474

Todos os anacronismos e erros históricos (anistorésias), introduzidos sem necessidade nos belos pensamentos, pertencem às falsidades e também às estéticas, a partir do momento em que este tipo de defeito se torne visível ao análogon da razão (§ 473, § 445). É a esta classe de falsidades que pertencem as trirremes de Vergílio, a não ser que o poeta tenha tido a intenção de ser sutilmente espirituoso, ao denominar uma delas de Quimera, a respeito da qual escreve:

Semelhante a uma cidade flutuante, que a juventude dardânia faz avançar, remando as três ordens de remos, que se elevam em tríplexes fileiras (VERG. En., V, 118 sq.).

Pelo menos por uma razão não podemos exilar suas naves "cobertas de bronze" deste nosso universo, já que os esporões dos navios foram inventados após os tempos heróicos. Quem quiser, que critique Plauto, quando, no decorrer do seu Anfítrion, não só Sócia, mas também o próprio Mercúrio pronunciavam frequentemente a jura familiar, "por Hércules", sendo que Anfítrion só mais tarde viria a ser o pai de Hércules, conforme "o nomeiam as leis do casamento".

§ 475

Suponhamos que algumas vezes o esteta se depare com uma certa necessidade, face à qual, para resguardar a beleza do todo, não possa por mais tempo se deter neste nosso mundo, devendo antes sua alma estender-se a outros mundos possíveis. Numa viagem deste tipo, suponhamos que se tenha detido, primeiramente, nas regiões do mundo fabuloso, descritas no parágrafo 456; então, a falsidade heterocósmica e, além disso, estética estará presente em seus pensamentos, mas sem que a mesma ultrapasse os limites descritos no parágrafo 455. Desta forma e com todo direito, não será acusado de falsidade estética em suas representações heterocósmicas (M., § 445). Épafo casualmente dissera a Febo a mais estrita verdade, cf.:

Insensato, acreditas em tudo que tua mãe diz
E te ufanas de uma falsa imagem de pai
(Ovid. Met. I, 753).

§ 476

Mas no mundo das Metamorfoses de Ovídio existe uma verdade no sentido mais estrito e, ao mesmo tempo, heterocósmica (§ 441), expressa no seguinte verso:

Ó! luz do imenso mundo, que brilhas para todos;
e ainda uma verdade heterocósmica, cf.:

Febo, meu pai, se permites que eu use este nome;
que, embora um sonho retirado a um mundo fabuloso, não era, todavia, esteticamente falso sob a perspectiva da época e do contexto em que Ovídio viveu e nem sob o ponto de vista das pessoas, para as quais, antes de tudo, o poeta escreveu (§ 445).

"Se Climene não oculta sua culpa sob uma falsa alegação ..." esta situação, no referido mundo de Ovídio e segundo a versão da fábula de Faetonte, seria falsa e, além disso, esteticamente falsa.

Dá-me provas, pai, que atestem ser eu um verdadeiro descendente da tua estirpe, e afasta a dúvida da minha alma (OVID. Met., II, 35-40).

Aqui tens a verdade heterocósmica que também não era esteticamente falsa quando e aos olhos daqueles para quem e por quem Ovídio antes de mais nada escreveu.

§ 477

Julgo que agora já ficou claro que o esteta, por um lado, sempre é amigo da verdade (S. XXVI), mas, por outro, não deverá ser um escravo daquela verdade extremamente abstrata que concerne aos universais (§ 445) ou daquela verdade, entendida no sentido o mais estrito (§ 441):

A fecunda liberdade dos poetas é ilimitada,
Não impõe a suas palavras a fidelidade histórica
(OVID. Am., III, 12, 41).

A seguir, acrescentam-se inúmeros exemplos, que irão confirmar a asserção que Ovídio enuncia neste verso:

Não é costume ouvir os poetas como testemunhas
(OVID. Am., III, 12, 19).

Finalmente, para que o que eu estou a escrever pareça suficientemente claro a todos (§ 471), acrescento mais isto: quando um talento dos mais belos

mente de tal forma, de tal modo confunde o falso com o verdadeiro, que do meio não destoe o início, nem do meio, o fim
(HOR. Ep., II, 3, 151);

então a sua Musa, que se lembra das regras enunciadas no parágrafo 467, é, aos olhos dos críticos estéticos,

uma esplêndida dissimuladora e uma célebre virgem para toda a eternidade (HOR. Carm., 3, II, 35).

Seção XXIX: a verossimilhança estética

§ 478

Até quando, Catilina, abusarás de nossa paciência? Por quanto tempo ainda este teu furor nos enganará? Até que limite esta tua audácia desenfreada há de se vangloriar? (CIC. In Cat. I, 1).

— Na verdade, és tu, por acaso, um professor da verdade lógica e ética, publicamente constituído, que nos recomendas mesclar, como antigamente, mentiras e falsidades esplêndidas com a verdade, como se isto se constituísse numa ação excepcionalmente nobre? Pareço estar a ouvir certos homens daquela escola, descrita no parágrafo 279, que me interrompiam com este tipo de interpelação. Mas acalmai os ânimos, bons leitores, e retornemos à nossa

fleugma filosófica, que algumas vezes atormenta também a vós. Não se trata de discutir a felicidade da Grécia. Entretanto,

Longa é a injustiça, longos os circunlóquios, mas limitar-me-ei aos pontos capitais (VERG. En., I, 341 sq.).

§ 479

Julgais que seja tão fácil, mesmo para o análogo da razão, como no panegírico de Cláudio a Honório, “revelar a verdade mergulhada na obscuridade”? (CLAU. VIII, 512). Não vos lembrais, para meditarmos com as grandes autoridades, que em Demócrito a verdade situa-se na profundidade, onde dificilmente será desvendada? (DEMOCR. Fragm. 117). Certamente ouvireis Cícero, que enuncia muito mais que eu possa aceitar, e, no entanto, ilustrará a questão que por hora nos ocupa, cf.:

Não apenas neste domínio (o do orador, mas também o do esteta) que se volta para a aprovação do público e para o prazer da audição (e para o análogo da razão), que são ambos julgamentos muito frágeis; mas também nos assuntos da mais alta importância, eu não encontrei nada de mais consistente, a que me ater ou com que reger meu julgamento, do que isto, que me pareceu o mais verossimilhante, quando a própria verdade se mantém oculta (CIC. Or., 237).

§ 480

Admito de bom grado, não apenas frente a Cícero (§ 479), mas também frente aos cétricos académicos, tanto os antigos quanto os modernos, que às vezes seja possível à razão e ao intelecto mais puro e distinto, através das ciências, elevar-se acima da verossimilhança e alcançar o reconhecimento e a compreensão da verdade, não certamente a plena e absoluta em cada uma de suas partes, mas ao menos a verdade completa, que exclua todo o temor do oposto. No entanto, também acrescento o que talvez poucos dentre os mais recentes dogmáticos aceitem: já existe nas próprias percepções sensitivas e confusas da alma um certo grau de certeza e de consciência suficiente para distinguir determinadas verdades de todas as falsas.

Tomemos uma determinada verdade, também uma estética (§ 423), que, todavia, possa ser completamente conhecida pelo análogo da razão como tal (§ 480), isto é, com completa certeza e persuasão (M., § 531). Mas em que se constituirá esta verdade? 1) Ela conterà alguns dos primeiros e dos mais universais princípios do conhecimento humano, que a natureza implantou em quase todas as almas, que são metafísicas por natureza (M., § 3), de modo que estes princípios, condecorados às vezes com o título de senso comum, são mais que evidentes (M., § 531). Mas justamente devido a esta sua evidência, raramente ou nunca é possível pensar as coisas – que, por si mesmas, parecem patentes a qualquer pessoa – expressa e claramente em toda a luz da sua verdade, com a mesma fecundidade, com o mesmo peso, com muitos argumentos e instâncias para sua aprovação. Na maioria das vezes são supostas, como dizem, e, omitidas por um elegante entimema, são abandonadas ao público como mais uma das noções à qual ele deva renunciar por si mesmo.

2) Ela conterà aquelas raríssimas percepções intuitivas, de natureza tal, que, pelos sentidos, imediatamente as percebemos como não profanadas por nenhum dos vícios das fraudes. Refirme aqui unicamente à experiência no sentido estrito, não àquela no sentido amplo, que abrange todo tipo de conhecimento, na qual, todavia, as sensações se fazem presentes e que oferece apenas um pouco de certeza, como verificam aqueles que, tendo pontos de vista incompatíveis entre si, insolentemente provocam um ao outro a respeito da mesma experiência. A experiência no sentido estrito deve estar separada, além das sensações, das muitas outras percepções, originárias das faculdades inferiores da alma, se tencionarmos pensar um objeto do modo mais belo (§ 140). Estas mesmas percepções que também podem ser completamente certas para o análogo da razão – concessão que eu já lhes fiz – não o são sempre e para todos; pelo contrário, sua credibilidade às vezes não é diretamente considerada; outras, é abalada e quase destruída por sofismas e argúcias, ainda que vãs, a menos que seja consolidada pelas noções da razão e do entendimento.

Creio já ter demonstrado, através de um raciocínio muito claro, que muitas percepções, entranhadas no belo pensamento, não são absolutamente certas e que a verdade das mesmas não é compreendida em toda sua luz (§ 481, § 482). No entanto, em nada se pode descobrir alguma falsidade sensitiva, sem constatar uma fealdade (S. XXVIII). Contudo, as tais percepções, sobre as quais não estamos completamente certos, mas em que não reconhecemos nenhuma falsidade, são verossímeis. A verdade estética (S. XXVII), portanto, de preferência chamada verossimilhança, é aquele grau de verdade que, embora ainda não tenha alcançado a certeza absoluta, não contém nenhuma falsidade observável.

Os espectadores ou os ouvintes possuem em sua alma, quando vêem ou ouvem, certos conhecimentos antecipados; a saber: o que acontece com freqüência, o que costuma acontecer, o que é estabelecido pela opinião, o que contém em si uma certa semelhança com o acima referido, seja isto falso (lógica e amplamente), seja verdadeiro (lógica e estritissimamente), enfim, o que não seja facilmente afastado com horror pelos nossos sentidos: isto vem a ser aquele semelhante (eikós) e verossímil que o esteta deve buscar com empenho (§ 483), segundo Aristóteles e Cícero, que perfilham a mesma opinião¹⁵. Com efeito, em casos deste tipo, o análogo da razão não costuma observar nenhuma falsidade, mesmo que não esteja totalmente convencido da verdade dos mesmos. A partir disto, Cícero descreve “a invenção como a imaginação das coisas verdadeiras ou verossimilhantes, que tornam uma questão plausível” (no sentido estético) (CIC. De inv., I, 9).

E assim, será esteticamente verdadeiro, isto é, verossimilhante (§ 484): 1) aquilo que, sensitiva e intelectualmente, é absolutamente certo, à medida que o é “a priori” (§ 480, § 482); 2) aquilo que apenas sensitivamente é absolutamente certo (§ 482), ou seja, aquilo em que o intelecto ainda não exerceu sua atividade; 3)

15. CÍC. De inv., I, 46; De or. I, 83. A passagem de Aristóteles não conseguimos localizar.

aquilo que é lógica e esteticamente plausível, uma vez que o é “a posteriori”. Plausíveis são as coisas em que há um maior número de razões para o reconhecimento que para a rejeição das mesmas; improváveis são as coisas em que há um maior número de razões para a rejeição que para o reconhecimento delas: quando as razões de duvidar e de decidir a favor e contra o reconhecimento são distintamente conhecidas, origina-se a probabilidade lógica; se são conhecidas sensitivamente, a estética. Esta denominação deve ser usada de preferência todas as vezes que se tratar de uma probabilidade estético-lógica. O mesmo vale para as improbabilidades. O campo das verossimilhanças, portanto, é mais extenso que o território das probabilidades, mesmo se tudo que seja provável for simultaneamente verossímil (§ 483).

