

EDMUND BURKE

tradução, apresentação e notas
Enid Abreu Dobránszky

DEDALUS - Acervo - FFLCH-FIL



21000058025

UMA INVESTIGAÇÃO FILOSÓFICA
SOBRE A ORIGEM DE NOSSAS IDÉIAS
DO SUBLIME E DO BELO

NOTA SOBRE A TRADUÇÃO

A presente tradução de *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* foi feita a partir da edição crítica de James T. Boulton (University of Notre Dame Press, Notre Dame/Londres, 4ª edição, 1986 — 1ª edição, 1958), que tomou como base a segunda edição do *Enquiry*, de 1759. As passagens adicionadas nessa edição de 1759 estão entre colchetes. As notas de rodapé indicadas por asterisco pertencem ao próprio Burke; as notas numeradas e remetidas ao fim de cada parte pertencem ao tradutor.

As citações em grego e latim foram gentilmente traduzidas pelo professor Dr. Joaquim Brasil Fontes.

SBD-FFLCH-USP



252406

Título original em inglês: *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*.

Tradução: Enid Abreu Dobránszky

Foto de capa: Renato Testa (Francesco Guardi, *Ruínas*, detalhe.)

Composição e capa: Papyrus Editora

Equipe Editorial

Coordenação: Vanderlei Rotta Gomide

Copidesque: Margareth Silva de Oliveira

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

Burke, Edmund, 1729-1797.

Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo / Edmund Burke ; tradução, apresentação, notas:

Enid Abreu Dobránszky. — Campinas, SP : Papyrus : Editora da Universidade de Campinas, 1993.

1. Estética - Obras anteriores a 1800 2. Sublime I. Título.

93-2713

CDD-111-85

Índices para catálogo sistemático:

1. Estética : Filosofia 111.85

ISBN 85-308-0241-1

DIREITOS RESERVADOS PARA LÍNGUA PORTUGUESA:

Editora da Universidade Estadual de Campinas

Unicamp

Reitor: Carlos Vogt

Coordenador Geral da Universidade: José Martins Filho

Conselho Editorial: Aécio Pereira Chagas, Alfredo Miguel Ozorio de Almeida, Antonio Carlos Bannwart, César Francisco Ciacco (Presidente), Eduardo Guimarães, Hermógenes de Freitas Leitão Filho, Jayme Antunes Maciel Júnior, Luiz Cesar Marques Filho, Geraldo Severo de Souza Ávila.

Diretor Executivo: Eduardo Guimarães

Editora da Unicamp

Rua Cecílio Feltrin, 253

Cidade Universitária - Barão Geraldo

CEP 13084-110 - Campinas - SP - Brasil

Tel.: (0192) 39 3720 - Fax (0192) 39 3157

© M. R. Cornacchia & Cia. Ltda.



PAPYRUS

Matriz - Fone: (0192) 31-3534 e 31-3500
Caixa Postal 736 - CEP 13001-970 - Campinas
Filial - Fone: (011) 570-2877 - São Paulo - Brasil

Proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma idêntica, resumida ou modificada, em língua portuguesa ou qualquer outro idioma.

APRESENTAÇÃO

Mais conhecido como um representante do conservadorismo britânico do século XVIII e como autor, principalmente, das *Reflexões sobre a revolução em França (1790)*¹, a incursão do jovem Burke na estética resulta em um dos mais importantes tratados de seu tempo nesse campo. Sua reconhecida influência sobre o conceito kantiano do sublime atesta suficientemente esse fato, até mesmo nas objeções e novos torneios do autor da *Crítica da faculdade do juízo*, cujas formulações constituem um divisor de águas entre a concepção mimética da arte e a estética do gênio. A primeira publicação de *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e o belo* [A *philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*] data de 21 de abril de 1757. Burke tem, então, vinte e oito anos. Contudo, esse tratado não é fruto de uma ocupação momentânea e passageira: tudo indica que seus fundamentos formulam-se já em 1747, ano de seu ingresso no Trinity College, em Dublin. Em uma carta a seu professor e amigo Shkelton, de 21 de fevereiro desse ano, menciona a compra de um exemplar do tratado de Longino, *Sobre o sublime*. Ademais, constam nas atas de reunião do famoso "Club" agremiação destinada a discussão sobre temas acadêmicos, intervenções suas, naquele mesmo ano, que apontam para posições defendidas no *Enquiry*: a poesia diz respeito à paixão, e não ao entendimento; logo, há uma distinção básica entre a "expressão clara" e a expressão eloqüente". O tratado, portanto, amadureceu

1. Tradução de Renato de A. Faria, Denis F. de S. Pinto e Carmen L. R. R. Moura, Editora Universidade de Brasília, 1982.

durante dez anos. Embora sua primeira publicação tenha sido recebida com aprovações entusiásticas, houve reservas, mas estas últimas não levaram à revisão de seus conceitos básicos; ao contrário, na segunda edição (10 de janeiro de 1759), Burke reafirma-os, acrescentando novos exemplos e considerações, em resposta às críticas, publicadas no *Literary Magazine* e no *Monthly Review*, além de uma Introdução ao gosto e uma seção inteira (Poder).

A *Introdução ao gosto* talvez se deva, como parece a Boulton², ao ensaio de Hume, *On taste*, publicado apenas dois meses antes do *Enquiry*, tempo insuficiente para uma resposta imediata. Há muitas concordâncias entre ambos, principalmente quanto a sua fundamentação eminentemente filosófica: a existência de uma natureza humana, governada por leis imutáveis, aí incluídas as paixões. Uma outra confluência ocorre quanto ao método experimental, newtoniano. Seus pressupostos, enfim, são sensualistas. Mas as divergências, por outro lado, não são menos consideráveis, pelo fato de resultarem em conclusões opostas, como também observa Boulton. O argumento da perenidade, fundado no princípio da natureza humana, é acompanhado, em Hume, de uma ênfase nas diferenças individuais, o que leva ao ceticismo e ao relativismo quanto ao padrão do gosto, ao passo que, em Burke, ele deságua na semelhança e, portanto, na possibilidade de um padrão uniforme. Burke afirma, insistentemente, tanto aqui quanto no *Enquiry*, que os fundamentos do julgamento estético estão nas próprias coisas, em suas propriedades. Essas duas possibilidades estão presentes nos caminhos trilhados pelo sensualismo, no século XVIII, e formam, aliadas a outros fatores, a base da qual nasce a investigação dos processos psicológicos tanto da criação quanto da recepção estética. Em suma, a própria Estética. O tratado de Burke integra-se na linhagem retórica a que pertence Dubos, cujas formulações provêm de Hobbes e de Locke — deste último, aliás, recebe o retor francês o recém publicado *Ensaio acerca do entendimento humano*.

Nunca perdendo de vista seu propósito de realizar uma investigação apoiada em bases filosóficas sólidas, Burke estabelece distinções fundamentais entre as paixões: a dor e o prazer. Antes de mais nada, a cada um desses sentimentos correspondem dois modos: o modo da positividade (dor positiva e prazer positivo) *versus* o da negatividade (dor negativa e prazer negativo). Ao belo corresponde-

rá o prazer positivo; ao sublime, a dor negativa. A simetria desse cruzamento, no entanto, não leva à igualdade dos respectivos pesos na balança. A face negativa / deleite (*delight*) repercute no *Enquiry* de modo inequivocamente mais forte: "poder" é "faculdade", mas também "poder" / "força". O prazer-dor ou dor-prazer, como queiramos, é produto de uma carência. Ou violência, dilaceramento, que acentua a suavidade do belo, esse sentimento inócuo, que predispõe ao descanso.

Assim, metodicamente estabelecendo cortes, territórios definidos, Burke lança, contudo, uma ponte entre o belo e o sublime: a não correspondência entre os campos da estética e o da razão, ainda que o método desta sirva na investigação daquela. O limite é a reação emotiva, contraposta ao entendimento. O resultado é a delimitação dos domínios da estética. Do mesmo modo, entende-se por que Burke recusa o estatuto da proporção da adequação, da finalidade e da perfeição dentro do quadro da teoria da arte. Que Kant o tenha mencionado elogiosamente é mais do que natural: está aqui, em embrião, a *finalidade sem fim*. Se o filósofo britânico não vai além, se não completa sua jornada pelas paixões, assumindo inteiramente todas as conseqüências de uma estética irracionalista, é porque, entre outros motivos, essa interdição se funda no conceito clássico da prioridade do conceito de natureza, considerada como o substrato indispensável de todo julgamento estético. Essa ênfase nas propriedades dos objetos encontra seu correspondente na reiterada comparação entre arte e realidade e a relativa fraqueza daquela com relação a esta. Lembremo-nos aqui, de passagem, do verbete *Belo*, na *Encyclopédie*, escrito por Diderot: pressupostos sensualistas, sem que se solte o fio da imitação da natureza.

Há um círculo completado pelo *Enquiry*, em sua Parte V, estreitamente relacionado ao que acabamos de dizer: o poder das palavras *versus* o poder da clareza. Seu corolário? A poesia não é imitativa; é sugestiva, e a definição de contornos enfraquece o seu poder: a sinestesia ocupa o lugar da distinção entre os órgãos sensíveis e de seu papel na recepção estética. Como vemos, estamos na mesma via onde caminham o Diderot da *Carta sobre os surdos e os mudos* e o Lessing do *Laoconte*, quanto à questão do poder sugestivo nas artes, consideradas distintas quanto aos seus princípios e meios. Não se pode, igualmente, deixar de relacionar as afirmações de Burke com as de Lessing (*Laoconte*), novamente, e de Dubos (*Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*), quanto ao problema da distinção entre signos naturais e signos artificiais.

2. Burke, Edmund, *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 4ª edição, 1986, Introduction, pp. xxviii-xxix.

Todos esses deslocamentos resultam em um outro, de igual importância e alcance: o da ênfase do objeto para o sujeito. Ao mesmo tempo — e não por acaso — essa estética da comoção, da intensidade, do traumatismo é extremamente afim aos *Cárceres* de Piranesi e aos pesadelos de Füssli. Eles não são monstros engendrados tão somente pelo sono da razão, mas pela extrema e conseqüente lucidez desta, que penetra nos porões da natureza humana. Daí o ódio de Blake ao século XVIII: é a razão, que gela o que é dinâmico e sagrado. É a exploração metódica até os limites do racional, no ponto em que razão e desrazão se fundem, é a terra de ninguém, onde o jogo do negativo/positivo recebe marcas invertidas — território de Sade. Ou então de Freud, esse herdeiro do século XVIII. O que não impede, de um modo imediato, uma leitura edificante, como quer Burke. É possível, por um breve período, ligar “terror” e “prazer” à maneira do sublime moralizante de Diderot, como em seus comentários sobre o *São Roque e o Belisário*, de Davis, no *Salão de 1781*, ainda dentro do quadro da retórica. Mas estariam eles — esse Burke do *Enquiry* e o Diderot crítico de arte e também autor do *Sobrinho de Rameau* — alheios às sendas que se abririam?

Enid Abreu Dobránszky

PREFÁCIO À PRIMEIRA EDIÇÃO

O autor espera que não se julgue inoportuno expor alguns dos motivos que o levaram a iniciar a subseqüente investigação. As questões que constituem seu assunto haviam anteriormente atraído sobremodo sua atenção. Mas ele muitas vezes viu-se em grandes embarços: descobriu que estava muito longe de ter uma teoria precisa acerca de nossas paixões ou um conhecimento de suas verdadeiras fontes; descobriu também que não poderia atribuir suas opiniões a quaisquer princípios fixos ou bem fundamentados, e observou que outros homens encontravam-se nas mesmas dificuldades.

Ele notou que freqüentemente se confundiam as idéias do sublime e do belo e que ambas eram aplicadas indiscriminadamente a coisas muito diferentes e algumas vezes de naturezas inteiramente opostas. Até mesmo Longino, em seu extraordinário tratado sobre parte desse assunto, abrigou sob o nome de *sublime* coisas extremamente discordantes. O abuso da palavra *beleza* foi ainda mais universal e teve conseqüências bem piores.

Essa confusão de idéias torna necessariamente todos os nossos raciocínios sobre temas dessa natureza extremamente imprecisos e inconclusivos. Supus que a única maneira de reverter essa situação seria partir de um exame atento do âmago de nossas paixões, de uma pesquisa cuidadosa sobre as propriedades das coisas capazes, segundo nos mostra a experiência, de afetar o corpo e, portanto, de incitar nossas paixões. Julguei que, caso se conseguisse fazê-lo, as regras dedutíveis de uma investigação poder-se-iam aplicar, sem muita dificuldade, às artes de imitação e a tudo que a elas se relacionasse.

Quatro anos se passaram desde o término dessa investigação¹, durante os quais o autor não encontrou motivos para introduzir alterações substanciais em sua teoria. Mostrou-a a amigos, homens eruditos e imparciais, que não a julgaram de todo improcedente, e ousa presentemente expô-la ao público, apresentando suas opiniões como conjeturas possíveis, e não como certas e irrefutáveis; se em algum momento expressou-se de modo mais categórico, deve-se imputá-lo a um descuido.

PREFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO

Procurei tornar esta edição¹ um pouco mais completa e fundamentada do que a primeira. Coletei escrupulosamente e li com igual atenção tudo que se publicou contra as minhas opiniões e beneficiei-me da aberta sinceridade de meus amigos, e, se esses meios me permitiram descobrir os defeitos da obra, a indulgência com que foi acolhida, por mais imperfeitos que fossem estes meus escritos, proporcionou-me novos motivos para não poupar esforços em seu aperfeiçoamento. Embora não tenha encontrado razões suficientes, ou assim me pareceu, para mudar a essência de minha teoria, julguei necessário explicá-la, ilustrá-la e reforçá-la em muitas passagens. Anexeï uma dissertação introdutória sobre o gosto, assunto em si interessante e que muito comumente precede a investigação principal. Esse acréscimo e aquelas explicações aumentaram consideravelmente a extensão da obra e, ao fazê-lo, receio que tenham aumentado também o número de seus defeitos; assim, não obstante todo o meu empenho, é possível que ela necessite de uma indulgência ainda maior do que quando veio a público pela primeira vez.

Aqueles que estão habituados a estudos dessa natureza contarão com encontrar muitas falhas e as perdoarão. Sabem que muitos dos objetos da nossa investigação são por si mesmos abstrusos e comple-

1. Primeira edição, publicada em 21 de abril de 1757.

1. Publicada em 10 de janeiro de 1759.(NT)

xos, e que muitos outros assim se tornaram devido a sutilezas pretensiosas ou à falsa erudição; estão cientes de que existem numerosos obstáculos, originados pelo assunto e pelos preconceitos dos leitores e até mesmo de nós próprios, que tornam extremamente difícil expor sua verdadeira natureza com evidência cristalina. Sabem que, quando o espírito se concentra no plano geral das coisas, algumas obrigações especiais são necessariamente negligenciadas, que somos obrigados muitas vezes a subordinar o estilo ao assunto e freqüentemente desistir do mérito da elegância, contentando-nos com a clareza.

É verdade que a natureza está escrita em caracteres legíveis, mas eles não são simples o bastante para permitir uma leitura corrente. Devemos utilizar-nos de um método cauteloso, diria mesmo temeroso. Não convém tentar voar, quando se pode, no máximo, pretender arrastar-se. Ao tratar de algum assunto complexo, devemos examinar separadamente cada um dos elementos distintos que o compõem e reduzir tudo à maior simplicidade possível, uma vez que o caráter de nossa natureza nos prende a uma lei rigorosa e a limites bastantes estreitos. Em seguida, devemos reexaminar os princípios à luz do resultado da composição, assim como esta à luz do resultado dos princípios. É necessário comparar nosso assunto com os de natureza análoga e até mesmo oposta, pois, como freqüentemente ocorre, as descobertas podem provir do contraste, o que nos passaria despercebido em um exame isolado. Quanto maior o número dessas comparações, maiores serão as possibilidades de que nosso conhecimento seja comprovadamente mais geral e mais seguro, assim como fundado em uma indução mais ampla e completa.

Se uma investigação conduzida com semelhante cautela não acaba por levar-nos à verdade, pode ao menos cumprir uma finalidade talvez tão útil quanto aquela, ao nos revelar a precariedade de nosso entendimento. Ainda que não nos proporcione conhecimento, pode tornar-nos modestos. Não impedindo nossos erros, pode ao menos proteger do engano o espírito e fazer com que evitemos afirmações categóricas e precipitadas, quando existe a possibilidade de que tanto esforço resulte em uma grande incerteza.

Eu desejaria que o exame desta teoria seguisse o método que procurei observar ao construí-la. A meu ver, as objeções deveriam ser reportadas ou aos vários princípios investigados separadamente, ou à justeza da conclusão que deles se tira. Mas geralmente não apenas se deixa de levar em conta as premissas e a conclusão mas também se usa como objeção uma passagem poética que não parece ser facilmente explicável segundo os princípios que procurei estabe-

lecer. Julgo deveras inadequado esse procedimento. A tarefa seria interminável, se nos fosse permitido determinar um princípio apenas depois de termos desvelado a complexa tessitura de cada imagem ou descrição encontradas nos poetas e oradores. E, ainda que não tivéssemos conseguido absolutamente conciliar o efeito de tais imagens com nossos princípios, a teoria em si não poderia nunca ser demolida, uma vez que está fundada em fatos verdadeiros e indiscutíveis. Uma teoria apoiada na experiência, e não na suposição, é tanto mais eficaz quanto mais esclarecimentos presta. Nossa incapacidade de levá-la indefinidamente adiante não constitui, de modo algum, um argumento contra ela. Essa impossibilidade pode ser devida ao nosso desconhecimento de alguns termos médios indispensáveis, à falta de uma aplicação adequada e a muitas outras causas, além de uma falha nos princípios utilizados. Na verdade, o assunto exige uma atenção muito mais acurada do que aquela que ousamos reivindicar no tratamento que lhe demos.