§ 486

Serão verossimilhanças estéticas: 4) todas as coisas que, sendo prováveis sob o ponto de vista estético, são talvez duvidosas, e até improváveis, sob o ponto de vista lógico (§ 485); 5) todas as coisas que, mesmo sob o ponto de vista estético, são duvidosas e improváveis para os outros, em função dos quais acima de tudo pensas de modo belo; ou então, ainda para estas mesmas pessoas, possivelmente em outras circunstâncias, quando já possam ter concebido numerosas razões contra a aprovação de um assunto que lhes apresentas, contanto que, no momento e durante o curso de tuas meditações, encontrem uma probabilidade estética nos mesmos; ou então, que as razões, levando a julgar o contrário, não lhes estejam suficientemente presentes ao espírito para obscurecer tudo que resta de tuas belas verossimilhanças (§ 484).

§ 487

Confiramos o conselho de Cícero, dado aos acusadores:

Deveis lançar-vos principalmente contra estes que o merecem (cujo crime é absolutamente certo, lógica e estritissimamente verdadeiro ou ainda lógica e esteticamente provável). Isto é extremamente agradável ao público. Em seguida e então, quando for verossímil que alguém tenha perpetrado um crime, se quiserdes, ladrarai contra ele a suposta suspeita (mesmo se este crime não é completamente certo, nem logicamente provável, nem esteticamente plausível para todos, sem ser, todavia, esteticamente improvável para aqueles que principal-

mente procurais agradar). Isto também pode ser concedido. Mas se acusares alguém de parricídio e não possais afirmar nem o motivo, nem como sucedeu o crime, e ladrarais sem uma suspeita (sem uma verossimilhança, seja ela qual for); então, certamente, ninguém vos quebrará as pernas, mas, se eu bem conheço os homens aqui presentes, eles vos imprimirão na fronte aquela letra, que a tal ponto vos será desagradável, que odiareis até mesmo todas as Kalendas e, depois, não podereis acusar nenhum outro, a não ser vossos próprios destinos (CIC. Pro Rosc. Am., 57).¹⁶

§ 488

Cícero-filósofo nos dá um outro exemplo, quando afirma:

Agora estou a difundir estes oráculos dos filósofos da natureza (segundo os quais não existe espaço vazio), mas desconheço se são verdadeiros ou falsos (são completa e logicamente certos, mas não para o análogo da razão (§ 484)). Contudo, são mais semelhantes à verdade que os vossos. Com efeito, estes absurdos de Demócrito ou, antes dele, os de Leucipo, de que existiriam certos corpúsculos, alguns lisos, alguns ásperos, outros redondos, outros angulosos, outros curvos e quase aduncos, que teriam dado origem às terras e ao céu e sem a concorrência de nenhuma força da natureza, mas por uma colisão meramente accidental! (CIC. De nat. deor., I, 66) (Estes absurdos exemplificam o § 486).

§ 489

Acredito igualmente que já se tornou claro, através da relação de oposição dos termos opostos, que o falso estético deve ser denominado de falsossimilhante¹⁷ (§ 483), de cuja falsidade não temos completa certeza, mas do qual não transpareça absolutamente nenhuma verdade. Suponhamos que um assunto qualquer pareça completamente certo para o intelecto e que um outro lhe pareça provável, mas que ambos sejam esteticamente duvidosos ou improváveis; ou que não ofereçam nenhum argumento favorá-

16. Trata-se da letra K, de “Kalumnia”, que era impressa na fronte dos delatores. Por isto mantivemos a grafia latina Kalendas.

17. O neologismo por nós empregado “falsossimilhante” corresponde à locução “falsi simile”, empregada por Baumgarten, que significa “semelhante ao falso” e que se opõe a “semelhante ao verdadeiro” ou verossimilhante. Logo, um antônimo para verossimilhante seria falsossimilhante.

vel à verdade dos mesmos junto ao análogo da razão daqueles que desejam sobretudo agradar, embora a falsidade dos mesmos não se evidencie claramente a estes; então, estes assuntos não serão menos desprovidos de verossimilhança estética, e, já que, no mínimo, parecem insólitos aos espectadores (§ 484), não correspondem às idéias preconcebidas destes em relação aos mesmos; portanto, devem ser deixados de lado, pois são falsossimilhanças (§ 485, § 486).

§ 490

Existem pessoas que zombam dos “espectros noturnos e dos prodígios da Tessália”¹⁸ (HOR. Ep. II, 2, 209). O esteta não terá em conta se estas pessoas sabem ou não sabem a razão por que zombam. Bastar-lhe-á reconhecer o fato de que, tratando-se de espectadores deste tipo, tudo que houver de excepcional nas representações fantásticas e nas artes, impropriamente ditas mágicas, parece tão ridículo ao análogo da razão, que, para tais espectadores, não restará nada das belas verossimilhanças, existentes nestas fantasmagorias. Somente devido a isto o esteta suprimirá todas as falsossimilhanças deste gênero à apreciação dos seus leitores, em função dos quais sobretudo se dedica a escrever. Se na época de Vergílio os leitores fossem tais como muitos de nossos dias, que não consideram a astrologia em suas decisões, ele sem dúvida não teria escrito:

Quem ousará chamar o sol de falso? Ele que até prediz as tenebrosas tormentas e, às vezes, os delitos e as guerras que se fomentam em segredo? (VERG. Georg., I, 463 sq.).

Ele teria temido que um destes leitores lhe respondesse: não chamamos o sol de falso, mas sim a ti, que consideramos um falso proferidor de oráculos, devido as cores com que o pintas.

§ 491

Já assinalamos muitas vezes que existe uma certa necessidade estética de representar não apenas assuntos que, com certeza, sejam completamente verdadeiros sob o ponto de vista o mais estrito. Agora chegou a ocasião de mencionar algumas destas necessidades. Suponhamos, então, 1) que um esteta – que não é

18. A Tessália, cenário das Metamorfoses de Apuleio, era considerada a terra por excelência da magia.

obrigado a ter um conhecimento universal e, muito menos, a ser onisciente – não conheça completamente a verdade metafísica dos assuntos que ocupam seu pensamento (§ 423); 2) que a ele se apresentem assuntos, cuja verdade lógica em sentido estrito não consiga demonstrar (§ 424); 3) que lhe ocorram ao pensamento assuntos dos quais não esteja completamente certo sob o ponto de vista estético (§ 427); 4) que se depare durante seu pensar com determinado assunto, cuja verdade não ultrapasse o horizonte do conhecimento distinto e, quanto mais conhece esta verdade, tanto mais seguro estará de que a mesma não pode ser apreendida pelas pessoas às quais se destina seu pensar. Em todos estes casos, o esteta deverá recorrer a uma verossimilhança qualquer.

§ 492

No primeiro caso incluíam-se quase todos os romanos, se lhes era dirigida a seguinte pergunta:

O que procuro saber é pouco: o que pensas a respeito de Júpiter? (PERS. Sat., 2, 17 sq.).

No segundo, acredito que se encaixaria Iopas, que cantava: porque os sóis do inverno tanto se apressam a se banhar no oceano ou o que retarda a chegada das noites (VERG. En., I, 745).

Para o terceiro caso serve de exemplo aquela feiticeira de Vergílio, que assim se expressa:

Olhai! como a própria cinza, enquanto hesito em apanhá-la, eleva-se, por si mesma, nas trêmulas chamas e atinge os altares. Oxalá isto seja um bom augúrio! Não o sei com certeza; além disso, Hilax ladra no limiar da porta. Acreditamos? ou os que amam imaginam sonhos para eles mesmos? (VERG. Ecl., VIII, 105 sq.)

No quarto caso estará o filósofo mais escrupuloso que, às vezes, tratará esteticamente aqueles temas morais que mencionei a partir da obra de Horácio (§ 126).

§ 493

A necessidade estética de desviar-se da verdade certa e sob o seu ponto de vista o mais estrito ainda estará presente no que há de ser pensado belamente nos seguintes casos: 5) quando o tema a ser exposto não é tão importante a ponto de ser examinado se é

escrupulosamente certo ou se é apenas verossimilhante (§ 430, § 454); 6) quando vier à lembrança um assunto pouco claro (§ 431), seja ele possível em si mesmo ou não, mas que, todavia, não encerra em si nenhum absurdo ao análogo da razão daquele que dele se ocupa (§ 431, § 455); 7) ao pensar, talvez te depares com um fato sobre o qual tua dinamometria não consiga determinar com exatidão se ele corresponde à totalidade das forças vivas das causas que lhe atribuíste, sem que, no entanto, a dinamometria natural, com base no conhecimento sensível de suas forças, o considere de algum modo ou vergonhosamente inferior ou superior às mesmas (§ 432, § 457).

§ 494

Para o quinto caso serve de exemplo a seguinte passagem de Vergílio:

... cinqüenta servas velam pela boa ordem do banquete e alimentam o fogo dos penates; outras cem e outros tantos servos da mesma idade servem a comida nas mesas e colocam os copos (VERG. En., I, 703 sq);

em que, não levando em consideração algum erro de cálculo, se contenta com números redondos. No sexto caso, temos o exemplo de Enéias, quando exclama:

... ó virgem, por que nome te chamarei? eis que não tens o porte dos mortais nem tua voz tem o som humano; ó! és certamente uma deusa; acaso és irmã de Febo? acaso és do sangue das ninfas? ... (VERG. En., I, 327);

Ainda em Vergílio (En., IX, 176 – 450), encontramos um exemplo para o sétimo caso, quando este autor descreve Niso e Euríalo de forma tal que a verossimilhança de ambos se torna ainda mais flagrante, se comparada com a falsidade da passagem de Estácio, anteriormente aludida (§ 460, § 461).

§ 495

Com freqüência, a necessidade estética de afastar-se da verdade mais estrita e absolutamente certa, levando a uma aproximação da verossimilhança, ocorre 8) quando o esteta, propenso a um tipo de pensamento já adaptado aos costumes em sentido amplo (§ 226), pretende observar uma nova espécie de “éthos” (§ 193) para representar um acontecimento que pareça estar em

harmonia principalmente com os caracteres morais das personagens já criadas, com os costumes e hábitos dos antepassados, com a época, com o lugar, etc., de modo a não prejudicar de forma alguma a dinamometria moral (§ 462) do análogo da razão, mas cujo desenlace não represente a verdade absoluta e estritíssima. Neste caso se insere Vergílio, ao armar Enéias em defesa de sua pátria, Tróia (VERG. En., II, 314) (§ 309).

§ 496

A necessidade estética de preferir a verossimilhança ao conhecimento exato da verdade estará presente 9) quando a experiência omitir, quando a história calar o que, em ocasiões em que deva agir corretamente, um homem de bem – seja ele simplesmente honesto, seja nobre ou verdadeiramente um herói – tenha efetivamente realizado sob determinadas circunstâncias, mas o “éthos” e o tipo de pensamento dotado de bons costumes no sentido mais estrito ensinar o que ele deva ter feito; então, com efeito, deve-se cautelosamente procurar refúgio numa certa verdade moral (§ 463, § 467), mesmo que esta seja apenas semelhante à verdade (§ 435). Neste caso se encontra Vergílio (En., II, 641 sq.), ao querer descrever o que Enéias teria dito ou feito no funeral de Palante, bem como, quase todos os historiadores antigos quando inserem em suas narrações discursos imputados às personagens.

§ 497

10) Quando as verdadeiras razões do belo pensamento, tomadas em seu sentido o mais estrito e sustentadas por uma certeza absoluta, e as suas também verdadeiras conseqüências são ignoradas ou situam-se acima do horizonte estético, ou ainda, devido a outros motivos (por exemplo a dignidade e o decoro), não podem ser enunciadas, mas também não apresentam aos sentidos nem ao análogo da razão nenhuma lacuna disforme nem algum fato totalmente inútil (§ 436, § 468). Vergílio (En., VII, 641 sq.), percebendo que devia fornecer ao seu herói muitas e importantes razões para fazer uso de sua coragem e também muitos e poderosos inimigos, nos serve de exemplo neste caso; cf.:

Ó Musas, abri-me agora o Helicão e entoai vossos cantos, dizei que reis partiram para a guerra, que exércitos os acompanharam cobrindo os campos, que guerreiros já então fez florescer a terra sagrada da Itália, em que armas se abrasou; eis que

vós o sabeis, ó deusas, e podeis lembrar; a nós chegou apenas o tênue sopro da fama.

§ 498

11) Quando alguns assuntos devam ser pensados de modo belo e, no entanto, talvez devido à sua própria verdade no sentido o mais estrito ou pelo menos devido à opinião formada a respeito deles ou então porque já existe alguma antecipação dos mesmos nos espíritos dos leitores, estes assuntos possam parecer uma agressão das mais graves à unidade estética. Neste caso, com efeito, a verossimilhança estética se faz muito necessária, a fim de que não sejam acusado de ter unido de modo disforme coisas incompatíveis. Na passagem em que Vergílio empreende a descrição do cumprimento do paradoxal e imprevisto oráculo:

O primeiro caminho para a salvação, o que não podias imaginar, ser-te-á aberto por uma cidade grega (En., VI, 96)

quanto ele se esforçou para diminuir o inesperado evento, a fim de que a união dos exércitos gregos e troianos sob um único chefe não fosse mal apreciada pelo análogo da razão. No Livro VIII, intercede um “deus”, já que o “enredo é digno de tal interventor” (HOR. Ep., II, 3, 191); trata-se do deus-rio Tibre, que aconselha a aproximação com o povo árcaico, “constantemente em guerra com a nação latina” (VERG. En., VIII, 55). Enéias em pessoa põe-se a caminho, não envia intercessores, e não só se declara um troiano, mas também e imediatamente revela suas armas como “armas inimigas dos latinos” (Ib., 117).

§ 499

12) Quando a verdade lógica sobre assuntos gerais, situada no campo abstrato das noções, subjazer tão profundamente oculta, que não possa ser desvendada nem mesmo com o auxílio do intelecto e da razão do belo pensamento; ou quando, perante o público que tens em vista, ela parecer, se não totalmente falsa, pelo menos uma verdade buscada junto as mais elevadas e distantes, uma vez que não contém ações que costumem suceder, das quais este público tenha uma idéia preconcebida. Sobre os mesmos assuntos gerais, no entanto, é possível fazer valer, sem uma fraude abominável e longe de algum prejuízo, uma outra opinião, que, não podendo ser simultaneamente verdadeira ao parecer anterior, todavia é inspirada por razões inocentes, sendo mais do

agrado do povo e ostentando algo de uma verdade maior. Embora seja logicamente verdadeiro que a salvação de um Estado não possa ser decidida sem guerra e sem armas, ainda assim: “não há nenhuma salvação na guerra” (VERG. En., XI, 362). Embora existam pessoas que abominam tudo, exceto o estéril ócio, e julgam do fundo de sua alma que nada do que está acima dos seus horizontes lhes concerne, ainda assim:

Nada é árduo para os mortais; em nossa insensatez buscamos atingir o próprio céu (HOR. Carm., I, 3, 37 sq.).

§ 500

13) O próprio zelo da verdade, que pode ser extremo, às vezes obriga o esteta a mentir, isto é, obriga-o a pensar sobre coisas falsas em sentido o mais amplo ou sobre coisas que ele mesmo desconhece se elas são total e estritamente verdadeiras. Suponha que ele possa pensar uma verdade conhecida com precisão, que seja abstrata, geral e universal e que contenha aproximadamente vinte marcas distintivas. Suponha então que lhe venha à mente alguma percepção mais determinada, menos geral e menos abstrata que ele possa substituir pela anterior, sem prejudicar a beleza restante do conjunto. Esta segunda percepção suponhamos que contenha quarenta marcas distintivas. Sobre dez destas marcas, o esteta duvida se de todo modo são verdadeiras ou lhe parecem absolutamente indefensáveis perante o exame da razão mais pura, mesmo que não contenham falsidade estética (S. XXVIII). As trinta marcas restantes se coadunam inteiramente com os princípios universais do verdadeiro, principalmente à medida que se evidenciam claramente ao análogo da razão e simultaneamente oferecem ao tema em questão uma riqueza, uma dignidade, uma ilustração, que são maiores que as das dez marcas distintivas da verdade anterior, completamente certa e lógica. Neste caso, elegendo a primeira, estarás propondo uma verdade igual a vinte marcas distintivas; preferindo a segunda, exporás uma verdade no mínimo igual a quarenta menos dez, ou seja, igual a trinta marcas distintivas. Pode-se, portanto, pelo próprio zelo da verdade, ser compelido a preferir a falsidade da segunda percepção à verdade da primeira (§ 441).

É uma verdade geral o seguinte enunciado: um homem honesto também cede, algumas vezes, às suposições injustas daqueles que ama. Porventura haverá uma passagem em que esta verdade geral apareça com maior evidência do que aquela que se lê em Tito Lívio (II, 7 sq.)?

O cônsul Valério atraiu não apenas inveja, mas também a suspeita, ligada à terrível acusação, de que almejava a monarquia, só porque estava construindo no topo da colina Velia. Em tal altura e posição, talvez se tratasse de uma fortaleza inexpugnável. Convocado o povo para uma assembléia, Valério teria proferido, entre outras, as seguintes palavras: Cidadãos, a casa de P. Valério não constituirá num obstáculo à vossa liberdade. A elevação Velia estará a salvo. Transferirei minha casa não só para a planície, mas inclusive a edificarei ao pé da colina, de modo que vós habiteis acima de mim, um cidadão suspeito. Que construam em Velia aqueles que parecem mais aptos a defender a liberdade de Roma do que Valério. Em seguida, todo o material de construção foi transportado ao pé da colina e a casa foi edificada no ponto mais ínfimo da encosta.

A partir daí, as opiniões se “inverteram”, a ponto de Valério ser considerado “um amigo do povo, de onde provém seu cognome *Publicola*”. Se esta verdade proposta por Lívio for julgada, sob um determinado ponto de vista e com razão, como maior que a simples verdade geral, mesmo assim devemos nos lembrar que o discurso de Valério é uma invenção do autor (§ 496).

14) Suponhamos que, algumas vezes, algum fato verdadeiro no sentido o mais estrito pareça particularmente falsossimilhante não só à opinião corrente como também aos melhores críticos destes fatos (o que não é tão difícil assim de ocorrer); mas aquele que visa o belo pensamento não possua nem as forças nem o meio de estabelecer a sua verossimilhança através de muitos argumentos. Ou então suponhamos que, se tomado isoladamente, este fato verdadeiro, embora conhecido, não possua a requisitada riqueza do belo pensamento, a dignidade, a ilustração (§ 22) e não se apresente provido de nenhuma falsidade em sentido lato. Tens então muitos casos reunidos num único, em que parecerá neces-

sário substituir, ou mesclar, as verdades heterocósmicas pela mais estrita verdade (§ 444, § 475).

E assim, porque o esteta que tem a intenção de pensar de modo belo é pressionado por tantas necessidades a afastar-se da assim chamada verdade, voltando-se para alguma possível e única verossimilhança (§ 491-§ 502), não raro acontecerá que o poeta aja segundo os versos de Plauto (Pseud. 401):

Quando o poeta se dispõe a escrever, procura o que existe em parte alguma; o encontra, todavia, e torna verossimilhante o que é uma mentira.

Mas o esteta, que distingue a verdade metafísica da verdade estético-lógica como o objeto e a percepção do mesmo ou como a coisa e o seu conceito, assinala que esta verdade estético-lógica é ou totalmente clara ou menos clara. Intitulam a primeira de verdade; a segunda, de verossimilhança. O filósofo denomina a primeira de certeza completa; a outra, de verdade em relação às incertezas, às probabilidades, ao duvidoso, às improbabilidades. A partir disto, o esteta aconselha a procurar a verdade, associada à beleza, não no domínio das verdades únicas e absolutas, mas de a buscar igualmente nos domínios das incertezas, das probabilidades, do duvidoso, das improbabilidades, enquanto ele mesmo não incorrer, ao deixar de lado a própria disformidade do falso, numa disforme falsossimilhança aos olhos de um amador.

Aquele que tenciona pensar de modo belo, mesmo assediado por opiniões falsas, segue o conselho do parágrafo anterior e procura a única verdade, geralmente através das incertezas, cf. HOR. Carm., II, 2, 20:

... e ensina o povo a não usar de falsos discursos;

em outras palavras, discursos compostos de falsidade e de mentiras, ou então, para usar uma linguagem mais simples, ele se regozija em seu íntimo sobre a verdade das coisas e da vida, quando, refulgindo às vezes em meio à selva que denominam da falsidade e das mentiras, se lhe apresentar

O pudor e a irmã da justiça, a incorrupta lealdade e a verdade nua (HOR., Carm., I, 24, 6).

§ 555

Quanto maior a selva das verdades, das verossimilhanças, das ficções e das fábulas, em que pode se perder aquele que pretende pensar de modo belo, tanto mais deve estar particularmente vigilante um excepcional zelo da verdade numa pessoa dotada de um talento tão rebuscado, a fim de que não divague desregradamente, mas, antes de tudo, pense que todos não de ver seus defeitos, deturpados pela falsidade. Pelo termo zelo nos permitiremos entender o talento não apenas apto, mas exercitado e habituado por muito trabalho a perceber as verdades estético-lógicas e também não entendemos uma propensão qualquer, mas o firme propósito da alma de conferir a suas meditações a verdade máxima que elas possam admitir, salvaguardando-se a beleza do todo. Esta característica da alma, uma vez que a julgo universalmente necessária a todos os belos pensamentos, denominá-la-emos de ZELO (studium) ABSOLUTO e UNIVERSAL pela VERDADE.

§ 556

O mesmo poderia ser demonstrado a partir do conceito de dignidade absoluta para aqueles que sabem que, para muitos não ineptos filósofos, toda a virtude se estabelece no amor à verdade. Entre os ingleses, um dos melhores juízes do bom gosto afirma que “toda beleza é uma verdade e que, na própria poesia, em que tudo é invenção, domina, todavia, a verdade, geradora da perfeição do todo”¹⁹. Será, portanto, preferível recordar em função dos mais severos defensores da verdade estético-lógica alguns pontos a mais. A mínima verdade estético-lógica é a mínima percepção da mínima verdade metafísica. A partir disto, 1) quanto mais rica; 2) quanto maior e mais digna; 3) quanto mais exata; 4) quanto mais clara e mais distinta; 5) quanto mais certa e sólida; 6) quanto mais viva for a percepção do objeto; 7) quanto mais elementos contiver; 8) quanto mais importantes e nobres; 9) quanto mais submetidos a regras fortes; 10) quanto mais se harmonizam, tanto maior é a verdade estético-lógica (§ 437; M., § 184).

19. In: SHAFTESBURY, A.E. Men, Manners, Opinions. Times, vol. 1.

Não julgo ser necessário demonstrar agora que 1) nenhuma verdade máxima é estético-lógica; mas sim lógica no sentido mais estrito; 2) que nenhuma verdade de tal tipo é atingida pelo homem; que nenhum intelecto humano é capaz de conhecer um assunto em sua verdade lógica máxima, pois quem conhece uma única verdade assim, conhece todas. Desta forma, há uma distância infinitamente grande – o que constitui o mal metafísico – entre a máxima verdade lógica, acessível apenas à onisciência, e o conjunto das verdades estético-lógicas, pertinentes ao homem. Assim, como uma mente saudável, mesmo possuindo o zelo pela verdade, não alcança o conhecimento que lhe permita saber que o mesmo não é possível e, por outro lado, como não pode renunciar totalmente a este conhecimento, desde que consciência de que lhe é impossível saber tudo, esta mente deve se contentar com uma parte infinitamente pequena da verdade lógica total, em seu sentido estrito, ou seja, deve contentar-se com a parte desta verdade que lhe é possível atingir.