Devo alertar o leitor para não supor, caso a um primeiro exame a obra dê ocasião a um tal equívoco, que meu intuito tenha sido escrever um tratado exaustivo acerca do sublime e do belo. Minha investigação não foi além da origem dessas idéias. Caso se julguem as qualidades arroladas sob a rubrica do sublime de todo mutuamente compatíveis e inteiramente diferentes daquelas colocadas sob a da beleza, e se as que compõem a classe do belo apresentarem idêntica consonância entre si, assim como igual oposição às classificadas sob a denominação de sublime, considero irrelevante adotar-se ou não o nome que lhes dei, contanto que se reconheça que as qualidades colocadas em categorias distintas são, na realidade, de naturezas diferentes. Pode-se censurar a maneira como empreguei as palavras por ser demasiado limitada ou excessivamente genérica; o que eu quis dizer, contudo, dificilmente deixará de ser entendido.

Enfim, se minha obra tiver contribuído para um progresso, por menor que seja, na descoberta da verdade acerca desta questão, sentir-me-ei recompensado pelos meus esforços. A utilidade de tais investigações pode ser muito grande. Tudo que obrigue a alma a voltar-se para si mesma tende a concentrar suas forças e a torná-la apta a vôos mais elevados e mais vigorosos na esfera da ciência. A pesquisa das causas físicas abre e amplia nossos espíritos, e nessa busca, quer vençamos, quer percamos o jogo, a empreitada certamente tem sua utilidade. Fiel como era à filosofia Acadêmica, *Cícero* foi levado, pela coerência, a rejeitar a certeza das coisas físicas, assim como a de qualquer outra espécie de conhecimento, e, não obstante, confessa abertamente sua grande importância para o gênero huma-

no: "Est animorum ingeniorumque nostrorum naturale quoddam quasi pabulum consideratio contemplatioque naturae" ². Se formos capazes de dirigir as luzes que obtemos de tão nobres especulações para o campo mais humilde da imaginação, enquanto investigamos as fontes e o curso de nossas paixões, poderemos não apenas conferir ao gosto uma espécie de dignidade filosófica mas também, em um movimento inverso, conferir às ciências mais circunspectas algumas das graciosidades e refinamentos do gosto, sem os quais até mesmo a maior proficiência naqueles domínios terá sempre uma aparência inculca.

2. *Academicorum Priorum*, II, verso 127: "Um certo gosto na meditação e na contemplação da natureza é próprio à nossa alma e ao nosso entendimento." (NT)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO:	Sobre o gosto 21
PARTE I	
SEÇÃO I —	Novidade 41
SEÇÃO II —	Dor e prazer 42
SEÇÃO III —	A diferença entre a cessação da dor e o prazer positivo 43
SEÇÃO IV —	Sobre a oposição entre o deleite e o prazer 45
SEÇÃO V —	Alegria e pesar 46
SEÇÃO VI —	Sobre as paixões que pertencem à autopreservação 47
SEÇÃO VII —	Sobre o sublime 48
SEÇÃO VIII —	Sobre as paixões que pertencem à sociedade 48
SEÇÃO IX —	A causa final da diferença entre as paixões que pertencem à autopreservação e as relacionadas à sociedade dos sexos 49
SEÇÃO X —	Sobre a beleza 50
SEÇÃO XI —	Sociedade e solidão 51
SEÇÃO XII —	Simpatia, imitação e ambição 52
SEÇÃO XIII —	Simpatia 52

SEÇÃO XIV —	Os efeitos da simpatia pelos infortúnios dos nossos semelhantes 53
SEÇÃO XV —	Sobre os efeitos da tragédia 54
SEÇÃO XVI —	Imitação 56
SEÇÃO XVII —	Ambição 57
SEÇÃO XVIII —	Recapitulação 58
SEÇÃO XIX —	Conclusão 59
PARTE II	
SEÇÃO I —	Sobre a paixão causada pelo sublime 65
SEÇÃO II —	Terror 65
SEÇÃO III —	Obscuridade 66
SEÇÃO IV —	Sobre a diferença entre clareza e obscuridade com relação às paixões 67
SEÇÃO (IV) —	Continuação do mesmo assunto 68
SEÇÃO V —	Poder 71
SEÇÃO VI —	Privação 76
SEÇÃO VII —	Vastidão 77
SEÇÃO VIII —	Infinidade 78
SEÇÃO IX —	Sucessão e uniformidade 79
SEÇÃO X —	Dimensões em arquitetura 81
SEÇÃO XI —	Infinidade em objetos agradáveis 84
SEÇÃO XII —	Dificuldade 84
SEÇÃO XIII —	Magnificência 84
SEÇÃO XIV —	Luz 86
SEÇÃO XV —	Luz em arquitetura 87
SEÇÃO XVI —	Consideração sobre a cor como geradora do sublime 88
SEÇÃO XVII —	Som e ruído 88
SEÇÃO XVIII —	Subitaneidade 89
SEÇÃO XIX —	Intermitência 89
SEÇÃO XX —	Os gritos dos animais 90
SEÇÃO XXI —	Olfato e paladar. amargores e maus-cheiros 92
SEÇÃO XXII —	Tato, dor 93
PARTE III	
SEÇÃO I —	Sobre a beleza 99
SEÇÃO II —	A proporção não é a causa da beleza em vegetais 100

SEÇÃO III —	A proporção não é a causa da beleza em animais 104
SEÇÃO IV —	A proporção não é a causa da beleza na espécie humana 105
SEÇÃO V —	Outras considerações acerca da proporção 109
SEÇÃO VI —	A adequação não é a causa da beleza 111
SEÇÃO VII —	Os verdadeiros efeitos da adequação 113
SEÇÃO VIII —	Recapitulação 115
SEÇÃO IX —	A perfeição não é a causa da beleza 116
SEÇÃO X —	Até que ponto a idéia de beleza pode ser referida às qualidades do espírito 116
SEÇÃO XI —	Até que ponto a idéia de beleza pode ser referida à virtude 117
SEÇÃO XII —	A verdadeira causa da beleza 118
SEÇÃO XIII —	Os objetos pequenos são belos 118
SEÇÃO XIV —	Lisura 119
SEÇÃO XV —	Variação gradual 121
SEÇÃO XVI —	Delicadeza 122
SEÇÃO XVII —	A beleza na cor 123
SEÇÃO XVIII —	Recapitulação 124
SEÇÃO XIX —	A fisionomia 124
SEÇÃO XX —	Os olhos 124
SEÇÃO XXI —	Fealdade 125
SEÇÃO XXII —	Graça 126
SEÇÃO XXIII —	Elegância e especiosidade 126
SEÇÃO XXIV —	O belo no tato 127
SEÇÃO XXV —	O belo nos sons 128
SEÇÃO XXVI —	Paladar e olfato 129
SEÇÃO XXVII —	Comparação entre o sublime e o belo 130
PARTE IV	
SEÇÃO I —	Sobre a causa eficiente do sublime e do belo 135
SEÇÃO II —	Associação 136
SEÇÃO III —	Causa da dor e do medo 137
SEÇÃO IV —	Continuação 138
SEÇÃO V —	Como se gera o sublime 139
SEÇÃO VI —	Como a dor pode ser a causa do deleite 140
SEÇÃO VII —	O exercício é necessário aos órgãos mais delicados 141

- SEÇÃO VIII — Por que as coisas inofensivas geram uma paixão como o terror 141
- SEÇÃO IX — Por que os objetos de grandes dimensões são visualmente sublimes 142
- SEÇÃO X — Por que a unidade é necessária à vastidão 143
- SEÇÃO XI — O infinito artificial 146
- SEÇÃO XII — As vibrações devem ser semelhantes 147
- SEÇÃO XIII — Explicação dos efeitos visuais da sucessão nos objetos 148
- SEÇÃO XIV — Consideração acerca da opinião de Locke com respeito à escuridão 150
- SEÇÃO XV — A escuridão é terrível por sua própria natureza 151
- SEÇÃO XVI — Por que a escuridão é terrível 152
- SEÇÃO XVII — Os efeitos do negro 153
- SEÇÃO XVIII — Os efeitos moderados do negro 154
- SEÇÃO XIX — A causa física do amor 155
- SEÇÃO XX — Por que a lisura é bela 156
- SEÇÃO XXI — A doçura e sua natureza 157
- SEÇÃO XXII — A doçura é relaxante 159
- SEÇÃO XXIII — Por que a variação é bela 160
- SEÇÃO XXIV — Sobre a pequenez 162
- SEÇÃO XXV — Sobre a cor 164
- PARTE V
- SEÇÃO I — Sobre as palavras 169
- SEÇÃO II — O efeito comum da poesia não é suscitar idéias das coisas 170
- SEÇÃO III — As palavras genéricas ocorrem antes das idéias 171
- SEÇÃO IV — O efeito das palavras 172
- SEÇÃO V — Exemplos de que as palavras podem causar efeito sem que suscitem imagens 173
- SEÇÃO VI — A poesia não é rígorosamente uma arte imitativa 177
- SEÇÃO VII — Como as palavras influenciam as paixões 178

INTRODUÇÃO

Sobre o gosto

De um ponto de vista superficial, pode parecer que diferimos amplamente uns dos outros quanto aos nossos raciocínios, e não menos quanto aos nossos prazeres, mas, apesar dessa diferença que creio ser antes aparente do que real, é provável que o padrão da razão e do gosto sejam os mesmos para todo o gênero humano. Pois, salvo alguns princípios tanto de julgamento quanto de sentimento comuns a toda a humanidade, nenhum vínculo fundado em sua razão ou em suas paixões seria suficiente para manter as semelhanças cotidianas da vida. De fato, todos admitem que há, com relação à verdade e à mentira, algo de estabelecido. Encontramos pessoas que, quando discutem, apelam constantemente a certas provas e padrões reconhecidos por ambas as partes e que se crê estarem fundados em nossa natureza comum. Mas a mesma concordância óbvia não ocorre quanto a alguns princípios regulares ou estabelecidos, no que concerne ao gosto. Julga-se comumente, até, que essa faculdade delicada e etérea, que parece volátil demais para suportar sequer as cadeias da definição, não pode ser comprovada satisfatoriamente mediante algum teste nem determinada por qualquer padrão. A faculdade de raciocínio é chamada a exercer-se de modo tão contínuo e é tão fortalecida por um eterno debate que certas máximas da reta razão parecem ser tacitamente estabelecidas entre os mais

ignorantes. Os letrados aperfeiçoaram essa ciência elementar e converteram essas máximas em um sistema. Se o gosto não foi cultivado com tanto êxito, não foi porque o assunto era árido, mas porque os trabalhadores eram poucos e negligentes; pois, a bem da verdade, os motivos que nos impelem a fixar este não são tão interessantes quanto os que nos instigam a verificar aquela. E sobretudo, se as opiniões dos homens diferem no que tange a essas questões, sua divergência não é acompanhada de conseqüências de igual importância, do contrário não duvido de que se pudesse codificar, se me permitem usar essa expressão, a lógica do gosto e vir a discutir assuntos dessa natureza com tanta segurança quanto aqueles que parecem pertencer mais diretamente ao domínio da razão pura. E, de fato, é extremamente necessário à introdução de uma investigação como a nossa esclarecer essa questão o máximo possível, pois, se o gosto não segue princípios definidos, se a imaginação não é suscetível a algumas leis invariáveis, nosso esforço provavelmente será em vão, visto que se deve julgar inútil, senão absurda, a empresa de estabelecer regras por capricho e se arvorar em legislador de ilusões e de quimeras.

O termo gosto, como todas as palavras usadas em sentido figurado, não é de modo algum exato: aquilo que ele indica está muito longe de ser uma idéia simples e determinada no espírito da maioria dos homens e, portanto, está sujeito à indefinição e à confusão. Não tenho em grande conta a definição, o célebre remédio para a cura dessa enfermidade. Pois parece que, quando definimos, corremos o perigo de circunscrever a natureza aos limites de nossas próprias opiniões, as quais muitas vezes assumimos por acaso, ou adotamos por boa fé, ou formamos a partir de um exame superficial e preconceituoso do objeto em questão, ao invés de ampliar nossas idéias para que incluam tudo que a natureza abrange, de acordo com sua maneira de estabelecer associações. Nossa investigação é limitada pelas leis rígidas às quais nos submetemos desde o início.

— Circa vilem patulumque moraberis orbem,
Unde pedem profferre pudor vetet, aut operis lex.²

Uma definição pode ser bastante precisa e, contudo, não fazer com que avancemos senão muito pouco quanto ao conhecimento da natureza daquilo que se define; mas, seja qual for o seu mérito, na ordem das coisas ela parece ser antes posterior do que anterior a nossa investigação, da qual deve ser considerada como resultado. É preciso convir que os métodos de pesquisa e de ensino podem ser às

vezes diferentes e, sem dúvida alguma, por bons motivos; mas, de minha parte, estou convencido de que o método de ensino mais próximo possível do seguido pela investigação é incomparavelmente o melhor, uma vez que, não se restringindo a apresentar-nos algumas verdades estereis e inertes, conduz à fonte da qual elas nasceram e contribui para colocar o próprio leitor no caminho da inventiva e dirigi-lo para aquelas trilhas onde o autor fez suas descobertas, caso ele o tenha conseguido, com algum êxito.

Mas, para pôr um termo a toda pretensão de sofismar, não entendo pela palavra gosto nada além daquela faculdade, ou aquelas faculdades do espírito que são afetadas pelas obras da imaginação e das belas artes, ou que as julgam. Essa é, creio eu, a idéia mais geral que esse vocábulo comporta e que está menos vinculada a qualquer teoria em particular. Meu objetivo nesta investigação é descobrir se existem quaisquer princípios segundo os quais a imaginação é afetada e que sejam tão comuns a todos os homens, tão fundamentados e tão seguros que possam fornecer os meios para sobre eles se raciocinar a contento. Acredito haver tais princípios do gosto, por paradoxal que isso possa parecer àqueles que, de um ponto de vista superficial, supõem que a diversidade de gostos seja tão grande, tanto em espécie quanto em grau, que não haja nada mais vago.

Segundo me consta, as faculdades inatas do homem que se relacionam intimamente com os objetos exteriores consistem nos sentidos, na imaginação e no juízo. Começemos pelos Sentidos. Supomos, ou devemos supor que, assim como a conformação dos órgãos é semelhante ou inteiramente idêntica em todos os homens, também a maneira de perceber os objetos exteriores seja a mesma ou apenas ligeiramente diferente em todos eles. Estamos convencidos de que aquilo que parece ser luminoso a um olho deverá parecê-lo também a um outro, que o que é preto e amargo para este homem o é igualmente para aquele e concluímos que ocorre o mesmo quando se trata de algo grande ou pequeno, duro ou mole, quente ou frio, áspero ou liso, em outras palavras, tudo que diz respeito às qualidades e sensações dos corpos. Se nos permitirmos admitir que os sentidos apresentam às diferentes pessoas imagens igualmente distintas das coisas, esse ceticismo tornará ocioso e frívolo todo tipo de raciocínio sobre qualquer assunto, inclusive esse mesmo raciocínio cético que nos persuadiu a alimentar uma incerteza quanto à concordância de nossas percepções. Mas, como muito poucos duvidarão de que os corpos apresentem a todo o gênero humano imagens semelhantes, necessariamente se concordará em que os prazeres e as dores que cada objeto incita em um homem devem ser os mesmos

em todos, quando sua ação é natural e simples, assim como devida unicamente a seus próprios poderes; pois, se negarmos esse fato, deveremos supor que a mesma causa, atuando de maneira idêntica e sobre indivíduos da mesma espécie, produzirá efeitos diferentes, o que seria um completo absurdo. Examinemos primeiramente essa questão no sentido do gosto, visto que dele a faculdade em causa tomou sua denominação. Todos os homens concordam em chamar o vinagre de azedo, o mel de doce e o aloé de amargo, e, uma vez que todos admitem encontrar essas qualidades naqueles objetos, não discordam de modo algum quanto aos seus efeitos com relação ao prazer e à dor. Na opinião geral, o doce é agradável e o azedo assim como o amargo não o são. Nisso as opiniões não divergem: prova-o a acolhida unânime das metáforas tomadas ao sentido do paladar. Um temperamento azedo, expressões amargas, imprecisões acerbas, um destino amargo são termos entendidos perfeita e claramente por todos. Somos do mesmo modo plenamente compreendidos quando dizemos índole doce, uma pessoa doce, uma doce ascendência e outras expressões semelhantes. Admite-se que o hábito assim como outras causas provocaram muitos desvios dos prazeres ou dores naturais relacionados a esses vários gostos; mas, nesses casos, a capacidade de distinguir entre o sabor natural e o adquirido permanece inalterado. Muitas vezes um homem vem a preferir o gosto do tabaco ao do açúcar e o sabor do vinagre ao do leite, mas esse fato não provoca uma confusão nos gostos, uma vez que ele tem consciência de que o tabaco e o vinagre não são doces e sabe que apenas o hábito acomodou seu paladar a esses prazeres artificiais. Até mesmo com uma tal pessoa podemos falar, e com uma precisão razoável, acerca dos gostos. Mas, caso encontremos uma outra que afirme que para ela o tabaco sabe a açúcar e que não consegue distinguir o leite do vinagre, ou que o tabaco e o vinagre são doces, o leite amargo e o açúcar azedo, imediatamente concluímos que seus órgãos estão desarranjados e seu paladar completamente adulterado. Não discutiríamos gostos com ela, tanto quanto as relações de quantidade com quem negasse ser a reunião de todas as partes igual ao todo. Não dizemos de um tal homem que tem idéias erradas, mas que está completamente louco. Exceções desse tipo, em qualquer um desses dois casos, absolutamente não anulam a regra geral e nem nos levam a deduzir que os homens são guiados por diferentes princípios no que concerne às relações de quantidade ou ao gosto das coisas. Assim, quando se diz que gosto não se discute, isso significa apenas que não se poderia dar uma resposta precisa quanto ao prazer ou à dor que um homem em particular pode encontrar no gosto de uma

determinada coisa. Sobre isso não se pode, com efeito, discutir, mas podemos fazê-lo, e ademais com bastante segurança, quanto às coisas que são naturalmente prazerosas ou desagradáveis ao sentido do paladar. Mas, para falar de um sabor próprio ou adquirido, é preciso que conheçamos os hábitos, as predisposições ou enfermidades desse homem em particular para então tirar nossas conclusões.