§ 558

Os itens 1) a 6) do parágrafo 556 visam a perfeição formal da verdade lógica em sentido amplo; os itens 7) a 10), a perfeição material. Por conseguinte, o zelo humano pela verdade ora intenta acima de tudo a perfeição formal, o que não pode suceder sem o prejuízo da perfeição material, ora dedica-se antes de mais nada à perfeição material, o que não pode acontecer a não ser em detrimento da perfeição formal. Suponhamos que alguém receba um conhecimento não apenas rico, mas também completo, não só suficientemente grande, mas também igual e adequado ao seu objeto, não somente verdadeiro, mas também exato, de modo a não conter absolutamente nada de falso; não apenas claro, mas ainda completamente claro, claro o suficiente para diferenciar seu objeto de todos os outros e, além disso, distinto, em que todas as marcas distintivas sejam claras e não raro em seus diferentes graus; não apenas certo, mas absolutamente certo, rigorosamente demonstrável, excluindo todo temor do oposto; um conhecimento que não apenas inspira, mas também coage o assentimento, arrancando a aprovação e despertando algum prazer e a necessária inclinação.

Tudo isto pode estar correto. Mas que tipo de objeto é este que o homem contempla com uma razão tão perfeita? Algum universal, proveniente das percepções individuais, que contém numerosas e importantes particularidades, as quais, associadas por meio de regras muito severas, se harmonizam proporcionalmente ao seu número, assim como as inúmeras marcas das incontáveis diferenças se harmonizam até atingirem uma marca distintiva numérica. Um universal, portanto, que provém das percepções individuais, nas quais as coisas, se tomadas isoladamente, contêm a mais determinada verdade metafísica e, contanto que sejam percebidas como coisas individuais, elas, em seu gênero, proporcionam à percepção a maior perfeição material possível. Mas este universal deve provir das percepções individuais de um modo tal que 1) se abstraia o excesso de elementos, que ultrapassam o que exige a perfeição para ser completa; 2) se abstraia todas as coisas que são maiores e mais importantes que o grau equivalente ao do objeto e estabelecido através do conhecimento; 3) se abstraia os elementos nos quais a verdade (ou a falsidade) não transparece claramente ao conhecimento exato, de modo a não subsistir nenhum vestígio de falsidade no conhecimento; 4) se abstraia os elementos não necessários à distinção e, com estes, os que recusam tornar-se claros em determinado assunto; 5) se abstraia os elementos que, não sendo ainda completamente certos em relação a determinado assunto, não podem tornar-se o objeto de uma demonstração rigorosa e inspiram o temor de que o seu contrário seja verdadeiro; 6) se abstraia os elementos que possam conduzir a um ponto de vista oposto, refutar a aprovação e, talvez, provocar aversão.

§ 560

Assim, salvando-se os objetos das disciplinas das ciências humanas, como sendo universais, surge como inata nas almas dos solidamente instruídos uma verdade geralmente perfeita, muitas vezes bela e também lógica no sentido mais estrito. Mas logo nos perguntamos se a verdade metafísica é igual a tal universal e à realidade individual, contida sob este mesmo universal? De minha parte julgo que já deveria estar claro para os filósofos que somente através de uma grande e significativa perda da perfeição material fosse possível resgatar tudo que existe de precípua perfeição formal na verdade e no conhecimento. Com efeito, o que

é uma abstração, senão uma perda? Pela mesma razão, não extrairás uma esfera marmórea de um bloco de mármore de forma irregular, a não ser pagando o preço de perda da matéria que será tão elevado quanto o exige a obtenção de uma forma redonda.

§ 561

Suponha-se agora que o zelo pela verdade estético-lógica se prenda principalmente à perfeição material da verdade e busque os objetos cuja verdade metafísica é a mais determinada possível. Nossa intenção, portanto, não é a de eliminar metodicamente, por meio da abstração, os obstáculos que impedem uma unidade arredondada (harmoniosa), mas não está ao alcance do poder humano designar completamente o extremamente vasto âmbito das determinações, que são de todos os tipos. Nosso objetivo não é o de separar previamente as coisas que superam a grandeza de nosso entendimento, mas a mente humana não é capaz nem de conceber nem de nivelar, em seus justos pesos, todos os corpos das coisas determinadas e quase ou inteiramente ativas. Não resolvemos prescindir de tudo que possa, por alguma razão, inspirar a aparência de falso, mas o verdadeiro não se manifesta em toda parte nos indefinidos pesos de um objeto deste tipo, que é quase único em seu gênero. Não é nosso desejo omitir e relegar a uma completa e voluntária obscuridade as coisas que não possuem a clareza requerida, mas as forças, o espaço e o tempo não permitem elevar a esta clareza os pesos singulares de um objeto. Não é nossa intenção omitir o que pareça um pouco incerto, mas não é possível àquele que pensa demonstrar rigorosamente tudo que se harmoniza com o objeto de uma verdade extremamente determinada. Não decidimos prescindir dos numerosos objetos que causam prazer ou ódio; mas nossas forças não são suficientes para apresentar todas as coisas de tal modo que aquele que medita sobre elas, através de certos e deliberados preceitos, eficazmente as procure com prazer ou as rejeite com aversão.

§ 562

Encontras a perfeição da verdade estético-lógica, que é composta (§ 556), vês as inevitáveis exceções que surgem, se desejas atingir ambos os tipos de perfeição, mesmo que apenas mediocrementemente (§ 560-§ 561). O intelecto e a razão mais pura dos mais severos defensores da verdade procuram, por intermédio das

ciências exatas, a perfeição formal descrita no parágrafo 560; de modo que abandonam ao análogo da razão e aos conhecimentos sensíveis de qualquer grau a tarefa de acrescentar, na medida de suas forças, os complementos e suplementos, suscitados pela perfeição material da verdade, aos conceitos universais e abstratos, oriundos da perfeição formal das noções científicas.

§ 563

Mas um não menos fervoroso amigo da verdade, que a persegue com o análogo da razão, mais uma vez não possui uma faculdade sensitiva inferior que lhe aponte as coisas abandonadas e omitidas por ele; mas, devido à perfeição material da verdade, ele não ousa negligenciar inteiramente as coisas que possuem em si muito da verdade metafísica extremamente determinada. Desta forma, na procura da verdade estética, torna-se mais imperioso a ele, vez por outra, abrir exceções às regras da suprema perfeição formal, a fim de que a perfeição material da verdade estética não venha a ser excessivamente prejudicada.

§ 564

O horizonte estético usufrui de inúmeros objetos que são sua selva, seu Caos e sua matéria (§ 129). Usufrui dos conhecimentos mais universais e mais abstratos que, através da técnica descrita no parágrafo 559, podem ser elevados até a mais alta perfeição formal da verdade, passível de ser atingida pelos homens; estes conhecimentos, em parte, são totalmente relegados ao horizonte lógico; mas em parte eles lhe são subtraídos e novamente recobertos com as não poucas diferenças mais determinadas, que a razão havia abstraído. Mas o horizonte estético usufrui principalmente dos conhecimentos particulares, individuais e muito determinados, que proporcionam à verdade estético-lógica a maior perfeição material possível. É a partir deste material que o esteta esculpirá a verdade estética numa forma, se não totalmente perfeita, no entanto bela (§ 558, § 14); e ele o fará de modo a reduzir o mais possível, durante sua elaboração, a perda da verdade materialmente perfeita e a deterioração da mesma através do polimento, realizado em função da elegância.

§ 565

Assim, aquele que quiser pensar de modo belo deverá escolher uma matéria mais delimitada, uma matéria dentre os gêneros mais inferiores ou uma dentre as espécies das coisas; ou então, se lhe parecer conveniente, ascender a gêneros mais elevados, deverá, todavia, revesti-los com as muitas características e marcas distintivas, que a ciência mais pura omite, ou enfim ele deverá escolher temas individuais, nos quais predomine a perfeição da verdade material. Estes temas deverão estar cercados por uma imensa quantidade de marcas distintivas. Rejeitará as que não permitem a beleza da forma. Deverão sobrar apenas aquelas das quais dificilmente se poderá dispensar uma única, uma vez que se evidenciem as seguintes qualidades: uma plena harmonia; a graciosa dignidade, seja absoluta, seja relativa; a perfeição da própria verdade material; a elegante vivacidade e o necessário brilho da meditação; a persuasão íntima; a vida, principalmente; bem como a eficácia necessária para deleitar e comover. A verdade metafísica, que existir nestas muitas marcas, não deverá ser percebida em toda sua clareza por aquele que medita, mesmo se nas mesmas não se manifestar nenhuma das mais vergonhosas falsidades. Acredito agora já ter reduzido as necessidades estéticas, das quais enumerei alguns casos especiais nos parágrafos 491 a 502, a uma fórmula geral. Esta fórmula permite, em caso de conflito entre as regras da perfeição, que visam o conhecimento da verdade, abrir exceções à perfeição formal da verdade em função da perfeição material da verdade, que deve cercar as formas mais aprazíveis da verossimilhança (§ 483).

Seção XXXV – O zelo comparativo pela verdade

§ 566

Comparativamente, o zelo absoluto, mas estético (§ 565), pela verdade se revela principalmente em função das três espécies de verdade e dos três graus de perfeição material, dos quais se ocupa. A matéria da mesma se constitui 1) das idéias gerais; 2) das coisas reais deste mundo; 3) das heterocósmicas. O modo de pensar as idéias gerais, mas que as expressa de modo elegante, é o modo ESTÉTICO-DOGMÁTICO; aquele que retrata com beleza as coisas reais deste mundo, devido ao exíguo número de acontecimentos futuros que pode se apresentado, denominaremos ESTÉTICO-

HISTÓRICO; por fim, o modo de pensar que apresenta com elegância as coisas heterocósmicas, através de uma até então inédita sinédoque, quando não expresso em versos, intitularemos o modo de pensar POÉTICO.

§ 567

Visto que o modo de pensar estético-dogmático 1) em virtude da hierarquia das matérias das ciências teológica, filosófica, etc., possui uma denominação em comum com o modo de pensar científico, que se ocupa da teologia, da filosofia, etc.; 2) visto que, ao ascender às vezes mais alto, contempla as coisas comuns ao horizonte lógico e ao estético; 3) uma vez que exhibe, diretamente e através de uma extensiva distinção, a representação de seus princípios fundamentais e a mola propulsora da meditação ao intelecto dotado de beleza; em virtude de tudo isto, este modo muitas vezes é confundido com o modo de pensar científico e formalmente filosófico e, com freqüência e não gratuitamente, é associado a este último; mas, como sempre é de fato diferente, distingue-se do mesmo não menos nas vantagens científicas particulares, quanto nas artísticas (§ 566).

§ 568

A partir do embaralhamento dos dois modos dogmáticos de pensar – o lógico e o estético –, começaram a imperar dois pareceres preconcebidos: 1) o parecer daqueles que, também então, quando se aborda uma teoria mais rígida, a teoria intelectual e racional dos primeiros princípios do conhecimento de algum assunto universal, que deve ser examinada o mais exata, o mais distinta e o mais solidamente, persistem em apresentar uma exposição diluída e pouco correta da verdade, enfim, uma exposição não suficientemente clara, nem totalmente acabada e verossimilhante, contanto que ela agrade aos ouvidos e aos olhos, que pareça tolerável à razão e que, sobretudo, suporte realmente o exame do análogo da razão; 2) o parecer daqueles que se propõem, à viva voz, expor um certo dogma àquele poder de compreensão menos exercitado nas ciências ou então à inteligência popular e que, todavia, se esforçam inutilmente em equipar tal exposição com definições muito sucintas, com axiomas muito exatos, com análises e conceitos muito distintos e com demonstrações absolutamente corretas (§ 567).