Essa concordância do gênero humano não está restrita apenas ao gosto. O princípio do prazer auferido pela visão é idêntico em todas as pessoas. A luz é mais agradável do que a escuridão. O verão, quando o chão está coberto de verde, quando o céu está límpido e luminoso, é mais agradável do que o inverno, quando tudo toma um aspecto diferente. Não me recordo de nenhum caso, nem mesmo entre uma centena de pessoas, em que, tendo se apresentado algo belo, quer se tratasse de um homem, de um animal, de um pássaro ou de uma planta, não admittissem todas que eram dotados de beleza, muito embora alguma delas pudesse ser da opinião de que eles estavam aquém de sua expectativa ou que havia outros mais belos. Não creio que alguém possa julgar um ganso mais belo do que um cisne ou pensar que o que chamam de galinha Friezland seja superior ao pavão. Deve-se observar também que os prazeres da visão não são tão complexos e vagos nem tão modificáveis pelos hábitos e associações antinaturais quanto os do gosto, porque, na maioria das vezes, são mutuamente conformes e quase nunca alterados por considerações extrínsecas à própria visão. Mas as coisas não se apresentam espontaneamente ao paladar como no caso da visão; em geral, elas são sentidas por ele como um alimento ou como um remédio e, segundo as virtudes nutritivas ou medicinais que possuem, formam-no gradualmente e por meio da força essas associações. Assim, o ópio é saboroso para os turcos, devido ao delírio agradável que causa. O tabaco delicia os holandeses, uma vez que os mergulha em um torpor e em uma aprazível letargia. As pessoas comuns de nosso país apreciam as bebidas fermentadas porque eliminam as preocupações e toda reflexão sobre o futuro ou sobre os males presentes. Todas essas substâncias seriam inteiramente desprezadas, se suas propriedades fossem originalmente restritas ao gosto; mas todas elas, assim como o chá, o café e outras beberagens, passaram da farmácia para as nossas mesas e foram tomadas por motivos de saúde muito antes de o serem por prazer. O efeito da droga fez com que a usássemos muitas vezes, e o uso freqüente, combinado ao efeito agradável, tornou o gosto finalmente prazeroso. Mas esse fato absolutamente não confunde nosso raciocínio, uma vez que distinguimos, afinal, o sabor adquirido do natural. Ao des-

crever o gosto de uma fruta desconhecida, dificilmente diríeis que é doce e agradável como o tabaco, o ópio ou o alho, ainda que estivesseis falando com pessoas dadas ao uso constante dessas drogas e que fossem suas grandes apreciadoras. Todos os homens conservam uma memória suficientemente vívida das causas naturais e originais dos prazeres para que possam reportar a esse padrão todas as coisas oferecidas aos seus sentidos e por eles pautar suas sensações e suas opiniões. Imaginai que, a alguém que tivesse seu paladar adulterado a ponto de encontrar mais prazer no gosto do ópio do que no da manteiga ou do mel, se ofertasse um bolo de cebola-albarã: muito provavelmente iria preferi-los a essa massa nauseante ou a qualquer outra droga amarga à qual ainda não se acostumara, o que prova que seu paladar era em tudo naturalmente semelhante ao dos outros homens, que ainda o é em muitos aspectos, sendo adulterado apenas quanto a alguns casos. Pois, ao avaliar uma coisa nova, até mesmo um gosto parecido com aquele de que veio a gostar por hábito, descobre que seu paladar é natural e conforme aos princípios comuns. Assim, o prazer de todos os sentidos, da visão e inclusive o do gosto, o mais incerto deles, é o mesmo para todos os homens, os de elevada ou de baixa categoria social, doutos ou ignorantes.

Além das idéias às quais se aliam os prazeres e as dores, que lhes são apresentados pelos sentidos, o espírito humano possui uma espécie de faculdade criativa própria, quer reproduzindo a seu talento as imagens das coisas na ordem e da maneira em que foram recebidas pelos sentidos, quer combinando-as de um modo novo e segundo uma ordem diferente. Essa faculdade chama-se imaginação e a ela se relaciona tudo que denominamos engenho, fantasia, invenção e outros termos semelhantes. Mas deve-se observar que essa capacidade da imaginação é incapaz de produzir algo inteiramente novo: ela pode apenas variar a disposição das idéias que recebeu dos sentidos³. Pois bem, a imaginação constitui a mais ampla esfera do prazer e da dor, dado ser ela o campo de nossos temores e de nossas esperanças, assim como de todas as nossas paixões a ela ligadas, e tudo que é apto a nela gerar essas idéias imperiosas, mediante a força de uma impressão primitiva e natural, necessariamente tem a mesma influência sobre a grande maioria dos homens. Pois, uma vez que a imaginação é somente o representante dos sentidos, as imagens apenas podem ser-lhe agradáveis ou desagradáveis sob um princípio idêntico, segundo o qual as coisas reais lhes causem prazer ou aversão, e, por conseguinte, deve existir um acordo quase tão unânime com relação à imaginação como quanto aos sentidos dos homens.

Uma certa atenção bastará para nos convencer de que esse é exatamente o caso.

Mas na imaginação, além da dor ou do prazer nascidos das propriedades dos objetos naturais, percebe-se um prazer advindo da semelhança da imitação com o original: a imaginação, creio eu, não pode ter nenhum prazer que não resulte de uma ou outra dessas causas. Elas agem de modo bastante uniforme sobre todos os homens, porque o fazem segundo princípios que são naturais e que não derivam de nenhum hábito ou superioridade especiais. O sr. Locke, com muita justeza e perspicácia, afirma que o engenho⁴ tem uma capacidade admirável de notar semelhanças e, ao mesmo tempo, observa que a função do juízo é antes encontrar diferenças⁵. Poder-se-ia talvez inferir dessa hipótese que não haja nenhuma distinção essencial entre o engenho e o juízo, uma vez que ambos parecem resultar de diferentes operações da mesma capacidade de comparar. Contudo, na verdade, dependam eles ou não da mesma faculdade do espírito, diferem em muitos aspectos de modo tão substancial que uma união perfeita de engenho e juízo é uma das coisas mais raras do mundo. Quando dois objetos distintos são dessemelhantes, não contrariam nossa expectativa: eles mostram-se tal como são comumente e, portanto, não causam nenhuma impressão à imaginação; mas, quando dois objetos diferentes apresentam alguma semelhança, ficamos maravilhados, atentos e sentimos prazer. O espírito humano experimenta uma alegria e uma satisfação inatas muito maiores em encontrar semelhanças do que em procurar diferenças, porque, compondo-as, produzimos *novas imagens*, unimos, criamos, ampliamos nossa reserva de idéias; ao passo que, ao estabelecer distinções, não alimentamos absolutamente a imaginação: a tarefa em si é mais rigorosa e maçante e o prazer que dela obtemos tem uma natureza um tanto negativa e indireta. Recebo uma notícia pela manhã; por si só, como um fato adicionado ao que já sei, ela me dá um certo prazer. À noite, venho a saber que não era verdade. O que ganho com isso, senão o desgosto de descobrir que fui enganado? Por conseguinte, os homens são mais naturalmente inclinados à crença do que à incredulidade. É sob esse princípio que os povos mais ignorantes e bárbaros muitas vezes se mostraram admiráveis na descoberta de semelhanças, comparações, metáforas e alegorias, porém ineptos e lentos na distinção e classificação de suas idéias. Por um motivo análogo, Homero e os escritores orientais, não obstante sejam grandes apreciadores de analogias e muitas vezes lograrem construir algumas verdadeiramente admiráveis, raramente cuidam de torná-las precisas, isto é, captam a semelhança geral, pintam-na

de modo vigoroso e desconsideram a diferença que pode ser encontrada entre as coisas comparadas.

Ora, como o prazer na semelhança é aquele que mais encanta a imaginação, todos os homens são mais ou menos iguais quanto a essa questão, no que concerne ao alcance de seu conhecimento das coisas representadas ou comparadas. O princípio desse conhecimento é extremamente circunstancial, uma vez que depende da experiência e da observação, e não da força ou da deficiência de uma capacidade inata, e é dessa diferença no conhecimento que advém aquilo que chamamos, embora sem muita exatidão, uma diferença de gosto. Um homem pouco familiarizado com a escultura vê um manequim para peruca ou alguma peça comum de estatuária; fica imediatamente impressionado, porque está diante de algo semelhante a uma figura humana e, inteiramente atraído por essa semelhança, não percebe seus defeitos. Ninguém o faz, creio eu, quando vê pela primeira vez uma obra de imitação. Suponhamos que algum tempo depois esse noviço se depare com uma obra mais elaborada da mesma natureza; agora, ele começa a olhar com desprezo para aquela que anteriormente o maravilhara, não porque a tivesse admirado mesmo então por sua dessemelhança com um homem, mas ao contrário, devido àquela analogia geral, embora inexata, que ela mantinha com a figura humana. Aquilo que o impressionou nessas figuras tão diferentes, em diversas ocasiões, é precisamente a mesma coisa, e, embora seu conhecimento tenha se aperfeiçoado, seu gosto não se alterou. Até então, seu engano deveu-se ao escasso conhecimento da arte, provindo de sua inexperiência; mas ele pode ser ainda desprovido do conhecimento da natureza. Pois há uma possibilidade de que o homem em questão pare nesse estágio e de que a obra-prima de uma mão hábil não lhe agrade mais do que o trabalho medíocre de um artista vulgar, não pela falta de um gosto melhor ou mais apurado, mas porque os homens não observam a figura humana com atenção suficiente para julgar adequadamente uma imitação sua. Vários exemplos provam que o gosto crítico não depende de um princípio superior existente nos homens, mas de um conhecimento maior. A história do antigo pintor e do sapateiro é muito conhecida. O sapateiro censurou o pintor por alguns erros cometidos no sapato de uma de suas figuras e que o artista, que não examinara cuidadosamente tal parte do vestuário, tendo-se contentado com uma vaga semelhança, nunca percebera⁶. Mas isso não provou que o pintor não tivesse gosto, e sim que lhe faltava conhecimento da arte de fazer sapatos. Suponhamos que um anatomista entre no atelier do artista. De um modo geral, sua obra está bem feita, a atitude da figura em

questão é bela e os membros bem ajustados aos seus vários movimentos; contudo, o anatomista, cioso de seu ofício, pode observar que o contorno de algum músculo não está suficientemente correto com relação àquela ação específica da figura. Aqui, ele nota o que o pintor não havia percebido e passa ao largo daquele outro detalhe que o sapateiro apontara. Mas a falta de um profundo conhecimento crítico de anatomia não se refletiu mais no bom gosto natural do pintor do que a carência de uma noção exata da produção de um sapato. Mostrou-se a um imperador turco uma bela pintura da cabeça degolada de São João Batista; ele elogiou muitos detalhes, mas notou um defeito: que a pele em redor da parte ferida do pescoço não estava enrugada⁷. O sultão, nessa ocasião, embora sua objeção fosse bastante justa, não revelou possuir um gosto mais genuíno do que o pintor que executara essa obra ou do que inúmeros entendidos que provavelmente teriam feito tal observação. Sua majestade turca estava, com efeito, muito familiarizado com aquele espetáculo terrível que os demais somente podiam ter representado na imaginação. No que concerne à sua censura, há uma diferença entre todas essas pessoas, provinda das diversas espécies e graus de seu conhecimento, mas existe algo em comum entre o pintor, o sapateiro, o anatomista e o imperador turco: o prazer originado por um objeto natural, quando imitado com fidelidade, a satisfação em ver uma figura agradável, a simpatia causada por um evento impressionante e comovente. O que há de natural no gosto é praticamente comum a todos os homens.

Na poesia, assim como nas outras obras da imaginação, pode-se observar a mesma equivalência. É verdade que um homem se encanta com *Don Bellianis*⁸ e lê friamente Virgílio, enquanto um outro se extasia com a *Eneida* e deixa *Don Bellianis* para as crianças. Esses dois homens parecem possuir gostos muito diversos, mas, na verdade, sua divergência não é grande. Nessas duas obras que inspiram sentimentos tão opostos, narra-se uma história que causa admiração, ambas são pródigas em ação, ambas são emocionantes, em ambas há viagens, batalhas, êxitos e contínuas mudanças da sorte. O admirador de *Don Bellianis* talvez não compreenda a linguagem refinada da *Eneida*, a qual, caso fosse rebaixada ao estilo do *Pilgrim's progress*⁹, poderia fazê-lo sentir toda a sua veemência, sob o mesmo princípio que o tornou apreciador de *Don Bellianis*.

No autor favorito desse homem, não o chocam as contínuas quebras da verossimilhança, a confusão de épocas, as ofensas ao decoro, os tropeços na geografia, pois desconhece a esta última, assim como à cronologia, e jamais investigou os fundamentos da

primeira. Ele talvez leia sobre um naufrágio na costa da Boêmia¹⁰; inteiramente absorvido por um evento tão interessante e preocupado apenas de seu herói, não é de modo algum perturbado por esse tremendo disparate. Pois, por que se chocaria com um naufrágio na costa da Boêmia, se pode estar pensando que se trata de uma ilha no oceano Atlântico? E, afinal, que reflexão pode isso proporcionar sobre o bom gosto inato de uma tal pessoa?

Portanto, no que diz respeito à imaginação, o princípio do gosto é o mesmo para todos os homens: não há diferença nem quanto à maneira como são afetados nem quanto às origens da impressão; contudo, no que tange ao grau, existe uma diferença que provém de duas causas, principalmente: de uma sensibilidade inata maior ou de uma observação mais atenta e prolongada do objeto. A fim de esclarecer essa questão mediante o modo de ação dos sentidos nos quais se encontra essa mesma diversidade, imaginemos que uma mesa de mármore muito lisa seja colocada diante de dois homens: ambos notam essa sua qualidade e apreciam-na por isso. Até esse ponto, eles concordam. Mas supõe-se que se coloca diante deles uma outra mesa e depois mais uma, esta última mais lisa do que as anteriores. Agora, é muito provável que esses homens, que concordavam quanto ao que é liso e quanto ao prazer que ele proporciona, irão divergir quando tiverem de decidir qual mesa é mais bem polida. Aqui está, com efeito, a grande diferença entre os gostos: quando se vem a comparar o excesso ou a atenuação de coisas que se julgam segundo o grau, e não quanto à medida. E quando surge tal diferença não é fácil decidir a questão, se o excesso ou a falta não forem gritantes. Se nossas opiniões divergem quanto a duas quantidades, podemos recorrer a uma medida comum que poderá pôr um ponto final no problema com a máxima exatidão, e é esse fato, creio eu, que dá ao conhecimento matemático uma certeza maior do que qualquer outro. Mas nas coisas cujo excesso não é avaliado pelo tamanho maior ou menor, como no caso da lisura e da aspereza, da dureza e da maciez, da escuridão ou da luz, das nuances das cores, todas essas qualidades são muito facilmente distinguidas quando a diferença é, de certo modo, considerável, ao contrário de quando ela é mínima, devido à falta de algumas medidas comuns que talvez nunca venham a ser descobertas. Nesses casos difíceis, supondo-se que os sentidos sejam igualmente aguçados, a vantagem resultará da atenção maior dada a essas coisas e da familiaridade maior que com elas se tem. No exemplo das mesas, o polidor de mármore sem dúvida nenhuma decidirá com maior precisão. Mas, não obstante essa carência de uma medida comum para decidir muitas questões relativas

aos sentidos e suas representações na imaginação, descobrimos que os princípios são os mesmos em todos os homens e que não há divergência senão quando somos levados a verificar a superioridade ou a diferença das coisas, o que nos traz para a esfera do juízo.