O modo de pensar lógico-dogmático e o estético-dogmático – escolhidas as melhores denominações – diferem entre si não só na forma, mas também nos objetos, embora à primeira vista pareçam conciliar-se perfeita e principalmente nestes últimos. Assim como o primeiro procura principalmente os princípios de seu tema, assim também o segundo procura o que se deriva dos princípios e suas conseqüências²⁰. Assim como o primeiro de preferência desvenda os universais, que abrangem o seu tema, assim também o segundo, antes de tudo, está atento aos conceitos subordinados, contidos sob seu tema. Embora a ciência em seu conjunto deu a estes objetos um mesmo nome, em cada disciplina, alguns destes objetos são considerados de primeira ordem, enquanto que outros são, por assim dizer, de última ordem, segundo o método sintético. Aqueles são objetos do pensar lógico; estes, do pensar estético. Desta forma, a procura destes objetos pelas disciplinas se efetua de modo tal que, poder-se-ia dizer, em quase cada uma, o modo de pensar estético começa onde termina o lógico (§ 566).

§ 570

Aqueles que sondaram a fundo os seus assuntos, certamente vêem que entre os conceitos gerais, sobre os quais as ciências estritamente ditas até agora fundamentam sua prática, e os individuais interjaz ainda o grande intervalo dos subgêneros e das espécies, em cujo território os dialéticos raramente se aventuram a descer e ao qual os observadores e ensaístas cuidadosos raramente se elevam com sucesso. Sobretudo este é aquele estádio em que o modo estético-dogmático de pensar apostará suas corridas. Aí ele escolhe melhor o seu próprio tema, ou ainda, se ele elegeu um tema mais elevado, mesmo assim, ele o faz descer até este estádio – embora o mesmo se torne formalmente um pouco menos exato segundo a apreciação científica dos lógicos – para alcançar uma verdade material maior (§ 440), isto é, para alcançar uma elegante verossimilhança (§ 565).

20. "... ita posterius principiata et consecraria." O termo "principiata" é empregado pelo autor no § 307 da Metafísica, com a acepção de "derivado do princípio".

§ 571

No modo de pensar estético-dogmático, o zelo comparativo pela verdade (§ 566) 1) pesquisar a verdade estritamente lógica, que diz respeito a seu próprio objeto, se este pertencer ao horizonte estético, ou então, os conceitos e as noções mais elevadas que o recobrem; ainda que não pesquise esta verdade para expressá-la de uma forma destinada à leitura, mas sim para explicitar a diretriz que o pensamento, concernente à verossimilhança, deva tomar nas idéias gerais e para explicitar as noções a serem adotadas (§ 429, § 424); 2) evitará os conceitos em que o intelecto e a razão já descobriram uma contradição, que equivalha quase ou inteiramente a um absurdo; e os evitará quanto mais provável for que também existam espectadores voltados à meditação do tipo estético-dogmático, que possam perceber com plena certeza a latente inconveniência e mostrá-la com clareza estética suficiente aos outros espectadores ou leitores, seus companheiros (§ 431 – § 435).

§ 572

O zelo pela verdade no campo estético-dogmático 3) esforça-se principalmente por descrever, numa breve exposição, o vínculo de seu objeto com os princípios e, numa exposição mais considerável e mais rica, por descrever este vínculo seguido de suas principais conseqüências, e tudo isto com o maior rigor e com a máxima verossimilhança e não sem uma desejável e fértil persuasão, em virtude da aversão dos que devem ouvir com o maior tédio (§ 437); 4) se algum detalhe procura avançar para as regiões inferiores, aquelas que a razão não ilumina de imediato, ele tentará remover qualquer obstáculo e expor os inseparáveis complementos deste detalhe para o pleno conhecimento do mesmo (§ 439).

§ 573

O zelo pela verdade no campo estético-dogmático 4) sentirá o maior prazer em apresentar a seus ouvintes as coisas que aquele que tem a intenção de pensar conhece com toda certeza como logicamente verdadeiras (§ 571), as quais, devido à harmonia das faculdades do conhecimento inferiores e superiores, deve então expor em sua verdade estética; se isto não lhe for possível, em virtude desta mesma harmonia, ele preferirá, às coisas logica-

mente improváveis, aquelas que lhe parecerem logicamente prováveis (§ 485). Estas tanto lhe parecerão ser verossimilhantes a seus principais espectadores, e, seguro de si mesmo, encontrará alegria nas mesmas, quanto poderá suspeitar de que elas não de ser consideradas pouco verossimilhantes por seus espectadores. No último caso, tanto terá a oportunidade de lhes emprestar verossimilhança através de seus argumentos elegantemente demonstráveis – e neste caso ele não se afastará de um pouco daquilo que lhe parecera a verdade e, de preferência, se esforçará por atrair seus espectadores à sua opinião que a partilhar com os mesmos as opiniões contrárias –, quanto não poderá dispor nem do espaço, nem do tempo suficientes para conferir verossimilhança às coisas que lhe parecem prováveis, as quais, no entanto, seus espectadores consideram sem dúvida bastante improváveis.

§ 574

Suponhamos que aquele que tem a intenção de pensar de modo belo se depare com um dogma que lhe pareça provável, mas que percebe não ser nem poder torná-lo verossimilhante a seus espectadores (§ 573); sendo um amigo da verdade, ele não proporá nem este dogma verossímil nem o seu oposto a seus espectadores, contanto que lhe seja permitido abstrair-se de ambos; ou então, se uma necessidade estética o obriga a expor um ou outro, ele examinará com grande seriedade se o que é verossímil aos seus espectadores, àqueles que deve sobretudo atender, talvez seja um erro, por certo um erro comum, mas inteiramente inocente, ou então, se se trata de um erro mais perigoso, cujos defensores possam ser merecidamente ou indiretamente acusados de falsidade moral (§ 470, § 467). No primeiro caso, ele poderá se servir da opinião dos seus espectadores, como os filósofos e os matemáticos em suas invenções heurísticas; no segundo, ele preferirá dar a impressão de ter se enganado e admitir que em seus pensamentos existem falsidades no sentido amplo (§ 471) a expor sua consciência e seu renome ao futuro opróbrio de ter incorrido em falsidade moral (§ 464).

§ 575

O zelo pela verdade no campo estético-dogmático 6) se aplicará, não somente em função da ilustração, mas também devido às razões mencionadas nos parágrafos 572 e 569, a citar numerosos

exemplos de seu objeto (§ 526) e, nestes, preferirá os singulares aos universais, as idéias individuais aos conceitos gerais e as verdades no sentido mais estrito às verdades heterocósmicas e fabulosas (§ 472); ou então, quando uma necessidade estética o tiver intimado a recorrer a estas últimas, não dissimulará que elas são fábulas (§ 565) ou ficções que, esteticamente, têm um significado heurístico (§ 574).

§ 576

O modo de pensar estético-dogmático tanto pode ter um tema que enuncia precisamente o que deve ser feito ou omitido, quanto pode ter um tema que o enuncie com menos precisão. Este é o modo teórico; aquele, o prático. O prático, por sua vez, também pode ter um tema que deve elogiar, chamado o modo parenético; ou deve dissuadir, temos então o modo próprio para convencer ou para refutar (elencticum)²¹. Do mesmo modo que os escritos filosóficos e retóricos de Cícero são exemplos do modo de pensar estético-dogmático, assim o seu *De officiis* é antes de mais nada um exemplo do modo de pensar prático. Lucrécio é um exemplo do modo de pensar estético-teorético. As sátiras são exemplos do modo próprio para convencer ou para refutar. Neste modo, Juvenal, em vez de expor exemplos completamente fictícios, prefere recorrer ao

que é permitido contra aqueles, cuja cinza repousa na via Flamínia e na via Latina (*JUV. Sat.*, I, 171).

§ 577

O zelo pela verdade no domínio estético-dogmático, independentemente do seu gênero (§ 576), 7) mesmo se ele se ocupar sobretudo de coisas que podem se tornar o objeto de um conhecimento completamente certo, não se elevará, todavia, acima de uma determinada verossimilhança, que intitularemos dogmática; esta não tornará um certo dogma completamente certo, nem tampouco ensinará ao intelecto, à razão e ao análogo da razão, considerando-se o grau de desenvolvimento que estas faculdades possam ter atingido junto às pessoas às quais principalmente nos dirigimos, a ocasião de perceber neste dogma alguma falsidade, alguma incompatibilidade interna, alguma contradição com as

21. No texto latino o adjetivo empregado é "elencticum", -a, -um, do grego elenktikós, que significa próprio para convencer ou para refutar". Como não há um termo adequado a "elencticum" em nosso léxico, preferimos não empregar, por exemplo, o termo persuasivo.

proposições absolutamente certas, ou pelo menos mais certas que ele mesmo, nenhuma incoerência com os princípios dos quais se originou ou ainda com as conseqüências que daí devem ser derivadas (§ 483).

§ 578

Com efeito, constantemente as definições, quando não são delineadas segundo as severas regras da arte lógica, quando as proposições gerais, se omitidos, por meio de entimemas, os juízos intuitivos, dos quais são originárias, são apresentadas como experiências e quando não apenas axiomas e postulados secundários são misturados com primários, mas também quando se acrescentam muitos teoremas e problemas de coisas indemonstráveis, então estas definições tanto se diluem novamente nas belas descrições, quanto são aprovadas, aos saltos, pelas logicamente ilegítimas, embora belas formas ocultas, sobre as quais não se pode estar completamente convencido, ainda que sejam algumas vezes elegantes e retóricas, se os escólios que as acompanham predominam e ocupam muito espaço: o que resulta de uma tal meditação, mesmo se ela tiver um tema completamente certo, a não ser a verossimilhança dogmática? (§ 577)

§ 579

Se o espaço permitisse, poderíamos mostrar mais detalhadamente, a partir da história da filosofia, como a confusão entre este último modo de pensar um dogma e o modo de pensar escrupulosamente lógico e intelectual é a origem de que 1) por tantos séculos, os filósofos e quase todos os eruditos tenham sido superados, no tocante à certeza e à solidez do saber, pelos matemáticos, aos quais sempre foi verdadeiramente possível, em suas exposições, instruir principalmente o intelecto e a razão, não apenas através de proposições, mas também através de provas; 2) os discípulos de Platão, que sempre associaram, para não dizer confundiram, estes dois modos de pensar, tenham caído em tão grande incerteza, com exceção dos discípulos de Aristóteles, cujo preceptor mostrou, em seus escritos destinados à leitura, quão grande é a diferença que existe, quando filosofamos, entre o modo de pensar logicamente verdadeiro e o esteticamente verossímil; 3) tenham surgido as eternas querelas entre os dogmáticos e os

céticos, assim como entre os que são vizinhos tanto das posições dos primeiros quanto das dos segundos (§ 9).

§ 580

O zelo estético absoluto pela verdade (S. XXXIV), em seu supremo grau de perfeição, aí compreendido o material, comparativamente, mostra-se extremamente interessado no modo de pensar estético-histórico (§ 466), que 1) é sobretudo o modo especialmente designado para descrever a realidade do fato e os acontecimentos isolados do passado; 2) que expressa para o esteta um estado presente da alma – função esta que não deve ser negligenciada; 3) que prevê acontecimentos futuros – função esta que não aparece repetidas vezes, mas só às vezes e deve ser observada. Se chamares o segundo de modo de pensar empírico e o terceiro de modo de pensar mântico, então, o modo de pensar estético-histórico será tanto histórico no sentido estrito, quanto empírico, bem como mântico.

§ 581

Exemplos do primeiro modo de pensar de modo belo, mencionado no parágrafo anterior, “são os célebres escritores, que relembram as circunstâncias favoráveis e as adversidades do antigo povo romano” (TAC. Ann., I, 1, 2); constituem exemplos do segundo modo tanto as não poucas cartas que Cícero e Plínio escreveram sobre acontecimentos que pessoalmente lhes diziam respeito, e que foram escritas tão logo os mesmos haviam sucedido, quanto os poemas que enfocam o amor e as tristezas, escritos e trocados entre poetas que deviam estar amando ou sofrendo; cf:

Infeliz, é em vão que desperdiço palavras inúteis/pesadas
lágrimas cobrem as próprias faces daquele que fala/
(...)

Sem dúvida, estamos perdidos! não há esperança de salvação,
a não ser a vã,/ enquanto falo, a tormenta cobre meu semblante/
(...)

Ai de mim! quão célere as nuvens luziram em chama!/
Quanto fragor atoa do etéreo firmamento (OVID. Trist., I, 2, 13, 33,
45).

§ 582

Não que eu queira afirmar que o modo de pensar estético-mântico seja encontrado apenas nos vaticínios verdadeiros ou fictícios, como, por exemplo, na “IV Bucólica” de Vergílio, mas devemos antes observá-lo em sua mistura com os outros modos de pensar, todas as vezes que a alma, a partir do presente ou do passado ou ainda simplesmente a partir de idéias gerais, deva ser orientada em direção ao futuro, mesmo sem uma divinação de origem extraordinária; cf.:

Talvez futuramente seja prazeroso recordar estes fatos. Vós haveis suportado sofrimentos piores; um deus também haverá de dar um fim a estes (VERG. En., I, 203);

Onde quer que nos conduza a fortuna, melhor que a de meu pai,/ nós iremos. Ó amigos e companheiros, ...

Ó corajosos homens, que muitas vezes suportaram comigo piores sofrimentos, rechaçai agora vossos males no vinho: amanhã retomaremos o imenso mar (HOR. Carm., I, 7, 25 sq.).

§ 583

O modo estritamente histórico do belo pensamento e os modos empírico e mântico do pensar estético diferem 1) do tratamento lógico e crítico mais severo do historiador, ao menos no trabalho preliminar, através do qual, graças à sua memória, ao julgamento de seu intelecto e ao grande uso de sua razão, ele escolhe sua matéria dentre a grande compilação de tradições, de boatos, de crenças, de invenções, de fábulas, etc., antes de tecer, com aquilo que lhe agradou, seu elegante enredo de uma deleitável narração; 2) do cuidado lógico daqueles filósofos, que verdadeiramente fazem jus ao nome de analistas e observadores; cuidado este que através de julgamentos intuitivos e de experimentos em sentido estrito lhes permite apresentar o que perceberam pelos sentidos ao intelecto de tal modo, que o vício da fraude por sua parte seja evitada e que as mais importantes opiniões preconcebidas sejam omitidas por meio de entimemas; 3) da previsão lógica e racional, com que um político, por exemplo, avalia a futura situação de seu Estado, como se a partir de algum observatório.

Este zelo pela verdade nos assuntos estético-históricos, uma vez que a maior parte deles é trabalhada pelas faculdades inferiores da alma (§ 583), tem necessidade não só das ficções ditas em sentido amplo (§ 505), mas ainda acarretará que ora se meschem generalidades menos certas, ora singularidades às obrigatoriamente pouco extensas meditações sobre assuntos conhecidos como estritamente certos. Generalidades e singularidades estas em relação às quais este zelo não tem absoluta certeza de que sejam possíveis neste universo (§ 507). Por este motivo, este zelo pela verdade não se elevará acima da verossimilhança (§ 483), apesar de não se azafamar em função de atingir uma verossimilhança, seja ela qual for; mas, assim como procurará abranger a verossimilhança dogmática (§ 577) nas generalidades imiscuídas nas meditações, assim também, cada vez que este zelo obrigar os pensamentos em função da fidelidade histórica (§ 566), procurará alcançar, em suas representações particulares, a verossimilhança singular em seu sentido o mais estrito (§ 530), que não exclui todas as ficções históricas (§ 509), nem mesmo as ficções no sentido estrito, ainda que nestas enjeite aquelas que possam ser justamente acusadas de falsidade moral, de parcialidade irrefletida ou merecedoras de pouca credibilidade, e procurará ainda a verossimilhança presente em todas as criações poéticas, bem como a utopia e, em oposição ao nosso, mundos que sejam excelentes.

Seção XXXVI: o zelo poético pela verdade

O zelo estético absoluto pela verdade (S. XXXIV) pode transformar-se no modo de pensar poético, por outras razões que as já indicadas, quando 1) a história não satisfaz as exigências da riqueza estética, e o esteta, sendo um homem de bem, prefere mentir abertamente, inventando um grande número de detalhes, a falsificar astuciosamente a verdade histórica; 2) quando os exemplos inventados e heterocósmicos contêm mais dignidade ou ainda mais majestade que os exemplos históricos, sempre impregnados de algo de humano, o que a verossimilhança raramente permite suprimir; 3) quando se pode esperar dos exemplos heterocósmicos uma maior unidade em relação à verdade moral, aos caracteres, ao lugar e ao tempo; unidade esta mais observável e,

por assim dizer, mais estreita que a unidade das coisas deste mundo, a qual, devido a razões superiores, é mais dispersa e, devido à imbecilidade humana, é mais inconstante; 4) quando se pode esperar, devido a idéias preconcebidas, partilhadas pelos principais espectadores, que um exemplo heterocósmico seja mais familiar aos mesmos, que um acontecimento que pertence a este mundo, mas que se desenrola numa região inteiramente desconhecida por estes espectadores. Existem muitas pessoas que são suficientemente versadas no mundo dos contos milésianos ou das fábulas de Esopo, mas ignoram os fatos históricos; 5) quando se espera uma crença mais fácil nas ficções que na mais estrita das verdades. Por causa disto, o esteta encontrará esta crença, com bastante freqüência, junto àqueles que sabem quantas vezes os homens têm necessidade de dizer: eu não havia pensado nisto; 6) quando se prevê que a verdade, entendida em seu sentido mais estrito, conterà tudo, exceto aquele aspecto da vida que principalmente temos em vista (§ 561).

Quanto a isto, se o zelo absoluto pela verdade tiver compelido aquele que tem a intenção de pensar de modo belo a inventar assuntos heterocósmicos (§ 585), então este zelo se transforma no zelo pela verossimilhança poética (§ 530), que está tão distante de se confundir com a verossimilhança histórica, entendida no sentido mais estrito, que, se fosse necessário relacioná-la com uma das duas verossimilhanças, seja a dogmática (§ 577), seja a entendida no sentido mais estrito, eu relacionaria antes o verossímil (eikós) dos poetas com a dogmática, e isto com o auxílio de Aristóteles, que designa o historiador como aquele que relata o que se passou e o poeta como aquele que relata as coisas que devem acontecer e, em seguida, louva a poesia como sendo melhor e mais filosófica que a história, uma vez que expressa sobretudo os universais, enquanto a história expressa os fatos singulares. Com efeito, o universal consiste em apresentar que espécie de coisas um determinado indivíduo faz ou diz, segundo o necessário e o verossímil; o singular, no entanto, consiste em apresentar o que Alcibiades tenha feito ou o que lhe tenha acontecido.²²

22. O autor parafraseia Aristóteles; cf. Arte poética, IX, 4, sq.

A partir disto, muitos críticos menos instruídos se enganam, sempre que, ao examinar a verossimilhança poética segundo as leis da história, imediatamente a condenam de ter pecado contra a verossimilhança, e isto sem ouvirem nenhuma restrição ulterior do acusado, no nosso caso um poeta, que, tendo criado um mundo heterocósmico, invente que alguém aí tenha morrido a um tempo e num lugar determinados, embora, sob o ponto de vista histórico, seja verossímil ou completamente certo que este alguém ainda estivesse vivo neste quando e onde. Enganam-se os autores que, criando um mundo verdadeiramente novo a partir de matérias as mais importantes, no entanto se atêm unicamente a ficções históricas e julgam então que executaram sua tarefa da melhor forma possível, quando induziram algum homem honesto a não perceber nenhuma fraude que se oculte sob seus pensamentos e que considere tudo que criaram como a mais estrita verdade ou como anedotas talvez mais valiosas que ouro. Este artifício parece conter uma certa falsidade, que, indiretamente, também é estética.

A verossimilhança poética não deve estar fundamentada na probabilidade, seja ela lógica e disciplinar, seja histórica e aquela da hipótese, dita a mais estrita, sob a qual os objetos do belo e também do médio pensamento, proporcionados pela criação poética, talvez também pudessem existir neste mundo; hipótese esta que é como que a base e o fundamento de um mundo novo (§ 511). Nem comumente é a tarefa do análogon da razão examinar a fundo as causas primeiras, os elementos e a primeira tecitura do universo, enquanto se detém em manifestações individuais. Mas quando a criação analógica (§ 516) submete à apreciação do análogon da razão somente objetos que já encerram em si determinadas idéias preconcebidas, em virtude de uma mais longa familiaridade com o mundo dos poetas (§ 573), então ele aproveita qualquer hipótese à maneira de um lema e a utiliza como uma ponte conhecida, graças à qual está preparado para saltar em direção a este mundo novo, que se lhe apresenta, e não teme

as precárias pilastras da frágil ponte com fendas tão grandes nas velhas madeiras; não teme se precipitar por um vão aberto e cair no pântano (CATUL. 17, 13).

O modo de pensar poético (§ 580) nada mais é que uma exceção, que, se não é bela, pelo menos não é deselegante (§ 585, § 25); assim, toda a verossimilhança do mesmo consiste, primeiramente, em que esta exceção, sem ameaçar a beleza do todo, pareça ser ínfima inclusive ao análogon da razão, ou então, secundariamente, que pelo menos não lhe pareça ser evidente justamente o contrário, a fim de que não se afigure que realmente se possa afirmar que algo foi criado sem necessidade estética (§ 491-§ 503, § 565). Nos permitimos chamar a primeira de verossimilhança poética positiva; a segunda, de negativa.

No julgamento da verossimilhança do modo de pensar poético, a primeira questão, portanto, seria a de se decidir se, sob o ponto de vista estético, este modo de pensar tenha sido absolutamente necessário ou se porventura não se evidencie justamente o contrário inclusive ao análogon da razão educado de modo belo. Desta forma, Quintiliano (Inst. or., II, 4, 19) tem absoluta razão em reprovar nos historiadores gregos o emprego da licença poética, sempre que estes entremeiam suas narrativas com verossimilhanças poéticas, mesmo que mínimas, uma vez que absolutamente não há lugar para as mesmas nas narrativas históricas (§ 584). Supomos que esta verossimilhança, por assim dizer externa e relativa à situação do autor, à dignidade da obra e à do todo, a qual se deve misturar o poeticamente verossímil, bem como, externa e relativa às disposições dos mais importantes espectadores, aos quais deseja agradar, deva ser deduzida hipoteticamente a partir da definição de um modo de pensar mais restrito, que alguém há tempo terá eleito e que desde então adquiriu o valor de um postulado.

As lendas teológicas e heróicas adequam-se à epopéia; as fábulas inventadas, ao modo de pensar poético; portanto, uma verossimilhança peculiar convém a ambos os domínios. Estes dois tipos de verossimilhança se evidenciam por axioma; donde os postulados: aquele que deseja ser um poeta épico, um Esopo, etc., deve procurar esta verossimilhança. O julgamento estético difícil-

mente sobrepujará a própria reflexão poética. Saber se algum autor decidiu acertada e sabiamente tornar-se um poeta épico, um Esopo, etc., e sobretudo se corresponde satisfatoriamente a seus leitores é uma questão que não concerne diretamente à verossimilhança e, conseqüentemente, também não concerne à beleza interna da reflexão artística.

§ 592

A segunda questão consistirá em saber se aquele mundo novo, no qual o poeta – seja ele um escritor de prosas ou um autor de versos, seja um pintor ou um escultor, etc. – pretende nos introduzir, corresponderá aos próprios projetos que o poeta deve realizar com beleza e se será o melhor mundo possível após o nosso. Ou então, se neste mundo novo, que é como um sonho agradável para pessoas acordadas, permitirá que um tema seja apresentado de forma mais perfeita e mais bela que aquela que este tema assume no nosso mundo. Este mundo novo se distingue do nosso unicamente nos elementos que contribuem para sua delicada beleza, ou também foram inutilmente introduzidos no mesmo muitos outros e diversos elementos? Ovídio, em suas *Metamorfoses*, propõe-se descrever um dos melhores e maiores mundos poéticos; quis, no entanto, observar uma cronologia que estivesse de acordo com a do nosso universo; cf.:

(ó deuses)... desde as primevas origens do mundo até meus tempos, conduzaí ininterruptamente o poema (*Met.*, I, 3, 4).