Enquanto levamos em conta as qualidades sensíveis dos objetos, apenas a imaginação parece interessada; parece, também, que somente a ela concernem as paixões quando são representadas, porque, mediante a força da simpatia, são sentidas por todos os homens, sem nenhum auxílio do raciocínio, e sua verdade é reconhecida por todos os corações. Amor, pesar, medo, raiva, alegria, todas essas paixões, cada uma a seu turno, causaram efeitos em todos os espíritos, e não o fizeram de maneira arbitrária ou casual, mas segundo princípios invariáveis, inatos e uniformes. No entanto, como muitas das obras da imaginação não se limitaram à representação dos objetos sensíveis e nem a mover as paixões, e sim estenderam-se até aos costumes, às índoles, às ações e aos desígnios dos homens, as suas relações, as suas virtudes e os seus vícios foram trazidos para a esfera do juízo, que é aperfeiçoado pela atenção e pelo hábito de raciocinar. Todas essas coisas constituem uma parte bastante considerável daquelas que são consideradas objetos do gosto, e Horácio envia-nos às escolas de filosofia e ao mundo para nos instruímos sobre ela¹¹. O mesmo grau de certeza que é possível adquirir na moral e na ciência da vida podemos ter quanto ao que lhes diz respeito nas obras de imitação. Com efeito, na sua maior parte, é no nosso conhecimento dos costumes e do que prescrevem o tempo e o lugar, assim como no decoro em geral, os quais podem ser aprendidos apenas nas escolas que nos recomenda Horácio, que consiste aquilo que é chamado de gosto e que, na realidade, não é senão um juízo mais aperfeiçoado. Em suma, parece-me que o denominado gosto, na sua acepção mais geral, não é uma idéia simples, e sim algo composto em parte de uma percepção dos prazeres primários dos sentidos e dos prazeres secundários da imaginação, e em parte dos veredictos da faculdade do juízo, no que concerne às várias relações dessas duas espécies de prazeres e no que diz respeito às paixões humanas, aos costumes e às ações dos homens. São esses os elementos constituintes do gosto, e o fundamento de todos eles é o mesmo no espírito humano, pois, como os sentidos são as grandes fontes de nossas idéias¹² e, por conseguinte, de todos os nossos prazeres, quando eles não são vagos e arbitrários, a base inteira do gosto é comum a todos os homens e, portanto, existe um fundamento sólido para um raciocínio irrefutável sobre essas questões.

Se examinarmos o gosto simplesmente segundo sua natureza e espécie, veremos que esses princípios são totalmente uniformes; mas o grau de sua primazia nos diferentes indivíduos varia tão completamente quanto os princípios se assemelham, pois a sensibilidade e o juízo, que são as qualidades componentes do que se costuma chamar gosto, variam muitíssimo de pessoa para pessoa. Da ausência da primeira dessas qualidades provém a falta de gosto; a debilidade da segunda resulta no gosto equivocado ou mau. Existem homens de sentimentos tão embotados, de temperamento tão frio e fleugmático que, durante toda a sua vida, dificilmente podem ser despertados. Nessas pessoas, os objetos mais admiráveis produzem apenas uma impressão fraca e vaga. Há outros tão continuamente entregues aos prazeres grosseiros e meramente sensuais, ou tão obcecados pela vil labuta da avareza, ou tão excitados pela caça às honrarias e à celebridade que seus espíritos, incessantemente acostumados aos tumultos dessas paixões violentas e tempestuosas, dificilmente podem se comover com o jogo sutil e requintado da imaginação. Esses homens, embora por um motivo diferente, tornam-se tão rudes e insensíveis quanto os anteriores; mas sempre que qualquer um desses dois tipos de pessoa fica maravilhado à vista ou de algo grandioso ou delicado na realidade, ou então diante da presença desses atributos em alguma obra de arte, sua emoção nasce do mesmo princípio.

O mau gosto provém de um defeito do juízo. Essa falha pode dever-se a uma fragilidade inata do entendimento (qualquer que seja a força inerente a essa faculdade), ou, o que é muito mais comum, pode originar-se da falta de um exercício adequado e bem orientado, cuja ação pode, por si somente, torná-lo seguro e justo. Além disso, a ignorância, a desatenção, o preconceito, a precipitação, a leviandade, a obstinação, em suma todas essas paixões e todos esses vícios que adulteram o juízo em outros assuntos não lhe são menos funestos do que neste, a sua esfera mais delicada e requintada. Essas causas redundam em diferentes opiniões sobre tudo que é objeto do entendimento, sem que por isso nos induzam a crer que não haja princípios racionais estabelecidos. E, com efeito, de um modo geral, pode-se observar que os homens diferem muito menos quanto às questões de gosto do que quanto à maioria daquelas que dependem da razão pura, e que o acordo entre eles é muito maior com relação à excelência de uma descrição em Virgílio do que à verdade ou erro de uma teoria de Aristóteles.

A justeza de um julgamento nas artes, que se pode denominar bom gosto, repousa em grande parte na sensibilidade, porque quem

não tem nenhuma inclinação para os prazeres da imaginação jamais se ocupará das obras desse gênero o suficiente para adquirir um conhecimento adequado sobre elas. Mas, embora um certo grau de sensibilidade seja indispensável à formação de um juízo correto, este não provém necessariamente de uma aguda sensibilidade ao prazer; ocorre muitas vezes que um crítico bastante ruim, devido simplesmente a uma sensibilidade constitucional maior, deixe-se impressionar mais por uma obra de má qualidade do que o mais abalizado, pela obra mais perfeita, pois, como tudo que é novo, extraordinário, grandioso e excitante tende inevitavelmente a comover aquele primeiro, que não atenta para os defeitos, seu prazer é mais autêntico e puro, e, estando relacionado apenas com a imaginação, é mais intenso do que quando auferido de um juízo correto; este, na maior parte do tempo, ocupa-se antes de colocar pedras no caminho da imaginação, em despir as cenas de sua sedução e em manter-nos sob o jugo incômodo de nossa razão, já que todo o prazer que os homens têm em julgar melhor do que seus semelhantes consiste em uma espécie de sentimento de orgulho e de superioridade que nasce da consciência de um pensamento correto; mas, nesse caso, trata-se de um prazer indireto, um prazer que não resulta diretamente do objeto contemplado. No alvorecer de nossa vida, quando os sentidos estão ilesos e excitáveis, quando o homem inteiro está desperto e o brilho da novidade revigora todos os objetos ao nosso redor, como são vívidas as nossas sensações e, no entanto, como são falsos e incorretos os juízos que formamos das coisas! Desespero de jamais conseguir obter das mais belas produções do gênio o mesmo grau de prazer que senti naquela idade por obras que meu juízo atual considera frívolas e dignas de desprezo. Qualquer causa vulgar de prazer é capaz de impressionar um homem de natureza demasiado sanguínea; seu apetite é agudo demais para que seu gosto seja delicado, e ele é precisamente aquilo que Ovídio diz ser no amor:

Molle meum levibus cor est violabile telis,
Et semper causa est, cur ego semper amem.¹³

Uma pessoa dessa natureza nunca pode ser um crítico perspicaz, nunca o que o poeta cômico chama *elegans formarum, spectator*¹⁴. A avaliação da excelência e da força de uma composição segundo seus efeitos sobre qualquer espírito é, sem dúvida, sempre incompleta, a não ser que conheçamos seu temperamento e sua índole. Os efeitos mais poderosos da poesia e da música manifestaram-se, e talvez ainda o façam, onde essas artes se encontram em um estado muito

incipiente e imperfeito. O ouvinte inculto comove-se segundo os princípios que nelas atuam em seu estado mais primitivo; ele não tem competência suficiente para perceber os defeitos. Porém, assim que as artes se aperfeiçoam, na mesma proporção o faz a ciência da crítica, e o prazer dos que as julgam é muitas vezes interrompido pelas falhas que se descobrem nas mais bem-sucedidas composições.

Antes de deixar este assunto, não posso deixar de mencionar uma opinião muito difundida, a de que o gosto é uma faculdade do espírito independente e distinta do juízo e da imaginação, uma espécie de instinto mediante o qual somos afetados, de modo natural e à primeira vista, sem qualquer raciocínio prévio, pelas excelências ou pelos defeitos de uma obra¹⁵. No que concerne à imaginação e às paixões, creio ser verdade que a razão seja pouco consultada, mas, no que respeito à disposição, ao decoro, à coerência, enfim, toda vez que o bom gosto diverge do mau, estou convencido de que apenas o entendimento atua e de que sua ação, na realidade, quase nunca é súbita, ou, quando o é, muitas vezes está longe de ser correta. Os homens de gosto mais apurado, freqüentemente, após uma reflexão, acabam por reconsiderar esses juízos prematuros e precipitados que ao espírito agrada formular de pronto, dada sua aversão à neutralidade e à dúvida. Sabe-se que o gosto (seja ele qual for) é aperfeiçoado exatamente do mesmo modo que o nosso juízo, pela ampliação de nosso conhecimento, por uma observação atenta do nosso objeto e pela prática constante. Se o gosto daqueles que não seguiram esses métodos decide-se prontamente, é sempre de uma maneira insegura e sua rapidez deve-se a sua presunção e a sua impaciência, e não a uma súbita iluminação, que em um instante dissipe toda a obscuridade de seus espíritos. Mas aqueles que cultivaram aquela espécie de conhecimento, que constitui o objeto do gosto, mediante um aperfeiçoamento gradual e fundado na experiência, adquirem um juízo não apenas tão sólido mas também tão rápido quanto o que os homens formam através de métodos idênticos acerca de todos os outros assuntos. No início, são obrigados a soletrar, mas depois lêem com facilidade e rapidez; porém, essa velocidade em sua operação não prova que o gosto constitua uma faculdade independente. Creio que todo homem que tenha acompanhado o curso de uma discussão sobre questões afetas exclusivamente à esfera da razão pura deve ter observado a extrema presteza com que todo o processo da discussão é conduzido, as provas descobertas, as objeções levantadas e combatidas, e as conclusões tiradas das premissas, com uma rapidez absolutamente tão grande quanto aquela supostamente atribuída ao gosto e, contudo, não há ou pode haver dúvida de que lá não esteja

em ação nenhuma outra faculdade senão a razão pura. É ocioso e também muitíssimo pouco filosófico multiplicar princípios para cada fenômeno.

Poder-se-ia levar essa questão muito mais além, mas não é a extensão do assunto que determina nossos limites — haverá algum que não se desdobre até o infinito? —, e sim a natureza do nosso plano em particular, assim como o ponto de vista específico sob o qual o consideramos que deve pôr um fim às nossas investigações.

NOTAS

1. Procurou-se traduzir sempre o vocábulo *idea* por *idéia*, ainda que outra palavra, em português, soasse melhor, pois o sentido em que Burke o emprega conserva, na grande maioria das vezes, a acepção etimológica de sua raiz grega (*eidós*), que caracteriza sua estreita ligação com *imagem*.
2. Horácio, *De arte poetica*, II, 132, 135: "No ornamento banal e aberto a todos, (...) donde a vergonha ou o plano da obra te impede de retirar o pé." (NT)
3. Cf. Locke, *Ensaio acerca do entendimento humano*, livro II, parte ii, seção 2; livro II, parte xii, seção 2. (NT)
4. *Wit*, de significado bastante específico, em inglês, foi traduzido invariavelmente por *engenho*.
5. Locke, *op. cit.*, livro II, parte xi, seção 2. A *idéia* era bastante conhecida antes de Locke: encontramos-la em Hobbes, *Leviatã*, parte I, seção 8, e *Da natureza humana*, parte X, seção 4. (NT)
6. Esta história refere-se ao pintor grego Apeles, narrada por Plínio, em sua *Historia naturalis*, XXXV, 84-85, e por Roger de Piles, no *Abregé de la vie des peintres* [*Compêndio da vida dos pintores*] (Paris, 1699, 125-126), traduzido para o inglês em 1706. Uma outra referência contemporânea à história de Apeles encontra-se no *Rambler*, 4 (31 de março de 1750), de Samuel Johnson. (NT)
7. O pintor, nesta história, é Gentile Bellini (c.1421-1608). Ela se encontra em Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte* [*As maravilhas da arte*] (Veneza, 1648, I, p.40) e também em de Piles, *op. cit.*, 250-251. (NT)
8. Geronimo Fernandez, *Historia del valeroso e invencible Principe Don Bellianis de Grecia* (Burgos, 1547-1549). Foi traduzido para o inglês em 1643, por Francis Kirkman. (NT)
9. Obra de John Bunyan, muito popular até cerca do século XIX. Publicada, pela primeira vez, em 1678. (NT)
10. Shakespeare, *The winter's tale* [*Conto de inverno*], ato III, cena 3. (NT)
11. *De arte poetica*, II, 309 e ss. (NT)

12. Cf. Locke, *op.cit.*, livro II, parte iii, seção 3 *et passim*. (NT)
13. Heroides, XV, 79-80: "Meu coração suave é fácil presa das flechas ligeiras, e por isso estou sempre amando." (NT)
14. Terêncio, *Eunuchus*, I.566: "O conhecedor das regras." (NT)
15. Trata-se, provavelmente, da teoria do *sentido interno* ou *sexto sentido*, presente em Francis Hutcheson, *Inquiry into the Origin of Our Ideas of Beauty and Virtue* [Investigação sobre a origem das nossas idéias de Beleza e de Virtude (1725)], e de Dubos, em suas *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* [Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura] (1717). Cf. posição semelhante de Diderot no verbete Beau (Belo) da *Encyclopédie* e sob o nome de *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau* [Pesquisas filosóficas sobre a origem e a natureza do belo] na edição de Paul Vernière (*Oeuvres esthétiques*, Garnier, Paris, 1968).

UMA INVESTIGAÇÃO FILOSÓFICA SOBRE A ORIGEM
DE NOSSAS IDÉIAS DO SUBLIME E O BELO

PARTE I

SEÇÃO I Novidade

A curiosidade é a primeira e mais elementar emoção que encontramos no espírito humano. Por curiosidade entendo qualquer desejo nosso pela novidade ou qualquer prazer dela obtido. Vemos crianças incessantemente correndo de um lugar a outro em busca de algo novo; elas agarram com grande avidez e indistinção tudo que vêem; qualquer objeto lhes chama a atenção, pois, nesse estágio da vida, tudo tem o encanto da novidade, que o torna atraente. Porém, como aquelas coisas que nos atraem apenas por sua novidade não podem prender nossa atenção por muito tempo, a curiosidade é, de todos os sentimentos, o mais superficial; ela passa sem cessar de um objeto para outro, tem um apetite bastante agudo, mas muito facilmente satisfeito, e sempre uma aparência de aturdimento, inquietude e ansiedade. A curiosidade é, por sua própria natureza, um princípio bastante ativo; ela examina rapidamente a maioria de seus objetos e logo esgota a variedade que comumente se encontra na natureza; as mesmas coisas freqüentemente reaparecem e retornam com um efeito cada vez menos agradável. Em suma, os eventos da vida, quando chegamos a deles ter um certo conhecimento, seriam incapazes de afetar o espírito mediante quaisquer outras sensações, exceto as de aversão e tédio, se muitas coisas não tivessem a virtude de impressioná-lo por meio de outros poderes além da novidade e outras paixões que não nossa curiosidade. Esses poderes e paixões deverão ser oportunamente objetos de reflexão. Contudo, sejam

quais forem elas ou sob que princípio afetem o espírito, elas necessariamente jamais se exercem naquelas coisas que um uso habitual e comum tenha investido de uma familiaridade corriqueira e indiferente. Dentre os componentes de todo instrumento que age sobre o espírito deve haver um certo grau de novidade, e a curiosidade está mesclada, em maior ou menor quantidade, com todas as nossas paixões.

SEÇÃO II Dor e prazer

Parece, pois, necessário para mover as paixões em um grau considerável em pessoas de uma certa idade que os objetos destinados a esse objetivo, além de terem algum grau de novidade, sejam capazes de incitar dor ou prazer por outros motivos. Dor e prazer são idéias simples, não passíveis de definição¹. É improvável que as pessoas se enganem quanto aos seus sentimentos, mas muitas vezes se equivocam quanto aos nomes que lhes dão e quanto aos seus raciocínios sobre eles. Segundo muitos, a dor nasce invariavelmente da eliminação do prazer, assim como julgam que a origem do prazer está na cessação ou diminuição de uma dor. De minha parte, estou antes inclinado a crer que o efeito mais elementar e natural da dor e do prazer tem um caráter positivo, e que eles não devem necessariamente sua existência a uma dependência mútua. O espírito humano, muitas vezes, e creio que na sua maioria, não está em um estado nem de dor nem de prazer, o que chamo de estado de indiferença. Quando sou levado dessa disposição de espírito para a de prazer real, não parece inevitável que passe por alguma espécie de dor intermediária. Se em tal estado de indiferença, sossego ou tranquilidade, seja qual for a denominação que se prefira, fôsseis subitamente entretido por uma peça musical, ou suponde que um objeto de forma bela e cores brilhantes e vivas vos fosse apresentado, ou imaginai que vosso olfato fosse gratificado com a fragrância de uma rosa, ou se, sem sentir sede, tivésseis de beber um tipo saboroso de vinho, ou provar um doce sem estar com fome: em todos os diferentes sentidos, da audição, do olfato e do paladar, sem dúvida alguma experimentaríeis prazer; entretanto, se eu perguntar sobre o estado anterior de vosso espírito, dificilmente me direis que esses prazeres vos encontraram em um estado de dor, ou, tendo infundido nesses sentidos diferentes prazeres, direis que sobreveio alguma dor, embora o pra-

zer tenha cessado completamente. Suponde, por outro lado, que um homem no mencionado estado de indiferença sofra um golpe violento, ou que beba uma poção amarga, ou que seus ouvidos sejam feridos por um som áspero e rangente: aqui não há eliminação do prazer e, no entanto, sente-se em cada sentido atingido uma dor bastante perceptível. Pode-se argumentar, talvez, que a dor, nesses casos, nasceu da cessação do prazer de que ele gozava anteriormente, embora o seu grau fosse tão pequeno que somente quando eliminado se tornasse perceptível. Mas isso me parece ser uma sutileza que não encontra respaldo na natureza. Pois, se anteriormente à dor não sinto nenhum prazer real, não tenho motivo algum para julgar que tal coisa exista, uma vez que o prazer somente é prazer quando sentido. Pode-se dizer o mesmo quanto à dor e por razão idêntica. Nada pode me convencer de que o prazer e a dor sejam apenas relativos, que podem existir apenas quando contrastados; pelo contrário, julgo poder discernir claramente que há dores e prazeres positivos, absolutamente independentes uns dos outros. Nada é mais evidente do que isso. Não há nada que eu possa distinguir com maior clareza em meu espírito do que os três estados: de indiferença, de prazer e de dor. Posso perceber cada um deles sem qualquer idéia de sua relação com alguma outra coisa. Caio sofre um ataque de cólica: esse homem realmente sente dor; estendei-o em uma grade de tortura e ele sentirá uma dor ainda maior; mas terá esta última dor nascido da eliminação de algum prazer? Ou será o ataque de cólica um prazer ou uma dor, dependendo de como nos aprouver considerá-lo?

SEÇÃO III A diferença entre a cessação da dor e o prazer positivo

Levaremos essa afirmação um pouco mais longe ainda. Ousaremos avançar que a existência da dor e do prazer não apenas independe de sua respectiva diminuição ou eliminação, mas que, na verdade, a diminuição ou cessação do prazer não atua como a dor positiva e que o efeito da eliminação ou diminuição da dor tem muito pouca semelhança com o prazer positivo*. A primeira dessas afirma-

* O sr. Locke (*Ensaio acerca do entendimento humano*, 1.2.c.20. seção 16) julga que a eliminação ou atenuação de uma dor é considerada um prazer, atua como tal; a perda ou moderação da dor gera prazer. É esta afirmação que examinamos aqui.

ções, creio eu, será mais facilmente aceita do que a última, pois é bastante evidente que o prazer, quando levado a seu termo, coloca-nos muito próximos do estado em que nos encontrou. Toda espécie de prazer nos proporciona uma satisfação efêmera e, quando acaba, retornamos à indiferença, ou antes caímos em uma tranqüilidade suave, tingida da cor agradável da sensação anterior. Reconheço não ser tão óbvio, à primeira vista, que a eliminação de uma dor intensa seja diferente do prazer positivo; porém, recordemos em que estado acharam-se nossos espíritos ao escapar da violência de uma dor muito grande. Nesses momentos, parece-me, a disposição de nossos espíritos segue um curso muito diferente daquele que advém da presença do prazer positivo: encontramos-os em um estado de muita serenidade, tomados de espanto, em uma espécie de tranqüilidade toldada de horror. O aspecto do semblante e a postura do corpo, em semelhantes ocasiões, correspondem tão bem a esse estado de espírito que qualquer pessoa, desconhecendo a causa dessa aparência, antes julgaria estarmos sob a influência de alguma perturbação do que no gozo de algo próximo ao prazer positivo.

ὡς δ' ὄτ' ἄν ἄνδρ' ἄτη πυκινὴ λάβῃ, ὅς τ' ἐνὶ πάτρῃ
φῶτα κατακτείνῃς ἄλλων ἐξίκετο δῆμον,
ἄνδρὸς ἐς ἀφνειοῦ, θάμβος δ' ἔχει εἰσορόωντας,

Ilíada, XXIV, 480-482

As when a wretch, who conscious of his crime,
Pursued for murder from his native clime,
Just gains some frontier, breathless, pale, amaz'd;
All gaze, all wonder!²

Esse aspecto impressionante do homem que, na imaginação de Homero, acaba de escapar a um perigo iminente, a espécie de paixão mesclada de terror e de surpresa com a qual ele comove os espectadores retrata eloqüentemente de que sentimentos somos tomados em ocasiões semelhantes. Pois, quando passamos por alguma emoção violenta, o espírito naturalmente continua mais ou menos na mesma disposição depois que a causa original deixou de atuar. A oscilação do mar permanece depois da tempestade e, quando esse resquício de pavor acalmou-se por completo, toda a paixão provocada pelo incidente aquietou-se também e o espírito volta ao seu estado habitual de indiferença. **Em suma, o prazer (refiro-me a qualquer coisa, na sensação interior ou na aparência exterior semelhante ao prazer advindo de uma causa positiva), creio eu, nunca se origina da eliminação da dor ou do perigo.**

SEÇÃO IV Sobre a oposição entre o deleite e o prazer

Mas deveremos, por esse motivo, dizer que a eliminação da dor ou sua diminuição é sempre apenas dolorosa, ou afirmar que a cessação ou atenuação do prazer, por si sós, são sempre acompanhadas de prazer?

Absolutamente. O que avanço é nada menos que isto: em primeiro lugar, há prazeres e dores de uma natureza positiva e independente; em segundo, o sentimento resultante da cessação ou diminuição da dor não tem como atributo uma semelhança suficiente com o prazer positivo para que seja considerado da mesma natureza ou para autorizar sua referência sob a mesma denominação; e, em terceiro, sob o mesmo princípio, a eliminação ou limitação do prazer não se assemelham à dor positiva. É indubitável que o primeiro sentimento (a eliminação ou atenuação da dor) tem uma natureza muito diversa do sofrimento ou do desconforto. Que eu saiba, esse sentimento, tão agradável em muitos casos, mas no todo tão distinto do prazer positivo, não tem uma denominação própria; mas isso não impede que ele seja muito real e muito diferente de todos os outros. [Indiscutivelmente, todo tipo de satisfação ou prazer, por mais dessemelhantes que sejam os modos como seus efeitos se manifestam, possui uma natureza positiva, no que diz respeito ao espírito daquele que o sente. A sensação é, sem sombra de dúvida, positiva, mas a causa pode ser, e neste caso certamente o é, uma espécie de *privação*. **Aconselha-nos, pois, o bom senso que se deva distinguir mediante algum outro nome duas coisas de naturezas tão diversas, como um prazer simples e sem nenhuma relação com outro sentimento, daquele cuja existência é sempre relativa e estreitamente vinculada à dor. Seria muito estranho se esses sentimentos, de origens tão opostas e efeitos tão diferentes, deversem ser confundidos porque o uso vulgar colocou-os sob a mesma denominação genérica.] Toda vez que tenho a oportunidade de falar sobre esse tipo de prazer relativo chamo-o de *deleite*, e tomarei o maior cuidado possível para não usar essa palavra com nenhum outro sentido. Estou ciente de que esse termo não é empregado comumente nesta acepção correta, mas julguei que seria preferível escolher um vocábulo já conhecido e**

restringir seu significado a introduzir um outro que não fosse talvez de uso tão corrente na língua. Eu jamais me atreveria a tentar a menor alteração que fosse em nossas palavras, se a natureza da língua, adaptada antes às necessidades humanas do que às da filosofia, e a natureza de meu assunto, que me leva por sendas outras que não as do trato social comum, não me obrigassem, de certo modo, a isso. Farei uso dessa liberdade com toda cautela possível. Assim como empregarei a palavra *deleite* para indicar a sensação que acompanha a eliminação da dor ou do perigo; portanto, quando me referir ao prazer positivo, chamá-lo-ei, na maioria das vezes, simplesmente de *prazer*.

SEÇÃO V Alegria e pesar

Deve-se observar que a cessação do prazer afeta o espírito de três modos. Se ele simplesmente cessa, após ter-se prolongado por um certo período, o efeito é *indiferença*, se ele for subitamente interrompido, o resultado é uma sensação de inquietude chamada *decepção*; se o objeto estiver inteiramente perdido, de maneira a que não haja possibilidade de novamente usufruí-lo, nasce no espírito uma paixão chamada *pesar*³. Ora, não creio que nenhum desses sentimentos, nem mesmo o pesar, que é o mais intenso, assemelhe-se à dor positiva. A pessoa pesarosa deixa-se dominar por sua paixão, abandona-se a ela, nela se compraz; mas isso nunca ocorre no caso da dor real, que ninguém jamais suportou voluntariamente durante muito tempo. Que o pesar deva ser voluntariamente suportado, não obstante esteja bastante longe de ser uma sensação meramente prazerosa, não é tão difícil compreender. É próprio do pesar ter seu objeto sempre em seu pensamento, apresentá-lo sob seus aspectos mais agradáveis, reiterar todas as circunstâncias que o acompanharam, até mesmo em seus mínimos detalhes, recordar todos os delicados encantos, descrevê-los um a um e descobrir em todos eles mil perfeições para as quais ainda não atentara; no pesar, o *prazer* continua a predominar, e a angústia que sentimos não se assemelha à dor pura, que nunca deixa de ser detestável e da qual procuramos nos livrar tão logo quanto possível. A *Odisséia* de Homero, rica em tantas imagens verdadeiras e comoventes, não tem nenhuma mais admirável do que aquelas que Menelau formula do destino funesto de seus

amigos e de seus próprios sentimentos. Ele confessa, com efeito, muitas vezes permitir-se uma pausa nessas reflexões dolorosas, mas observa também que, mesmo assim, dão-lhe prazer:

ἀλλ' ἔμψης πάντας μὲν ὀδυρόμενος καὶ ἀχέων
πολλάκις ἐν μεγάροισι καθήμενος ἡμετέροισιν
ἄλλοτε μὲν τε γόῳ φρένα τέρπομαι, ἄλλοτε δ' αὖτε
παύομαι· αἰψήρως δὲ κόρος κρυεροῖο γόοιο.⁴

Still in short intervals of *pleasing* woe,
Regardful of the friendly dues I owe,
I to the glorious dead, for ever dear,
Indulge the tribute of a *grateful* tears.⁵

Hom. Od. 4.

Por outro lado, quando recobramos a saúde, quando escapamos de um perigo iminente, é alegria que sentimos? A sensação, nessas ocasiões, é muito diferente daquele contentamento doce e voluptuoso que a perspectiva de um prazer certo proporciona. O deleite que nasce das modificações da dor confirma a linhagem de onde provém: de sua séria, possante e grave natureza.

SEÇÃO VI Sobre as paixões que pertencem à autopreservação

A maioria das idéias capazes de produzir uma forte impressão no espírito, quer meramente de dor ou de prazer, quer das modificações *destas, podem ser aproximadamente reduzidas a estes dois itens: autopreservação e sociedade*, a cujas finalidades todas as nossas paixões estão destinadas a corresponder. As paixões que dizem respeito à autopreservação derivam principalmente da *dor* ou do *perigo*. As idéias de *dor*, de *doença* e de *morte* enchem o espírito de intensos sentimentos de pavor; mas *vida* e *saúde*, não obstante nos proporcionem a sensação de prazer, não produzem tal impressão mediante o mero contentamento. Portanto, *as paixões que estão relacionadas à preservação do indivíduo derivam principalmente da dor e do perigo e são as mais intensas de todas*.

SEÇÃO VII Sobre o sublime

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. [Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as idéias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. Sem dúvida alguma, os tormentos que nos podem ser infligidos são muito maiores, quanto ao seu efeito sobre o corpo e o espírito, do que quaisquer prazeres que os hedonistas mais consumados poderiam sugerir, ou do que a imaginação mais vívida e o corpo mais sadio e requintadamente sensível poderiam gozar. Mais ainda, não creio que se poderia encontrar alguém que quisesse usufruir de uma vida plena de satisfação ao preço de terminá-la em meio aos tormentos que a justiça infligiu recentemente na França, em poucas horas, ao infeliz regicida⁶. Contudo, não obstante o efeito da dor seja muito mais forte do que o do prazer, ela geralmente causa uma impressão muito menor do que a idéia de morte, dado que dificilmente a esta se prefere, até mesmo em lugar das dores mais extremas; ademais, o que geralmente torna a própria dor, se me é lícito dizê-lo, mais dolorosa é ser considerada a emissária dessa rainha dos terrores.] Quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuadas, podem ser — e são — deliciosas, como nossa experiência diária nos mostra. A seguir, procurarei esclarecer a causa disso.

SEÇÃO VIII Sobre as paixões que pertencem à sociedade

O outro item sob o qual classifico nossas paixões é a *sociedade*, que pode ser dividida em duas espécies. A sociedade dos *sexos*, que corresponde às finalidades de procriação e, em seguida, aquela to-

mada em um sentido mais amplo, a *sociedade geral*, a que mantemos com os outros homens e com os outros animais e que, de certo modo, pode-se dizer que mantemos até mesmo com o mundo inanimado. As paixões referentes à preservação do indivíduo derivam inteiramente da dor e do perigo; as relativas à *procriação* originam-se de contentamentos e de prazeres; o prazer mais diretamente vinculado a este objetivo tem um caráter ardente, arrebatador e violento, e universalmente reconhecido como o maior de todos os que provêm dos sentidos; no entanto, a ausência desse gozo tão intenso mal chega a causar inquietude e, exceto em ocasiões especiais, não creio que nos cause absolutamente nenhum incômodo. Quando os homens descrevem o modo como são afetados pela dor e pelo perigo, não enfatizam o prazer da saúde e o bem-estar da segurança, para depois lamentar a *perda* desses contentamentos: seu pensamento volta-se inteiramente para as dores e horrores reais que sofrem. Mas, se prestardes atenção às *lamúrias de um amante desprezado*, noteis que ele insiste longamente nos prazeres de que gozava ou esperava gozar e a perfeição do objeto de seus desejos; é a *perda que sempre predomina em seu espírito*. Os violentos efeitos causados pelo amor, que têm às vezes resultado até mesmo em loucura, não constituem uma objeção à regra que buscamos estabelecer. Quando se permite que a imaginação fixe-se em alguma idéia, durante muito tempo, esta monopoliza tão completamente aquela, que exclui sucessivamente qualquer outra e derruba qualquer obstáculo do espírito que a limitaria. Qualquer idéia basta a esse objetivo, como se evidência pela infinita variedade de causas que dão origem à loucura; mas isso pode, no máximo, provar apenas que a *paixão do amor é capaz de produzir efeitos bastante extraordinários*, e não que suas emoções incomuns tenham alguma ligação com a dor positiva.

SEÇÃO IX A causa final da diferença entre as paixões pertencentes à autopreservação e as relacionadas à sociedade e aos sexos

A causa final da diferença de natureza entre as paixões que dizem respeito à autopreservação e as que são orientadas para a multiplicação da espécie ilustrará ainda melhor os comentários seguintes e é, por si mesma, digna de exame. Como o desempenho de

nossos deveres de qualquer tipo depende da vida, e como desempenhá-los com energia e eficiência depende da saúde, somos afetados de modo muito intenso por qualquer coisa que ameace algum desses estados; mas, como não fomos feitos para nos conformar passivamente com a vida e a saúde, o mero gozo destas não é acompanhado de nenhum prazer real, a fim de que, satisfeitos com isso, não nos abandonássemos à preguiça e à inércia. Por outro lado, a reprodução da espécie humana constitui uma finalidade de grande importância e é necessário que os homens sejam impelidos à sua busca por um poderoso incentivo. Ela é, portanto, acompanhada de um prazer muito intenso; contudo, como não está de modo algum destinada a ser nossa atividade mais constante, não convém que a ausência desse prazer seja inseparável de uma dor muito forte. A diferença entre os homens e os animais, quanto a essa questão, parece ser notável. Os homens estão sempre razoavelmente inclinados aos prazeres do amor, dado que a razão deve-lhes ditar a ocasião e o modo de se permiti-los. Se uma dor intensa fosse ocasionada pela falta dessa satisfação, a razão, receio, encontraria grandes dificuldades em desempenhar sua função. Mas os animais irracionais, que obedecem a leis em cujo cumprimento sua razão tem pouca participação, reproduzem-se em períodos fixos; em tais momentos, não é improvável que a sensação de carência seja muito perturbadora, porque a finalidade deve então ser cumprida ou perdida para muitos animais, talvez irremediavelmente, uma vez que o impulso retorna apenas no tempo estabelecido.

SEÇÃO X Sobre a beleza

A paixão relacionada à mera reprodução, é apenas luxúria, o que é visível nos animais, cujas paixões são menos mescladas e perseguem seus objetivos de maneira mais inequívoca do que as nossas. A única diferença que observam com respeito a seus parceiros é a de sexo. É verdade que se apegam fortemente a sua própria espécie, de preferência a todas as outras. Mas essa preferência, creio eu, não deriva de nenhuma percepção da beleza que encontrem em sua espécie, como julga o sr. Addison⁷, e sim de uma lei de algum outro tipo à qual estão sujeitos, como podemos muito facilmente concluir de sua visível neutralidade com relação àqueles alvos aos quais as

barreiras de sua espécie os limitaram. Mas o homem, criado para relacionamentos mais variados e complexos, liga à paixão a idéia de algumas qualidades sociais, que dirigem e aumentam o apetite que ele tem em comum com todos os outros animais, e, visto que não está destinado, como eles, a viver à solta, é conveniente que possa criar uma preferência e determinar sua escolha, e esse fato, de um modo geral, deve ser alguma qualidade perceptível, pois nenhuma outra pode produzir seu efeito com tanta rapidez, veemência ou eficácia. Portanto, o objeto dessa paixão mista que chamamos amor é a beleza do sexo. Os homens são atraídos para o sexo em geral, apenas como tal, e pela lei comum da natureza, mas se afeiçoam a determinados seres pela beleza pessoal. Chamo a beleza de uma qualidade social, porque toda vez que a contemplação das mulheres e dos homens, e não somente deles, quando a visão de outros animais nos proporciona uma sensação de alegria e de prazer (e há muitos que causam esse efeito), somos tomados de sentimentos de ternura e de afeição por suas pessoas, gostamos de tê-las ao nosso lado e iniciamos de bom grado uma espécie de intimidade com elas, a menos que tenhamos fortes motivos para o contrário. Mas, em muitos casos, a que finalidade isso foi destinado não consigo descobrir, pois não vejo motivo maior para um relacionamento entre o homem e vários animais que são tão atraentemente adornados do que entre ele e alguns outros que são inteiramente desprovidos desse atrativo ou que o possuem em um grau muito menor. Mas é provável que a Providência não tenha feito nem mesmo essa distinção sem ter em vista um nobre propósito, embora não possamos perceber com clareza qual seria ele, uma vez que sua sabedoria não é a nossa, nem nossos métodos os seus.