§ 593

Ele se prepara, portanto, a criar tantas ficções poéticas quantas nenhum poeta pode imitar em tempo algum, mas começou por aquelas histórias que não poucas pessoas consideram, sob o ponto de vista dogmático, em grande parte como absolutamente verdadeiras e reconhecem todas como verossímeis. Além disso, não inseriu nestas histórias senão aquelas ficções que ninguém ou certamente nenhum dos leitores que tinha em vista poderia acusar de terem transgredido os limites das narrativas históricas. Em primeiro lugar, ele te descreve o Caos; cf.:

Um deus pôs um termo a esta luta e separou melhor os elementos da natureza;

e, desde então, estão separados o fogo, a água, a terra e o ar,

... que tanto é mais leve que a terra e o fogo, quanto é mais pesado que o fogo.

Em suma, por acaso terá sido uma bomba d'água que descobriu o peso do ar? Entrementes, todas as coisas, incluindo a vida animal, passaram a existir; mas,

Faltava ainda um animal mais nobre, de elevada inteligência, que pudesse governar todos os outros: nasceu o homem; ou o criador de todas as coisas, origem de um mundo melhor, o gerou do sêmem divino, ou a terra recente ...

foi a genitora de Prometeu, que

o modelou à inteira imagem dos deuses.

(...)

E surgiu a primeira idade, a idade de ouro, que, sem repressão, sem leis, cultivava por sua própria vontade a lealdade e a justiça.

(...)

Logo todos os crimes irromperam na idade do pior dos metais; desapareceu o pudor, a verdade e a fidelidade, em lugar dos quais surgiram a fraude, a perfídia, a traição, e ainda a violência e o amor inescrupuloso pela riqueza.

(...)

Julgarias que se tratava de uma conjuração a favor do crime! Que todos (tal é a minha vontade) prontamente sofram o merecido castigo! (fala de Júpiter).

(...)

E, todavia, a perda da raça humana é causa de grande dor para todos (os deuses).

(...)

O soberano dos deuses impede que se atemorizem e promete uma raça de homens diferente da anterior e de origem maravilhosa.

(...)

Logo não se distinguia mais o mar da terra; tudo era mar; o próprio oceano não possuía mais litorais.²³

E então o poeta julga já ter oferecido suficientes relatos verdadeiros, no sentido mais estrito, e verossimilhantes sob o ponto de vista histórico, para, pouco a pouco, trazer os leitores despre-

23. Ver OVÍ. *Met.*, I, 84, 89, 128, 242, 246, 251, 291, sq.

venidos deste nosso universo, raptados como que por sonho, para este mundo, em que os homens nascem das pedras; de Dáfne nasce o loureiro; de Io, a novilha; da novilha, Io; e, se ainda existem outras coisas, o poeta

logo as transforma em magníficos prodígios (HOR., Ep., II, 3, 144).

§ 595²⁴.

As questões aventadas nos parágrafos 590 e 592 não são as únicas, nem as mais importantes. Suponhamos que seja necessário representar objetos heterocósmicos e que a diferença destes objetos para com os do nosso universo não seja maior que a necessária. Coloca-se então uma terceira questão: não teria sido preferível que tivesses escolhido tua nova ficção do mundo inteiro dos poetas e de suas regiões mais ricas, mais dignas, mais verosímeis, mais conhecidas (§ 22) a conduzir, sem necessidade estética, os teus leitores através dos circunlóquios desconhecidos das lendas? Um tal procedimento, contrário à perfeição, poderá ser reconhecido inclusive pelo análogo da razão? (§ 513, § 516) Repito-lhes o preceito de Horácio:

Eu me esforço por criar meus poemas a partir do conhecido (HOR., Ep., II, 3, 240).

A verossimilhança poética das ficções, antes de tudo, exige que, nos pontos em que uma ficção se afasta de nosso universo, ela seja tão semelhante e proporcional quanto o permite a beleza do todo que pensas (§ 484).

§ 596

A partir disto, surge a necessidade de estudar a mitologia, não somente aquela dos gregos e dos romanos, mas também a de todos os tempos e todos os países, cujas tradições, oráculos e renome podem oferecer, para aquele que reflete sobre um determinado tema, uma região particularmente recomendável do mundo poético (§ 594). Se distinguíres o caos primitivo do mundo e da beleza que naturalmente dele se derivou, não me refutes com a discordância dos poetas da Antiguidade neste mesmo mundo, mas te figures a dificuldade, hoje quase que desaparecida de todo, em que se encontravam outrora os poetas, que deviam tornar familiar

24. O texto de Baumgarten não contém o parágrafo de número 594.

para si mesmos um mundo poético recém-criado ou embelezado. Sempre devemos considerar o argumento que Ovídio emprega, quando penetra mais a fundo no campo heterocósmico:

Quem acreditará nisto, se não tiver a Antiguidade por testemunha? Vergílio concorda com o argumento de Ovídio, quando escreve a propósito da transformação das naves em ninfas:

A crença neste relato é muito antiga, mas a sua fama é perene (VERG. En., IX, 79).

§ 597

Uma quarta questão se impõe: aquele que cria poeticamente já alcançou a utopia do mundo poético? Já ultrapassou os limites mencionados no parágrafo 456, a ponto de ser surpreendido pelo próprio análogo da razão, no lugar onde caiu um raio?²⁵ Terá enriquecido estes tristes campos por meio de “vidros quebrados” e com “interpretações de sonhos visionários”?²⁶ O principal poeta épico dos franceses²⁷, com muito mais bom gosto do que se tivesse procurado deuses de maior ou menor importância, nos mundos utópicos dos gregos ou dos romanos, criou um eremita profeta e um São Luís que guiou o grande Henrique IV através dos céus e dos infernos.

§ 598

A quinta questão a ser colocada é a seguinte: terá o poeta interligado coisas que, separadamente, são aceitáveis, desde que a possibilidade das mesmas possa ser percebida esteticamente, mas que, isoladamente, são antagônicas, quando reunidas num mesmo todo? Isto pode acontecer principalmente por três razões:

25. “no lugar em que caiu um raio”. Nesta passagem o autor usa a palavra latina “bidental -e”. “Bidental” significa “lugar em que caiu um raio”. O lugar atingido por um raio, manifestação de Júpiter, tinha tal nome porque aí se sacrificava uma ovelha bidental, isto é, de dois anos ou de dois dentes. O local assim atingido e purificado pelo sacrifício tornava-se sagrado e era circundado por uma paliçada. Baumgarten aqui faz um jogo de palavras. Ao empregar este vocábulo insere em seu texto uma passagem da Epístola aos Pisões, 470-476, de Horácio, que transcrevemos a fim de que o parágrafo adquira sentido. Horácio está a escrever sobre um poeta e afirma:

Não é bastante clara a razão por que verseja: se foi por ter urinado nas cinzas do pai, ou por ter profanado com uma ação impura e sinistro lugar em que caiu um raio. Não há dúvida que enlouqueceu e, como um urso que conseguiu quebrar as barras da jaula, esse declamador molesto afugenta o sábio e o ignorante e, quando agarra alguém, não o larga, mata-o lendo, sanguessuga que só farto de sangue se despega dele.

26. Consultar Petrónio, Satyricon. 10, 1.

27. O autor refere-se a Voltaire, La Henriade, cantos 1, 5, 6, 7.

1) se as regiões do mundo poético, separadas por uma eterna inimidade, forem reunidas. Um exemplo deste caso foi enunciado no parágrafo 515. Com efeito, o mundo dos poetas tem suas ilhas e penínsulas, e não foi “em vão que um deus prudente dividiu, pelo oceano, as inconciliáveis terras” dos poetas (HOR. Carm. I, 3, 21 sq.); pois “os baixios” entre as mesmas não “são transpostos” impunemente; 2) se ao mundo dos poetas for acrescentada alguma ficção que, apesar de em si mesma não implicar nenhuma contradição estética, repugne a tal ponto àquela parte do mundo poético definitivamente escolhida, que se torne, sem necessidade, uma ficção anômala (§ 520).

§ 599

3) Se nós, tendo passado para o universo dos assuntos heterocômicos, sem que nos imaginemos nos defrontarmos novamente com os fenômenos deste nosso universo, que são estritamente verdadeiros, então, porque os mesmos são incompatíveis com o mundo fictício, nos obrigarão como que a despertar, quando ainda não era chegado o tempo, talvez espontaneamente ou então contrangidos, de um sonhar acordado e a reconhecer que todos aqueles assuntos, embora presentes – e que desejávamos assistir até a descida do pano, cedendo prazerosamente aos artifícios do poeta – eram estritamente fictícios. Em vista deste defeito, que deve ser evitado, Aristóteles espiritualmente declarou que o poeta seria digno de desculpa se cantasse fatos reais e se descrevesse a mais estrita verdade, embora ele próprio não concedesse esta desculpa, a não ser quando e à medida que esta verdade fosse verossímil. Interpreto aqui esta proposição em sentido amplo: tal verdade também deve possuir a verossimilhança poética, a fim de que tenha igualmente um lugar naquele mundo fictício e neste nosso. Com efeito, então ela aparecerá como parte do mundo fictício, não do mundo real e não interromperá temerariamente o sonho ao qual nos entregamos prazerosa e espontaneamente.

§ 600

A sexta questão consiste em saber se um poeta, tendo escolhido para seus fins, excetuando-se o nosso mundo, o melhor mundo possível, deu à sua ficção analógica uma forma que se adapte, entre as regiões incompatíveis do mundo poético, sobretudo àquela parte e região que é a melhor para os mesmos fins do poeta?

Quase todas as religiões têm um espaço no mundo dos poetas. A história de quase todas as nações, se quiseres remontar aos primeiros tempos de seu florescimento, oculta “sua origem” de ficções e notícias incertas “nas nuvens” (VERG. En., IV, 177). Daí resulta, em relação à verossimilhança, até mesmo em relação à verossimilhança poética, o engano daquele poeta que, por exemplo, atribuisse os mistérios dos antigos egípcios aos turcos e as mitologias dos godos aos chineses. Mas não se enganariam também aqueles poetas cristãos que, ao criarem alguma ficção cristã, se atêm sempre ao mundo das superstições gregas e romanas? O mundo de Milton é mais verossimilhante.

§ 601

Suponhamos que um poeta ousou representar uma ficção inteiramente desconhecida, o que constituirá uma sétima questão; suponhamos ainda que alguém tenha dado forma a uma ficção completamente anômala e teremos a oitava questão. Em ambos os casos coloca-se a seguinte pergunta: possuirão estes dois tipos de ficção suficiente verossimilhança interna para poder compensar tudo o que à primeira vista nelas parece falsossimilhante, de forma que a segunda ficção mencionada possa ser considerada antes como uma versão melhorada do mundo poético que como uma disforme anomalia? (§ 518, § 520) A nona questão: a moral da fábula (§ 526), que contém de fato uma verossimilhança dogmática moral em sentido amplo (§ 577), também possuirá de direito a verossimilhança em sentido estrito (§ 433, § 435)? O objetivo da fábula indica com suficiente clareza se o autor teve a intenção de que a verdade do seu ensinamento fosse aprendida como uma verdade de fato ou quis que a mesma fosse entendida como uma verdade de direito? (§ 548)

§ 602

A primeira fábula do livro II de Fedro contém uma moral que é verdadeira “de direito”, cujo exemplo é o leão que, tendo recusado a parte da presa ao ladrão, deixou-a para um inocente viajante, cf.:

Um exemplo admirável e inteiramente louvável, mas na verdade, a avareza é rica e o pudor, pobre.

A segunda fábula contém uma moral, que deve ser entendida como verdadeira somente “de fato” e que extrai seu ensinamento da disforme calvície de um homem, escravo das mulheres:

Seguramente aprendemos com os exemplos que os homens, quer amem, quer sejam amados, sempre são espoliados pelas mulheres.