SEÇÃO XI Sociedade e solidão

O segundo ramo das paixões sociais é aquele que contribui para a sociedade em geral. Minha observação a esse respeito é que o convívio, por si somente, sem o auxílio de nenhuma circunstância digna de nota, não nos proporciona nenhum prazer positivo, ao passo que a solidão absoluta e integral, ou seja, a exclusão total e perpétua de toda sociedade é uma dor positiva tão intensa quanto se possa imaginar. Portanto, na comparação entre o prazer da sociedade em geral e a dor da solidão absoluta, a idéia de dor tem uma ascendência maior. Mas o prazer advindo de uma relação social especial supera de muito

o mal-estar causado pela sua ausência, de modo que a sensação mais intensa relacionada às situações de uma amizade especial é o prazer. A boa companhia, as conversas animadas e os laços afetivos da amizade enchem o espírito de prazer; uma solidão temporária, por outro lado, é em si mesma agradável. Esse fato pode talvez servir como prova de que somos criaturas destinadas tanto à contemplação quanto à ação, uma vez que tanto a solidão quanto a sociedade têm seus prazeres, ao passo que a primeira observação prova-nos que uma vida inteira de solidão contradiz as finalidades de nossa existência, dado que a própria idéia da morte mal nos pode causar terror maior.

SEÇÃO XII

Simpatia, imitação e ambição

As paixões abrigadas sob essa denominação de sociedade são de um tipo bastante complexo e ramificam-se em uma multiplicidade de formas compatíveis com aquela variedade de finalidades a que devem corresponder na grande corrente social. Os três principais elos dessa corrente são a simpatia, a imitação e a ambição.

SEÇÃO XIII

Simpatia

É devido à primeira dessas paixões que nos interessamos pelas preocupações dos outros, que nos comovemos tanto quanto eles e raramente suportamos permanecer como espectadores indiferentes de suas ações ou de seus sofrimentos. Pois a simpatia deve ser considerada uma espécie de substituição, mediante a qual colocamos no lugar de outrem e somos afetados, sob muitos aspectos, da mesma maneira que eles; de modo que essa paixão pode ou partilhar da natureza daquelas relacionadas à autopreservação e, derivando-se da dor, ser uma fonte do sublime, ou pode aliar-se às idéias de prazer, e então o que se afirmou sobre os sentimentos sociais, quer digam respeito à sociedade em geral, quer apenas a alguns de seus modos especiais, pode-se aplicar aqui. É principalmente por esse

princípio que a poesia, a pintura e as outras artes relacionadas a sentimentos comunicam suas paixões de um coração a outro e muitas vezes são capazes de enxertar um deleite no desgosto, na infelicidade e na própria morte. Observa-se comumente que objetos que causariam aversão na realidade são, nas ficções trágicas ou outras semelhantes, a fonte de um tipo de prazer muito intenso. Aceita pela maioria, essa afirmação tem sido motivo de muitas controvérsias⁸. O contentamento tem sido atribuído, em primeiro lugar, ao alívio sentido ao considerar que uma história tão sombria é apenas uma ficção e, em seguida, ao supor que estamos ao abrigo dos males a cuja representação assistimos. Receio ser uma prática bastante corriqueira em investigações desta natureza atribuir sentimentos nascidos somente da estrutura mecânica de nossos corpos ou da conformação ou constituição de nossos espíritos a certas conclusões da faculdade do raciocínio sobre os objetos que nos são apresentados, pois tenho motivos para crer que o papel exercido pela razão no incitamento de nossas paixões chegue, de modo algum, a ser tão grande quanto se costuma crer.

SEÇÃO XIV

Os efeitos da simpatia pelo infortúnio de nossos semelhantes

Para examinar adequadamente essa questão quanto ao efeito da tragédia, devemos antes nos interrogar acerca das sensações que nos incitam os sentimentos de nossos semelhantes, quando atingidos por desgraças reais. Estou convencido de que sentimos um certo deleite — e provavelmente não pequeno — nos infortúnios e dores reais de outrem, pois, seja qual for aparentemente o sentimento, se ele não faz com que os evitemos, se, pelo contrário, leva-nos a deles nos aproximar, se nos prende a atenção, nesse caso julgo que certamente temos algum tipo de deleite em contemplar objetos dessa espécie. Por acaso não lemos as histórias reais de cenas dessa natureza com tanto prazer quanto romances ou poemas, cujos eventos são fictícios? Nem a leitura da prosperidade de um império nem a da glória de um rei podem causar um sentimento tão agradável quanto a ruína do Estado da Macedônia e o infortúnio daquele infeliz príncipe⁹. Comovemo-nos tanto com uma tal catástrofe na história quanto com a destruição de Tróia na fábula. Nosso deleite, em semelhantes casos,

é enormemente intensificado se aquele que sofre for uma pessoa admirável que sucumbe a um destino desonroso. Tanto Cipião quanto Catão são caracteres virtuosos, mas causam-nos uma emoção mais profunda a morte violenta do segundo e a ruína da nobre causa a que ele aderira do que os merecidos triunfos e ininterrupta prosperidade do primeiro¹⁰, pois o terror é uma paixão que sempre gera deleite, quando sua ação não é muito direta, e a piedade é acompanhada de prazer, porque nasce do amor e da afeição social. Sempre que a natureza nos destina à atividade, a paixão que nos move em direção a ela é seguida de deleite ou de algum tipo de prazer, seja qual for seu objeto, e como nosso Criador determinou que fôssemos unidos pelos laços da simpatia, reforçou-os mediante um deleite proporcional e exatamente quando nossa simpatia é mais necessária, isto é, nos infortúnios de nossos semelhantes. Se essa paixão fosse meramente dolorosa, evitaríamos com o maior cuidado todas as pessoas e lugares que poderiam incitá-la, como efetivamente o fazem algumas pessoas que levam tão longe a indolência a ponto de não tolerarem nenhum sentimento forte. Mas com a maior parte da humanidade o que ocorre é muito diferente: não há espetáculo que busquemos com tanta avidez quanto o de alguma desgraça incomum e atroz; portanto, quer a desdita ocorra diante de nossos olhos, quer ela se passe na história, sempre nos provoca deleite. Ele não é puro, mas mesclado com um razoável mal-estar. O deleite que auferimos dessas cenas de grande sofrimento impede-nos de evitá-las, e a dor sentida induz-nos a consolar-nos a nós próprios ao fazê-lo àqueles que sofrem; esses impulsos ocorrem anteriormente a qualquer raciocínio, por um instinto que age sobre nós, segundo seus próprios desígnios, sem o concurso de nossa vontade.

SEÇÃO XV Sobre efeitos da tragédia

Assim ocorre nas grandes desgraças reais. Nos infortúnios representados pela arte, a única diferença é o prazer que resulta dos efeitos da imitação, dado que ela nunca é perfeita a ponto de impedir-nos de perceber que é simulada, e, sob aquele princípio, dela auferimos um relativo prazer. Na verdade, em alguns casos, obtemos tanto ou mais prazer dessa fonte do que do fato real. Contudo, creio que cometeremos um enorme equívoco se atribuirmos uma

grande parte de nosso contentamento na tragédia a uma reflexão de que ela é um engodo, e suas representações, desprovidas de toda veracidade. Quanto mais ela se aproxima da realidade e quanto mais nos afasta de toda e qualquer idéia de ficção, maior é seu poder. Mas este, seja de que espécie for, nunca se aproxima da ação que ela imita. Escolhei um dia para fazer representar a mais sublime e comovente de nossas tragédias; selecionai os atores mais populares, não poupai gastos nos cenários e adereços, acrescentai o que melhor há na poesia, na pintura e na música, e, quando tiverdes reunido vosso público, precisamente no momento em que seus espíritos estiverem tensos pela expectativa, fazei com que se anuncie a iminente execução de um criminoso de Estado, na praça ao lado¹¹: em um instante, o vazio do teatro demonstraria a relativa fraqueza das artes imitativas e provaria a superioridade da simpatia real. Acredito que a crença de que sentimos apenas uma dor na realidade, mas um deleite na representação deriva de não distinguirmos suficientemente aquilo que absolutamente não ousaríamos fazer daquilo que arderíamos para ver se um dia fosse feito. Deliciamo-nos ao ver coisas que nunca faríamos e que, pelo contrário, desejaríamos veementemente impedir. Esta nobre capital, o orgulho da Inglaterra e da Europa, não creio que alguém fosse tão extremamente maldoso para desejar vê-la destruída por uma conflagração ou um terremoto, embora tratasse de se pôr a salvo tanto quanto possível¹². Mas imaginai que um acidente tão nefasto tivesse acontecido: que multidão não acorreria de toda parte para contemplar as ruínas, inclusive pessoas que nunca se tivessem importado em ver Londres em sua glória! Também não é verdade que nossa imunidade às desgraças reais ou fictícias gere nosso deleite; não consigo descobrir nada de semelhante em meu próprio espírito. Receio que esse equívoco se deva a uma espécie de sofisma que muitas vezes nos impingem: ele deriva de não distinguirmos entre aquilo que é de fato uma condição necessária para que façamos ou soframos algo de um modo geral e aquilo que é a causa de um ato específico. Se um homem me mata com uma espada, é necessário para isso que estejamos ambos vivos antes do acontecimento; e, no entanto, seria absurdo dizer que sermos ambos criaturas vivas tenha sido a causa de seu crime e de minha morte. Logo, é indiscutivelmente necessário que minha vida esteja a salvo de qualquer desastre iminente para que eu aufera deleite dos sofrimentos, reais ou imaginários, dos meus semelhantes, ou, enfim, de qualquer coisa advinda de outra causa. Contudo, é um sofisma argumentar, sob essa perspectiva, que essa imunidade seja a causa de meu deleite, quer neste, quer em quaisquer outros casos. Não creio que ninguém

possa perceber uma tal causa de contentamento em seu próprio espírito; ademais, quando não sofremos nenhuma dor muito aguda nem vemos nossas vidas expostas a nenhum perigo iminente, podemos compadecer-nos dos males de outrem, embora também estejamos sofrendo, e, muitas vezes, também, principalmente quando estamos enfraquecidos pela angústia, vemos com comiseração até mesmo infortúnios que aceitaríamos em troca do nosso.

SEÇÃO XVI Imitação

A segunda paixão relativa à sociedade é a imitação, ou, se preferirdes, um desejo de imitar e, conseqüentemente, um prazer. Essa paixão deriva da mesma causa que a simpatia. Pois, como esta faz com que nos interessemos por tudo que os homens sentem, esse sentimento nos induz a copiar tudo que eles fazem e, por conseguinte, sentimos prazer em imitar e em tudo que se relaciona com a imitação em si mesma, sem qualquer intervenção da faculdade de raciocínio, e sim apenas segundo nossa constituição natural que a Providência conformou de modo a encontrar ou prazer ou deleite, de acordo com a natureza do objeto, no que concerne às finalidades de nosso ser. É muito mais pela imitação do que pelo preceito que aprendemos, e quando assim ocorre, aprendemos de modo não apenas mais eficaz mas também mais prazeroso. Ela molda nossa conduta, nossas opiniões, nossas vidas. É um dos elos mais fortes da sociedade, é uma espécie de cortesia mútua, não imposta e extremamente agradável para todos. Foi sobre essa base que a pintura e muitas outras artes belas construíram os principais alicerces de seu poder. E, visto que pela sua influência sobre nossas condutas e nossas paixões ela tem uma importância tão grande, ousei estabelecer aqui uma regra que pode nos auxiliar a decidir, com muita segurança, quando devemos atribuir o poder das artes apenas à imitação ou ao nosso prazer na habilidade do imitador, e quando devemos atribuí-lo à simpatia ou a alguma outra causa combinada com ela. Quando o objeto representado na poesia ou na pintura não suscita nenhum desejo de vê-lo na realidade, posso ter certeza de que seu poder na poesia ou na pintura deve-se à imitação, e não a outra causa que esteja atuando pela coisa em si. Assim ocorre com a maioria das obras que os pintores chamam natureza morta. Nestas,

uma cabana, uma esterqueira, os utensílios mais comuns da cozinha nos causam prazer. Mas quando o objeto da pintura faria com que corrêssemos para vê-lo, se fosse real, por mais estranho que seja o tipo de sentimento que nos causa, podemos ter certeza de que o poder do poema ou da pintura deve-se antes à natureza da própria coisa do que simplesmente ao efeito da imitação ou à reflexão sobre a habilidade do imitador, por maior que ela seja. Aristóteles discorreu tão longa e profundamente sobre a força da imitação em sua *Poética* que torna desnecessário alongarmo-nos sobre esse assunto¹³.

SEÇÃO XVII Ambição

Embora a imitação seja um dos mais importantes instrumentos usados pela Providência para o aperfeiçoamento de nossa natureza, se os homens se entregassem inteiramente a ela e um seguisse o outro e assim por diante, em um eterno círculo, facilmente se conclui que entre eles não haveria nenhum melhoramento. Com toda certeza permaneceriam como os animais, os mesmos, ao final, que são hoje e que eram no começo do mundo. Para impedi-lo, Deus infundiu no homem um sentimento de ambição e uma satisfação nascida da contemplação de sua superioridade com relação a seus semelhantes em algo tido como valioso entre eles. É essa paixão que impele os homens para todos os meios pelos quais os vemos distinguir-se e que tende a tornar tão agradável tudo que nele desperta a idéia dessa distinção. Sua influência é grande a ponto de fazer com que homens muito infelizes obtenham consolo do fato de serem superiores na desgraça, e tanto isso é verdade que, quando não podemos nos distinguir por algum mérito, começamos a orgulhar-nos de algumas fraquezas, extravagâncias ou defeitos de qualquer outro tipo. É desse princípio que provém o grande poder da lisonja, pois ela consiste tão somente em despertar no espírito de um homem a idéia de uma superioridade que ele não tem. Ora, tudo que, sobre motivos fundados ou falsos, tende a elevar o conceito que um homem tem de si próprio produz uma espécie de enfatuamento e exaltação que é extremamente gratificante para o espírito humano, e esse enfatuamento nunca é tão perceptível nem atua com maior força do que quando, a salvo de qualquer perigo, defrontamo-nos com objetos terríveis, o espírito sempre arrogando-se parte da dignidade e importância das coisas que ele contempla. Disso deriva o que Longino

observou a respeito daquela exaltação e sentimento de grandeza interior que sempre se apodera do leitor de tais passagens sublimes nos poetas e oradores¹⁴; é o que todo homem deve ter sentido interiormente em tais momentos.

SEÇÃO XVIII Recapitulação

Resumamos em alguns pontos tudo que se disse. As paixões relativas à autopreservação derivam da dor e do perigo; elas são meramente dolorosas quando suas causas afetam-nos de modo imediato; são deliciosas, quando temos uma idéia de dor e de perigo, sem que a elas estejamos realmente expostos; não chamei esse deleite de prazer, porque ele nasce da dor e porque é muito diferente de uma idéia de prazer positivo. Chamo de *sublime* tudo que incita esse deleite. As paixões pertencentes à autopreservação são as mais fortes de todas.

O segundo item ao qual as paixões se referem, no que concerne a sua causa final, é a sociedade. Há duas espécies de sociedade. A primeira é a sociedade do sexo. A paixão que lhe corresponde chama-se amor e contém uma mescla de luxúria; seu objeto é a beleza das mulheres. A outra é a sociedade em geral com o homem e todos os outros animais. A paixão que lhe serve de instrumento é igualmente chamada amor, mas não é mesclada de luxúria e seu objeto é a beleza, nome que empregarei para todas as qualidades das coisas capazes de despertar em nós um sentimento de afeto e de ternura ou alguma outra paixão muito semelhante a estas. A paixão do amor deriva do prazer positivo: como todas as coisas que nascem do prazer, ela pode se mesclar com uma forma de inquietude, como ocorre quando à idéia de seu objeto une-se no espírito uma outra, a de tê-lo irremediavelmente perdido. Não chamei de *dor* esse sentimento misto de prazer, porque ele está ligado a um prazer real e porque, em relação tanto a sua causa quanto à maioria dos seus efeitos, é de uma natureza inteiramente diferente.

Em seguida à paixão geral que temos pela sociedade, na qual nossa escolha é determinada pelo prazer que o objeto nos dá, a paixão específica nesse item chamada *simpatia* é a que tem maior amplitude. Essa paixão tem por natureza colocar-nos no lugar de outrem, em qualquer circunstância que este se encontre, e afetar-nos

de uma forma semelhante, de modo que ela pode, segundo exige a ocasião, aliar-se à dor ou ao prazer, mas com as modificações mencionadas em alguns casos na seção II. Quanto à imitação e predileção, basta o que se disse.