A quinta fábula do livro III conterà uma moral extremamente acessível: um homem prudente às vezes suporta as injúrias, agradecendo e incitando seu carrasco contra um outro homem mais poderoso que se vingará – uma verdade que dificilmente se poderia classificar como uma verdade moral no sentido estrito. A fábula certamente é narrada, mas é-lhe acrescentada uma moral mais verdadeira, embora demasiadamente geral; cf.:

O sucesso conclama muitos à ruína.

§ 603

A verdade moral da sentença moral é o primeiro objetivo que deve ser proposto em função da verossimilhança das lendas²⁸ (§ 600); pode-se, todavia, acrescentar à mesma elementos secundários, donde resulta nossa décima questão: uma lenda, que a título de uma narração estritamente ornada não deva ultrapassar os limites das ficções históricas, não incidirá entretanto numa licença poética? Mesmo observando as leis das ficções históricas, poderá a mesma, tratando-se de um assunto muito importante, induzir muitos leitores a tamanho engano que a considerem estritamente verdadeira, acarretando um sensível prejuízo a tais leitores (§ 527, § 587)? O exemplo de uma lenda à qual falte a verdade dogmática e que contenha os dois defeitos já indicados pode ser a de Filostrato sobre Apolônio de Tiana.

§ 604

A décima primeira questão: uma lenda, mesmo que poética (§ 527), não poderia, em caso de necessidade, através de sua moral, expressar igualmente bem uma verdade dogmática estritamente provável e uma estritamente improvável (§ 532)? A expressão “igualmente bem” significa aqui a beleza igual do todo, que nem

28. Neste parágrafo e em outros traduzimos a palavra “fabula” por lenda, uma vez que, em latim, “fabula, -ae” pode ser tanto a fábula em sentido estrito, quanto qualquer narrativa ficcional. Usamos “fábula” apenas quando o autor se refere às obras de Fedro e de Esopo.

sempre será obtida por aqueles que só se alegram com a probabilidade histórica, em oposição a estes, para os quais refulge uma probabilidade mais verossímil, mesmo que apenas poética (§ 533). Uma lenda, ainda que bela, mas incontestavelmente improvável, não conterà, todavia, nenhuma outra improbabilidade exceto aquelas requeridas, em quantidade e qualidade, para ilustrar suficientemente a sua sentença moral (§ 589)? Esta parece ter sido a causa de Longino ter atribuído à Odisséia e não à Ilíada – segundo meu parecer, composta de lendas não menos poéticas, ainda que improváveis – o defeito do gosto pelas lendas (§ 311).

§ 605

A décima segunda questão não consiste em saber, antes de tudo, se uma determinada fábula é racional; se uma ficção quimérica e algum apólogo fictício é racional e mais belo; principalmente em nossa época, na qual novamente e com suficiente verdade estética se atribui aos outros animais, além do homem, alguns atributos da razão e do intelecto; ou então, se, em lugar de mesclar os gêneros (§ 537), não será mais correto ater-se ao meramente racional. Nossa questão consiste antes em saber se às personagens inventadas, mesmo àquelas que julgamos irracionais e até mesmo tão-somente animadas, foi atribuído um “éthos” verossímil, adequado aos leitores em função dos quais sobretudo escreves, seja em virtude da analogia do mundo poético com o nosso, ou em virtude de insuficientes tradições de história natural, ou ainda, em virtude das opiniões dos leitores (§ 495)?

§ 606

Na narrativa racional da Eneida, o pius Enéias endossa o “éthos” da personagem que o poeta decidiu lhe impor, assim que entra em cena pela primeira vez, cf.:

Sem demora, Enéias sente calafrios em todos os membros e profere estas palavras, estendendo, súplice, os braços para o céu: “Três e quatro vezes felizes os que encontraram a morte junto de seus pais, sob as altas muralhas de Tróia!” (VERG. En., I, 92 sq.)

E o poeta finaliza a última cena de tal modo que Enéias começasse a se mostrar afável até mesmo para com seu inimigo Turno, no ombro do qual:

aparecem o boldrié funesto e os botões resplandecentes do cinturão bem conhecido do jovem Palante, que Turno havia vencido e matado, e cujas insígnias inimigas ostenta nos ombros. Ao avistar aquela presa, lembrança de uma dor insuportável, Enéias exclama, assaltado por um terrível acesso de cólera: "Queres de veras escapar à minha vingança recoberto com os despojos dos meus? É Palante, sim, é Palante que te imola, e se vinga em teu sangue celerado". Assim dizendo, impetuoso, crava a espada no peito. Os membros de Turno sentem o calafrio da morte, e, com um gemido, a vida indignada foge para a morada das sombras (VERG. *Ib.*, XII, 941, sq.).

O "gemido e os membros que sentem o calafrio" pertencem, no princípio da narrativa, a Enéias e, no final, ao seu inimigo; mas Enéias, fiel a si mesmo, pleno de piedade para com os deuses, para com sua pátria e para com os seus, mantém-se um só e o mesmo (§ 605).

§ 607

Passemos à décima terceira questão: será que nas narrativas implícitas, que aqui poderemos chamar simplesmente de complexas, podemos observar aquele vínculo pleno de beleza, graças ao qual, desde o mais remoto entrelaçamento das ações até a passagem da catástrofe ao desfecho próximo, tudo está preparado de modo tal que, mesmo para os espectadores mais desatentos, este desfecho guarde sua verossimilhança? E ocorrerá isto porque os fatos do presente se entrelaçam com os do passado de forma a que o futuro, mesmo quando inesperado, pareça nascer deste entrelaçamento? Todos os elementos preservam aquela graciosa unidade, à qual não parece faltar nenhum pensamento? Enfim, uma vez apresentado o desfecho, teremos a impressão de não haver mais nada a desejar? Também neste caso, a verossimilhança moral (§ 604) bem como uma certa analogia na escolha dos próprios nomes das personagens devem merecer a devida atenção (§ 594):

porque, se não é permitido emprestar de outros as mesmas personagens, como poderá ter o direito de descrever escravos atarefados, esposas virtuosas e meretrizes desonestas, um parasita voraz, um soldado fanfarrão? Como poderá imaginar um jovem ou o logro de um ancião por um escravo? Como poderá representar o amor, o ódio, a suspeita? (TER. *Eun.*, 35 sq.)

Ao contrário, isto não só é permitido, como também muitas vezes necessário.

§ 608

A décima quarta questão é a seguinte: a sentença moral é suficientemente nobre, para abranger ações divinas, sem lançar mão de um antropomorfismo grosseiro (ou pelo menos grosseiro segundo o parecer do análogo da razão)? As ações dos deuses se realizam de tal forma que a partir delas o divino pode ser compreendido de modo belo pelo análogo da razão? Em ambos os casos, segundo o exato julgamento do análogo da razão, tudo está realmente de acordo com a natureza divina? No primeiro livro de Fedro, a décima sétima fábula permite questionar se convém inserir ações divinas nas fábulas de Esopo. Mas deixemos isto de lado e consideremos o que se segue: Minerva se admira e pergunta:

Por que outrora, quando queriam que as árvores estivessem sob sua tutela, os deuses escolhiam para si árvores estéreis? (...) Júpiter expõe a razão: a fim de que não pareçamos trocar os frutos pela nossa honra.

No entanto, Minerva prefere a oliveira, justamente por seus frutos, e, então, "o pai dos deuses e criador dos homens corrige sua resposta" e percebe que

se o que fazemos não é útil, vã é a glória.

§ 609

A moral da fábula citada pode ser, portanto, entendida da seguinte maneira:

A fábula adverte que não se faça nada que não seja útil.

Pergunta-se, então, se esta moral, declarada no exemplo fictício, adotar-se-á um sentido diferente, se supormos que a glória tenha passado a ser uma glória vã, por meio das posteriores considerações de Júpiter; e, enquanto se lê que

o carvalho agradeu a Júpiter, a murta a Vênus, o Loureiro a Apolo, o pinheiro a Cibele, o alto choupo a Hércules,

supormos que aquela alegação e causa mais importante, que Júpiter fornecera em primeiro lugar, tenha sido um vão pretexto; causa esta, sem dúvida, tão forte, que muitos não lograram sequer interpretá-la e inutilmente se esforçaram em modificar a moral,

dando-lhe o seguinte sentido: tornamos nossas as árvores estéreis, deixando as frutíferas para os mortais, a fim de não parecer que lhes vendemos os frutos em troca do culto divino que nos deve ser prestado. Entrementes, todavia, e até hoje, no mundo poético, as árvores mencionadas permanecem sob a tutela dos deuses citados. Quantas verossimilhanças se verificam estar simultaneamente ausentes (§ 608)? Na verdade, logo que te afastas da verdadeira religião, onde não detectas defeitos deste tipo?

§ 610

Em décimo quinto lugar pergunta-se: os contos milesianos, que têm por assunto principal o amor, ora o amor cego, ora o perspicaz, respeitaram em toda a extensão do relato, excetuando-se as verossimilhanças que possuem em comum com as outras narrativas, a verdade e a verossimilhança e principalmente a verossimilhança moral, entendida em sentido amplo (§ 433, § 495)? Eles separam suficientemente as sentenças morais, que são ilustradas com as mais louváveis narrações, e as proposições, que somente enunciam o que costuma acontecer àquele que

ou teme os doces amores ou vivencia os amargos (VERG. Euc., 3, 110).

Ou separam-nas implicitamente, através do desenvolvimento da narrativa ficcional e através dos caracteres das personagens, que as enunciam como princípios práticos (§ 549)?

§ 611

As mais belas sentenças prático-morais dos contos milesianos (§ 610), sem dúvida aquelas que são o fim último e o escopo do todo da obra, reduzem-se a estas duas fórmulas gerais; a primeira é aquela de Vênus:

Quem nunca amou, ame agora; quem já amou, que ame agora (Pervigilium Veneris, 8, 12 sq.).

A segunda é aquela que sensatamente diz respeito a muitos amores e não é menos verdadeira, também sob o ponto de vista estético: Quem ainda não amou, não ame; e quem já amou, não ame mais. O autor, portanto, deve conscienciosamente respeitar, à medida que a principal sentença moral por ele escolhida é parenética ou dissuasiva, a verossimilhança moral, entendida também em seu sentido estrito, para que suas recomendações não

se oponham aos bons costumes e a fim de que não desaconselhe no exemplo o que a virtude, considerada nos parágrafos 211 e 212, postula de modo absoluto, ou certamente não recrimina, exceto se for exigente (§ 467, § 470).

§ 612

Concluamos esta série com a décima sexta questão. Uma lenda heróica, excetuando-se a verossimilhança que possui em comum com outras lendas, respeita escrupulosamente a verossimilhança que lhe é própria? É através dela que o caráter de um herói permanece sempre uno e idêntico a si mesmo? E então, mesmo depois de ter sofrido alguma fraqueza e hesitação, continua sublime a ponto de espontaneamente reerguer-se e recuperar sua antiga e excepcional dignidade? Enéias, aos olhos do próprio Júpiter, parecia ser aquele que, detendo-se em Cartago,

não se anima com a glória de tantos feitos, nem faz nenhum esforço em prol de seu próprio renome (VERG. En., IV, 232, 233).

O próprio Enéias, no entanto, e não muito tempo depois, já afastara novamente o torpor de seus olhos, a ponto de poder exortar dignamente Ascânio, sem incorrer no defeito da grandiloquência, cf.:

Aprende comigo, meu filho, a virtude e o verdadeiro empenho; aprenderás com outros a fortuna. (...) Que teu pai Enéias e teu tio Heitor sejam teus exemplos (IDEM. XII, 435 sq.).

§ 613

Aquele que distingue bem a verdade estética (S. XXVII) da falsidade estética (S. XXVIII), aquele que, em relação às verossimilhanças, representa de modo mais belo as coisas que narra, as coisas que inventa através das várias ficções e, enfim, quando for um poeta, através das próprias ficções poéticas, incluindo aí as lendas, não será julgado, onde faltem argumentos, que está a mentir, se argumentar de modo belo ou então se revelar belamente como seu zelo pela verdade procurou toda espécie de verossimilhança; este, portanto, a meu ver será:

um intérprete engenhoso da ciência e da verdade (HOR. Od., I, 28, 14).