SEÇÃO XIX Conclusão

Julguei que uma tentativa de arrolar e ordenar metodicamente algumas de nossas paixões mais importantes seria uma maneira proveitosa de iniciar uma investigação como a que faremos na próxima exposição. As paixões a que me referi são praticamente as únicas acerca das quais seja talvez necessário refletir, segundo nosso presente intuito, não obstante seja grande a sua variedade e dignas, em todas as suas ramificações, de uma investigação cuidadosa. Quanto mais minuciosamente examinamos o espírito humano, mas fortes são os indícios que em toda parte encontramos da sabedoria de quem o criou. Se um tratado sobre a utilidade dos órgãos do nosso corpo pode ser considerado um hino ao Criador, a investigação acerca da utilidade das paixões, que são os órgãos do espírito, não pode ser desprovida de louvor a ele nem estéril, para nós, daquela nobre e rara união de ciência e admiração que apenas uma contemplação das obras de uma sabedoria infinita pode proporcionar a um espírito racional, pois, a ele reportando tudo que encontramos de certo ou bom ou justo em nós mesmos, descobrindo sua força e sabedoria até mesmo em nossa própria fraqueza e imperfeição, louvando-as onde nossa indagação se perde, podemos ser, sem insolência, curiosos e, sem orgulho, altivos; é possível, se não for muita ousadia, ter acesso aos desígnios do Todo-Poderoso mediante o exame de suas obras. A elevação do espírito deve ser o principal objetivo de todas as nossas investigações, e se não produzem esse efeito, em alguma medida, são-nos de pouca valia. Mas, além desse elevado propósito, uma reflexão sobre o fundamento lógico de nossas paixões parece-me um requisito indispensável para todos que desejem senti-las segundo princípios sólidos e seguros. Não basta conhecê-las em sua generalidade; para senti-las de uma maneira refinada ou julgar adequadamente uma obra destinada a movê-las, é necessário que conheçamos as fronteiras exatas de sua jurisdição, que as sigamos através de todos os seus diferentes modos de atuação

e penetremos nas partes mais íntimas e aparentemente inacessíveis de nossa natureza:

Quod latet arcanâ non enarrabile fibrâ.¹⁵

Sem todas essas investigações, um homem pode, às vezes, convencer-se da veracidade de sua obra, ainda que de uma maneira confusa, mas nunca formular nenhuma regra segura e determinada que possa seguir, nem tornar jamais suas afirmações suficientemente claras para os outros. Os poetas, os oradores, os pintores e aqueles que cultivam outros ramos das artes liberais tiveram e terão êxito em seus vários campos, sem esse conhecimento crítico, assim como entre os artesãos existem muitas máquinas feitas e até mesmo inventadas sem qualquer conhecimento exato dos princípios a que obedecem. Não é raro, confesso, estar errado na teoria e certo na prática, e é bom que assim seja. Os homens muitas vezes agem corretamente segundo seus instintos e depois, a partir de um princípio, justificam-nos muito mal; mas, como é impossível evitar que se tente fazer tal raciocínio e igualmente impossível impedir que ele influencie de algum modo nossa prática, certamente vale a pena envidar alguns esforços para fazê-lo da maneira correta e com fundamento na experiência irrefutável. Seria de se esperar que os próprios artistas fossem nossos guias mais confiáveis, mas sua prática os manteve demasiado ocupados; os filósofos pouco fizeram, e o que realizaram foi, na maioria das vezes, com vistas a seus próprios propósitos e doutrinas, e, quanto àqueles chamados críticos, comumente procuraram a regra das artes no lugar errado, procuraram-na em poemas, pintura, gravuras, estátuas e edifícios. Mas a arte não pode jamais dar as regras que fazem uma arte. Esta é, creio, a razão pela qual os artistas em geral e os poetas em particular foram confinados em um círculo tão restrito: eles foram antes imitadores uns dos outros do que da natureza, e com uma uniformidade tão fiel e tão distante da antigüidade que é difícil dizer quem forneceu o primeiro modelo. Os críticos seguiram-nos e, portanto, pouco podem fazer como guias. Meu julgamento é necessariamente insatisfatório, se meço aquilo que julgo por outro padrão que não o dele próprio. O verdadeiro critério das artes está ao alcance de qualquer um, e uma simples observação das coisas mais comuns, às vezes das mais insignificantes na natureza, proporcionará um saber mais fiel à realidade, enquanto a maior sagacidade e esforço que negligencie tal observação deixar-nos-á na ignorância ou, o que é pior, distrair-nos-á e desorientará com falsas luzes. Em uma investigação, tomar desde o início o caminho certo é quase

sempre decisivo. Estou convencido de que avancei muito pouco com essas considerações tomadas por si mesmas e jamais me teria empenhado em dar-lhes uma forma e muito menos ousado publicá-las, se não estivesse persuadido de que nada contribui mais para a decadência da ciência do que permitir que fique estagnada. Essas águas precisam ser agitadas para que possam exercer suas virtudes. Quem vai além da superfície das coisas, não obstante possa cometer equívocos, ainda assim ilumina o caminho para os outros e pode, eventualmente, até mesmo tornar seus erros úteis à causa da verdade. Nas partes seguintes, investigarei o que causa em nós os sentimentos do sublime e do belo, da mesma maneira como teci considerações acerca dos próprios sentimentos. Peço apenas um obséquio: que nenhuma parte deste tratado seja julgada por si própria e independentemente do restante, pois estou ciente de não ter ordenado meu material de modo a resistir ao teste de um debate capcioso, mas de um exame ponderado e até mesmo indulgente, uma vez que elas não estão armadas, em todas as questões, para uma batalha, mas trajadas para visitar aqueles que estão desejosos de um acesso pacífico à verdade.

NOTAS

1. Cf. Locke, *Ensaio acerca do entendimento humano*, livro II, parte vii, seção i. (NT)
2. Pope, *Iliada*, XXIV, 590-593:
"Como quando um infeliz que, consciente de seu crime,
Afugentado de seu torrão natal pelo homicídio,
Acaba de atingir uma fronteira, ofegante, pálido, pasmo;
Olhar fixo, maravilhado!" (NT)
3. A definição de *pesar* lembra a definição lockiana de *tristeza*. Cf. *Ensaio acerca do entendimento humano*, II, xx, 8.
4. *Odisséia*, IV, 100-103. (NT)
5. Pope, *Odyssey*, IV, 127-130:
"No entanto, em pequenos intervalos de *prazeroso* pesar,
Respeitador dos deveres da amizade que reconheço,
Eu, eternamente amoroso dos gloriosos mortos,
Permito-me o tributo de uma *deliciosa lágrima*." (NT)

6. Robert Francis Damians (1714-1757), que atentou contra a vida de Luís XV, em 5 de janeiro de 1757, que foi executado, após sofrer bárbaras torturas, por esquartejamento, em 28 de março. (NT)
7. Cf. *Spectator*, 413. (NT)
8. Cf. Aristóteles, *Poética*, IV, XIV; Addison, *Spectator*, 418. (NT)
9. Provavelmente, referência à destruição do império macedônio e às circunstâncias de sua morte (323 a.C.). (NT)
10. Publius Cornelius Scipio Africanus (236-184 a.C.), o conquistador de Cartago, que derrotou Aníbal em Zama, em 202. Marcus Portius Cato (Uticensis) (95-46 a.C.), o eminente estóico e oponente de César, que cometeu suicídio após a derrota em Utica, em 46.
11. Provavelmente o exemplo dado por Burke seja uma lembrança da execução de Lord Lovat (9 de abril de 1747), que atraiu um grande interesse popular. (NT)
12. Uma possível alusão aos tremores de terra, ocorridos em Londres, em 8 de fevereiro e 8 de março de 1750, e ao grande êxodo da cidade causado pela profecia de que ela seria totalmente destruída por um outro tremor em 8 de abril. (NT)
13. *Poética*, IV, *et passim*.
14. *Sobre o sublime*, capítulo VII. (NT)
15. Persius, *Sátiras*, V, 29.

PARTE II

SEÇÃO I

Sobre a paixão causada pelo sublime

A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror*. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito.

SEÇÃO II

Terror

Nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de toda as sua faculdade de agir e de raciocinar quanto o medo**. Pois este, sendo um pressentimento de dor ou de morte, atua de maneira semelhante à dor real. Portanto, tudo que é terrível à visão é igual-

* Parte I, seções 3, 4 e 7.

** Parte IV, seções 3, 4, 5 e 6.

mente sublime, quer essa causa de terror seja dotada de grandes dimensões ou não, pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível. Existem muitos animais que, não sendo de grande porte, são contudo capazes de suscitar idéias do sublime, porque são vistos como objetos de terror, por exemplo, serpentes e animais venenosos de quase todas as espécies. Até mesmo coisas dotadas de grandes dimensões, se lhes associamos uma idéia extrínseca de terror, tornam-se incomparavelmente maiores. Uma grande planície uniforme não é, certamente, uma idéia insignificante; o panorama de uma tal extensão de terra pode ser tão vasto quanto o de um oceano, mas será ele capaz de encher o espírito com algo tão grandioso quanto este último? Isso se deve a várias causas, mas principalmente a esta: o oceano é objeto de um grande terror. [De fato, o terror é, em todo e qualquer caso, de modo mais evidente ou implícito, o princípio primordial do sublime. Várias línguas prestam um testemunho convincente da afinidade dessas idéias. Elas muitas vezes empregam a mesma palavra para significar indiferentemente os sentimentos de assombro ou admiração e os de terror. *Θάμβος* é, em grego, ou medo ou admiração; *δευός* é terrível ou venerável; *αἰδέω*, reverenciar ou temer. *Vereor*, em latim, significa o mesmo que *αἰδέω* em grego. Os romanos usavam o verbo *stupeo*, um termo que designa enfaticamente o estado de um espírito tomado de espanto, para exprimir o efeito tanto de um simples medo, quanto de assombro; a palavra *attonitus* (atingido pelo raio) expressa também a afinidade entre essas idéias; e não apontam o francês *étonnement* e o inglês *astonishment*¹ e *amazement*², de modo igualmente claro as emoções afins que acompanham o medo e a admiração? Não duvido de que aqueles que têm um conhecimento mais profundo de línguas poderiam citar muitos outros exemplos igualmente notáveis.]

SEÇÃO III Obscuridade

Para tornar algo extremamente terrível, a obscuridade* parece ser, em geral, necessária. Quando temos conhecimento de toda a extensão de um perigo, quando conseguimos que nossos olhos a ele se acostumem, boa parte da apreensão desaparece. Qualquer pessoa

* Parte IV, seções 14, 15 e 16.

poderá perceber isso, se refletir o quão intensamente a noite contribui para o nosso temor em todos os casos de perigo e o quanto as crenças em fantasmas e duendes, dos quais ninguém pode formar idéias precisas, afetam os espíritos que dão crédito aos contos populares sobre tais espécies de seres. Os governos despóticos, que se fundam nas paixões humanas e principalmente na paixão do medo, protegem seu dirigente, tanto quanto possível da vista do público. A conduta é a mesma em muitas religiões. Quase todos os templos pagãos eram obscuros³. Até mesmo nos templos bárbaros dos americanos atuais, seu ídolo é mantido em uma parte escura da cabana consagrada à sua adoração. Com esse mesmo objetivo, os druidas realizavam todas as suas cerimônias no seio das florestas mais penumbrosas e à sombra dos carvalhos mais velhos e frondosos. Ninguém parece ter compreendido melhor do que Milton o segredo de intensificar ou de mostrar coisas terríveis, se me permitem a expressão, sob seu ângulo mais brilhante, através de uma obscuridade sabiamente utilizada. Sua descrição da Morte no segundo livro é admiravelmente calculada; é assombroso como a pompa lúgubre e a sugestiva e eloqüente indefinição de pinceladas de cores ele executou o retrato da rainha dos terrores.

The other shape,
If shape it might be called that shape had none
Distinguishable, in member, joint, or limb;
Or substance might be called that shadow seemed,
For each seemed either; black he stood as night;
Fierce as ten furies; terrible as hell;
And shook a deadly dart. What seemed his head
The likeness of a kingly crown had on.⁴

Nessa descrição tudo é escuro, incerto, confuso, terrível e absolutamente sublime.

SEÇÃO IV Sobre a diferença entre clareza e obscuridade com relação às paixões

Uma coisa é tornar clara uma idéia e outra torná-la impressionante para a imaginação. Se faço um desenho de um palácio ou um templo ou uma paisagem, apresento uma idéia bastante clara desses objetos;

mas, nesse caso (levando em conta o efeito da imitação, que é importante), a impressão causada pelo meu quadro seria, no máximo, a mesma que o palácio, o templo ou a paisagem produziram na realidade. Por outro lado, a mais vívida e expressiva descrição verbal que posso fazer dá apenas uma *idéia* muito obscura e imperfeita de tais objetos; porém, nesse caso, está em meu poder suscitar uma *emoção* mais forte pela descrição do que através da pintura mais perfeita. Essa experiência invariavelmente o comprova. A maneira adequada de transmitir os *sentimentos* de um espírito a outro é através de palavras; todos os outros meios de comunicação ficam muito aquém do desejável; ademais, a clareza das imagens é tão pouco necessária para incitar as paixões que se pode prescindir desse auxílio, mediante o recurso a certos sons apropriados àquele objetivo, como provam os efeitos reconhecidos e poderosos da música instrumental. Na verdade, uma grande clareza pouco contribui para incitar as paixões, pois é de certo modo inimiga de todo e qualquer entusiasmo.

SEÇÃO IV

Continuação do mesmo assunto

Há dois versos na *Arte Poética* de Horácio que parecem contradizer esse ponto de vista, e por isso me empenharei um pouco em esclarecê-lo. Os versos são:

Segnius irritant animos demissa per aures,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus.⁵

Acerca dessa passagem, o abade Dubos funda uma crítica, na qual dá à pintura a preferência sobre a poesia no que concerne à incitação das paixões, principalmente devido à maior *clareza* com que aquela representa as idéias⁶. Acredito que esse excelente retor incorreu nesse equívoco (caso seja esse um equívoco) levado por seu sistema, ao qual julgou sua opinião mais conforme do que creio que ela se revelará, quando confrontada com a experiência. Conheço muitas pessoas que admiram e amam a pintura e, no entanto, olham para os objetos de sua admiração nessa arte com bastante frieza, em comparação com o entusiasmo que nelas despertam trechos comoventes de poesia ou de retórica. Entre as pessoas comuns, pelo que

pode perceber, a pintura não exerce nenhuma grande influência sobre suas paixões. É verdade que os quadros de qualidade superior, assim como os melhores poemas não são muito bem entendidos nessa esfera social. Mas é indiscutível que suas paixões são incitadas com especial vigor por um pregador fanático ou pelas baladas de *Chevy-Chase* ou *As crianças na floresta* e outros pequenos poemas e contos populares correntes entre pessoas daquela condição. Não conheço nenhuma pintura ruim ou boa que cause o mesmo efeito. De modo que a poesia, com toda sua obscuridade, exerce um domínio tanto mais geral quanto mais intenso sobre as paixões do que a outra arte. A meu ver, existem motivos naturais para que a *idéia obscura*, quando comunicada adequadamente, deva causar maior impressão do que a clara. É o nosso desconhecimento das coisas que dá origem a toda e qualquer admiração de nossa parte e principalmente incita nossas paixões. O conhecimento e a familiaridade fazem com que as causas mais notáveis produzam apenas uma impressão ligeira. Assim ocorre com o vulgo, e todos os homens são como ele, no que concerne ao que não compreendem. As idéias de eternidade e de infinito estão dentre as que nos provocam a mais profunda impressão, e talvez não exista nada que compreendamos tão pouco quanto elas. É difícil encontrar uma descrição mais sublime do que aquela, tão merecidamente louvada, em que Milton retrata Satã, com uma dignidade absolutamente condizente ao assunto:

He above the rest
In shape and gesture proudly eminent
Stood like a tower; his form had yet not lost
All her original brightness, nor appeared
Less than archangel ruin'd, and th'excess
Of glory obscured: as when the sun new ris'n
Looks through the horizontal misty air
Shorn of his beams; or from behind the moon
In dim eclipse disastrous twilight sheds
On half the nations; and with fear of change
Perplexes monarchs.⁷

Eis um quadro verdadeiramente nobre; e em que consiste ele? Nas imagens de uma torre, um arcanjo, o sol levantando-se por entre névoas, ou em um eclipse, a ruína dos monarcas e os convulsivamentos dos impérios. O espírito fica fora de si, devido a um acúmulo de imagens grandiosas e confusas, que impressionam porque são abundantes e desordenadas. Pois separai-as e destruireis boa parte da grandiosidade; reuni-as e poreis inevitavelmente a perder a clareza. As imagens criadas pela poesia pertencem sempre a esse tipo

obsuro, embora, em geral, os seus efeitos não devam de modo algum ser atribuídos a essas imagens, questão que examinaremos mais detalhadamente logo adiante*. Mas a pintura, quando levamos em conta o prazer da imitação, pode impressionar tão somente pelas imagens que apresenta; contudo, até mesmo neste caso uma obscuridade criteriosa em alguns objetos contribui para seu efeito, pois as imagens da pintura são exatamente idênticas às da natureza e, nesta, imagens obscuras, confusas, indistintas têm um poder maior sobre a fantasia para incitar as paixões supremas do que aquelas que são mais claras e definidas. Mas onde e quando essa observação pode ser aplicada à prática e até que ponto pode ser generalizada caberá mais à natureza do assunto e à ocasião decidi-lo do que a quaisquer regras que se possam fornecer. [Estou ciente de que essa idéia encontrou resistências e é provável que ainda seja rejeitada por muitos. Mas deve-se levar em conta que dificilmente alguma coisa pode impressionar o espírito por sua **grandiosidade**, se não se aproxima, de algum modo, da **infinitude**, o que **nenhuma** pode fazer, quando somos capazes de perceber seus limites. **Ora, ver distintamente um objeto e perceber seus limites é a mesma coisa. Uma idéia clara é, portanto, um outro nome para uma idéia pequena. Há uma passagem no livro de Jó admiravelmente sublime, e isso se deve principalmente à terrível indefinição do que é descrito.** "Abandonado aos pensamentos nascidos das aparições noturnas, quando o sono profundo cai sobre os homens, o medo apoderou-se de mim e também o tremor, que sacudiu os meus ossos. Então, um espírito passou diante de meu rosto. Os pêlos se me eriçaram. Ele deteve-se, imóvel," mas não pude distinguir sua forma; "uma imagem estava diante dos meus olhos; houve um silêncio e ouvi uma voz: — Será o homem mortal mais justo do que Deus?"⁸ Desde o início, cio, somos preparados com a máxima solenidade para a visão, somos primeiramente aterrorizados, antes mesmo que saibamos a causa obscura de nossa emoção; mas, quando essa causa grandiosa se mostra, o que é ela? Não é, envolta nas sombras de sua própria escuridão incompreensível, mais apavorante, mais impressionante, mais terrível do que a descrição mais vívida, do que a pintura mais exata poderiam talvez representar? Quando os pintores tentaram nos apresentar figuras bem definidas dessas idéias extremamente fantasiosas e terríveis, na minha opinião foram, na maioria das vezes, mal-sucedidos; tanto que nunca pude me decidir, com relação a todos os quadros que vi sobre o inferno, se o pintor tinha ou não um objetivo jocoso. Muitos

* Parte V.

pintores lidaram com um assunto desse tipo mediante a reunião do maior número de espectros horrendos que sua imaginação podia inspirar, mas todos os desenhos das tentações de santo Antônio que tive oportunidade de ver pareceram-me antes concepções bizarras e absurdas do que algo capaz de provocar uma paixão verdadeira⁹. A poesia sai-se muito bem no tratamento desses assuntos. Seus espectros, suas quimeras, harpias, figuras alegóricas são grandiosos e impressionantes, e, embora a *Fama* de Virgílio¹⁰ e a *Discórdia* de Homero¹¹ consistam em imagens obscuras, são magníficas. Na pintura, elas seriam bastante definidas, mas receio que poderiam tornar-se ridículas.

SEÇÃO V Poder

Além dessas coisas que sugerem *diretamente* a idéia de perigo e daquelas que produzem um efeito similar, a partir de uma causa artificial, não tenho conhecimento de nenhum sublime que não consista em alguma modificação do poder. Esse ramo, tão necessariamente quanto os outros dois, derivado **terror, fonte comum a tudo que é sublime**. A idéia de poder, à primeira vista, parece pertencer à categoria desses sentimentos indiferenciados, que podem estar relacionados igualmente à dor e ao prazer. Porém, na realidade, o sentimento que deriva da idéia de um poder imenso diverge totalmente daquele caráter de neutralidade. Pois, em primeiro lugar, devemos lembrar* que, em seu grau máximo, a idéia de dor possui uma força muito maior do que a correspondente intensidade de prazer e que ela mantém a mesma vantagem em todas as suas gradações inferiores. Conseqüentemente, onde as possibilidades de graus equivalentes de sofrimento ou gozo são absolutamente idênticas, a idéia de sofrimento forçosamente prevalece sempre. **Em suma, as idéias de dor e, acima de tudo, as de morte causam uma impressão tão profunda que, enquanto permanecemos em presença de tudo quanto se julga ter o poder de infligir qualquer uma das duas, é impossível estarmos inteiramente livres do terror.** Além disso, a experiência nos mostra que, para a fruição do prazer, não é de modo algum necessário que o poder se exerça com muita força e que, ao contrário, tais

* Parte I, seção 7.

esforços contribuiriam bastante para destruir nosso contentamento, pois o prazer deve ser roubado, e não imposto; o prazer segue-se ao desejo e, portanto, geralmente sentimo-lo mediante muitas coisas que têm uma força muito inferior à nossa. Mas a dor é sempre infligida por um poder de certo modo superior, porque nunca nos submetemos voluntariamente a ela. De modo que força, violência, dor e terror são idéias que se apossam do espírito simultaneamente. Olhai para um homem ou qualquer outro animal de força prodigiosa: que idéia vos virá ao espírito, antes da reflexão? Será a de que essa força se submeterá a vós, à vossa vontade, ao vosso prazer, ao vosso interesse? Não, vosso sentimento é, pelo contrário, o de que essa força desmesurada seria com certeza empregada com o objetivo de* saque e destruição. Não restará nenhuma dúvida de que o poder deriva toda a sua sublimidade do terror, do qual é geralmente acompanhado, se examinarmos seu efeito em alguns poucos casos em que é possível privar consideravelmente a força de sua capacidade de ferir. Quando o fazeis, vós a despojais de tudo que é sublime e ela imediatamente se torna desprezível. O boi é uma criatura de força prodigiosa, porém é uma criatura inocente, extremamente útil e de modo algum perigosa, motivo pelo qual a idéia desse animal nada tem de grandioso. O touro também é forte, mas sua força é de um outro tipo: muitas vezes bastante destrutiva, ela raramente (pelo menos em nosso meio) tem alguma utilidade para nós; logo, a idéia de um touro é grandiosa e freqüentemente empregada em descrições sublimes e comparações nobres. Vejamos um outro animal forte, sob os dois aspectos em que pode ser considerado.

O cavalo, como um animal útil, próprio para o arado, a estrada, o transporte de cargas, sob qualquer ponto de vista utilitário, enfim, nada tem de sublime; porém será sob essa perspectiva que nos causa impressão, ele, "cujo pescoço está envolto em tempestuosidade, cujas narinas majestosas inspiram terror, que devora as distâncias com violência e furor, que traga as distâncias com ímpeto e fúria, quem não acreditaria ser o som de uma trombeta?"¹² Nessa descrição, desaparece completamente o caráter utilitário do cavalo e resplandecem simultaneamente o terrível e o sublime. Estamos constantemente rodeados de animais cuja força é muito grande, mas não letal. Nunca é entre eles que esperamos encontrar o sublime: ele nos surpreende na floresta tenebrosa e nas vastidões uivantes, na forma do leão, do tigre, da pantera ou do rinoceronte. Quando a força é

* Vide Parte III, seção 21.

meramente útil e usada em nosso benefício ou prazer, nunca é sublime, pois nada pode ter sobre nós um efeito agradável, se não agir em conformidade com nosso desejo; mas, para isso, deve necessariamente ser-nos submissa e, portanto, não pode nunca dar origem a uma concepção grandiosa e imponente. A descrição do asno selvagem, em *Jó*, é gradualmente elaborada de modo a gerar uma sublimidade nada desprezível, apenas pela ênfase em sua liberdade e em seu poder de desafiar os homens; caso contrário, a descrição de semelhante animal não poderia ter sido associada a algo nobre. "Quem soltou (diz ele) as amarras do asno selvagem, a quem dei como teto os campos incultos e como morada as terras áridas? Ele desprezava a multidão da cidade e tampouco obedecia à voz do condutor. A cordilheira é seu pasto."¹³ A magnífica descrição do rinoceronte e do leviatã, no mesmo livro, está repleta de detalhes igualmente enobrecedores. "Sujeitar-se-á o rinoceronte a servir-nos? Podeis estrangê-lo, vendando-lhe os olhos, ao arado? Confiareis nele, sendo grande a sua força? — Podeis alçar um leviatã com um anzol? Fará ele um pacto convosco? Tomá-lo-eis como servo para sempre? Não seremos subjugados tão logo o virmos?"¹⁴ Em suma, onde quer que encontremos a força e sob qualquer ângulo que consideremos o poder, veremos sempre o sublime acompanhado do terror e o desprezo ligado à força submissa e inofensiva. Muitas raças de cães possuem em geral um grau efetivo de força e velocidade, e exercem grande parte dessas e de outras qualidades valiosas em nosso proveito e prazer. Os cães são, com efeito, os seres irracionais mais sociáveis, afetuosos e cordiais de toda a criação irracional; mas o amor se aproxima muito mais do desprezo do que se costuma imaginar e, por conseguinte, embora os acariciemos, a eles tomamos emprestada uma denominação do tipo mais desprezível, quando usamos termos de censura, e essa qualificação é o sinal costumeiro, em todas as línguas, da mais extrema vileza e desprezo. Os lobos não têm mais força do que muitas espécies de cães, mas, devido a sua fúria indomável, a idéia de um lobo não é desprezível e ele não é excluído de descrições e comparações nobres. É desse modo que a força, como poder *inerente*, nos impressiona. O poder que deriva da instituição de reis e governantes tem a mesma conexão com o terror. Aos soberanos muitas vezes refere-se pelo título de *temível majestade*. Pode-se observar que os jovens pouco familiarizados com o mundo e que não estão acostumados a se dirigir a homens investidos de poder são comumente tomados de um grande pavor, que lhes rouba o livre exercício de suas faculdades. "Quando preparei minha morada na rua (diz *Jó*), os jovens viram-me e se esconderam"¹⁵. Com efeito, essa timidez com

relação ao poder é tão natural e está tão fortemente arraigada em nossa constituição que muito poucos conseguem dominá-la sem o auxílio de um grande envolvimento nos assuntos da alta sociedade ou sem violentarem fortemente suas tendências inatas. Estou ciente de que algumas pessoas julgam que a idéia de poder não é acompanhada de nenhuma reverência, que nenhum grau de terror está associado a ela e ousaram afirmar que podemos contemplar a idéia do próprio Deus sem nenhuma comoção semelhante.

Evitei propositalmente, no meu exame inicial desse assunto, trazer à discussão a idéia desse ser grandioso e temível como exemplo em uma questão tão desimportante quanto esta, embora ela tenha muitas vezes me ocorrido, não como uma objeção, e sim como uma sólida confirmação de minhas teorias sobre essa questão. Espero, quanto ao que vou dizer, conseguir evitar a arrogância, onde é praticamente impossível a qualquer mortal falar com o decoro devido. Afirmando, portanto, que, quando consideramos o Ente Supremo apenas como um objeto do entendimento que forma uma idéia complexa de poder, sabedoria, justiça, bondade, cuja amplitude excede de muito as fronteiras de nossa compreensão, quando concebemos a divindade sob esse ângulo sutil e abstrato, ela causa pouca ou nenhuma impressão sobre a imaginação e as paixões. Porém, dado que somos obrigados, pela condição de nossa natureza, a nos alçar a essas idéias puras e intelectuais mediante imagens sensíveis e a avaliar essas qualidades divinas por seus atos e manifestações visíveis, torna-se extremamente difícil conseguir que nossa idéia de causa se desenrede do efeito pelo qual somos levados a dela tomar conhecimento. Assim, quando contemplamos a Divindade, ao virem simultaneamente ao espírito, seus atributos e seus efeitos formam uma espécie de imagem sensível e, como tal, possuem a capacidade de impressionar a imaginação. Ora, não obstante em uma idéia correta da Divindade talvez nenhum desses atributos predomine, para nossa imaginação, contudo, seu poder é, decididamente, o mais portentoso de todos. É necessária alguma reflexão, alguma comparação para nos convencer de sua sabedoria, equidade e bondade; para que fiquemos estarecidos com seu poder, basta apenas que nossos olhos se abram. Mas quando contemplamos um objeto tão incomensurável, sob a força, por assim dizer, do poder absoluto, e totalmente envolvidos por sua onipresença, recolhemo-nos à insignificância de nossa própria natureza e somos como que anulados perante ele. E, embora a consideração de seus outros atributos possa até certo ponto abrandar nossos temores, ainda assim nenhuma certeza da justiça com que ela se exerce, nem da misericórdia pela qual é suavizada

pode afastar completamente o terror que nasce naturalmente de uma força que nada pode deter. Se nos regozijamos, fazemo-lo com estremecimento e, mesmo quando estamos recebendo benefícios, não podemos deixar de tremer diante de um poder que pode conceder dádivas de tão imenso alcance. Quando o profeta Davi contempla as maravilhas da sabedoria e do poder exibidos na conformação física do homem, parece estar tocado de uma espécie de horror divino e exclama: "minha natureza é terrível e admirável"¹⁶. Encontramos um sentimento semelhante em um poeta pagão: Horácio considera um extremo esforço de coragem filosófica contemplar sem terror e sem espanto essa imensa e gloriosa criação que é o universo:

Hunc solem, et stellas, et decedentia certis
Tempora momentis, sunt qui formidine nulla
Imbuti spectent.¹⁷

Lucrécio é um poeta de quem não se pode suspeitar quanto a ser suscetível a terrores supersticiosos; entretanto, quando imagina que todo o mecanismo da natureza tenha sido desvelado pelo mestre de sua filosofia, seu êxtase, face a essa visão imponente que ele representou com as cores de uma poesia tão ousada e vigorosa, é toldado por uma sombra de íntimo temor e horror.

His ibi me rebus quaedam Divina voluptas
Percipit, adque horror, quod sic Natura tua vi
Tam manifesta patet ex omni parte relecta.¹⁸

Mas somente a Escritura pode proporcionar concepções à altura da magnitude desse assunto. **Nela, sempre que se representa Deus manifestando-se ou falando, invoca-se tudo que é terrível na natureza para intensificar o temor religioso e a magnificência da presença divina.** Os salmos e os livros dos profetas estão repletos de exemplos desse tipo. "A terra tremeu (diz o salmista), os céus também se prostraram diante da presença do Senhor"¹⁹. E, o que é admirável, a pintura preserva o mesmo caráter, não apenas quando o representam descendo para punir os maus, mas até mesmo quando ele exerce tal poder em sua plenitude, ao conceder benefícios à humanidade. "Tremei, ó terra, em presença do Senhor, em presença do Deus de Jacó, que transformou a pedra em águas imóveis, o sílex em uma fonte!"²⁰ Seria impossível enumerar todas as passagens, tanto nos escritores sagrados quanto nos profanos, que confirmam o sentimento comum da humanidade com respeito à união inseparável de

um temor sagrado e reverencioso com nossas idéias de divindade. Eis a razão da máxima comum "primos in orbe deos fecit timor"²¹. Esse preceito pode ser falso, como acredito que seja, com relação à origem da religião. Aquele que a cunhou percebeu o quão inseparáveis eram essas idéias, sem levar em conta que a noção de um grande poder deva sempre preceder nosso temor. Mas esse pavor deve necessariamente se seguir à concepção de semelhante capacidade, logo que é incitada no espírito. É devido a esse princípio que a verdadeira religião tem, e deve ter, uma mescla tão grande de medo salutar; ao passo que as religiões falsas em geral não se apóiam senão no medo. Antes que a religião cristã tivesse, por assim dizer, humanizado a idéia da divindade e aproximado-a de nós, muito pouco se dizia do amor de Deus. Os seguidores de Platão disseram algo de certo modo semelhante, mas não mais que isso. Os outros escritores da antigüidade pagã, sejam poetas ou filósofos, não o mencionam de modo algum. E aqueles que avaliam com que infinito zelo, mediante que desdém por todas as coisas perecíveis, através de que perseverança nos hábitos de piedade e de contemplação, somente, logra um homem alçar-se a um amor e a uma devoção perfeitos da Divindade, facilmente concluirão que esse não é o imediato, o mais natural e o mais impressivo dos efeitos daquela idéia. Desse modo, seguimos o poder através de suas várias gradações até a mais elevada de todas, onde nossa imaginação finalmente se perde, e encontramos o terror do princípio ao fim da progressão, seu companheiro inseparável, e crescendo com ele até onde é possível segui-los. Ora, como o poder é, indiscutivelmente, uma fonte essencial do sublime, isso indicará com clareza de onde deriva sua energia e a que categoria de idéias devemos referi-lo.

SEÇÃO VI Privação

Todas as privações em geral são grandiosas, porque são todas terríveis: *vazio, trevas, solidão e silêncio*. Como Virgílio, com imaginação ardente e juízo criterioso, acumulou todas essas circunstâncias no umbral do inferno, sabendo que todas as imagens de uma enorme dignidade deveriam ser reunidas nesse lugar! Lá, antes de penetrar nos mistérios do grande abismo, parece estar tomado de um horror sagrado e recuar atônito, ante a audácia de seu próprio intuito.

Dii quibus imperium est animarum, umbraeque; *silentes!*
Et Chaos, et Phlegethon! loca nocte *silentia* late?
Sit mihi fas audita loqui! sit numine vestro
Pandere res alta terra et *caligine* mersas!

...
Ibant *obscuri*, sola sub nocte, per *umbram*,
Perque domos Ditis *vacuas*, et *inania* regna.²²

Ye subterraneous gods! whose awful sway
The gliding ghosts, and *silent* shades obey;
O Chaos hoar! and Phlegethon profound!
Whose solemn empire stretches wide around;
Give me, ye great tremendous powers, to tell
Of scenes and wonders in the depth of hell;
Give me your mighty secrets to display
From those *black* realms of darkness to the day.

Pitt²³

Obscure they went through dreary *shades* that led
Along the *waste* dominions of the *deul*.

Dryden²⁴

SEÇÃO VII Vastidão

A grandiosidade* de dimensões é uma fonte poderosa do sublime. Essa proposição é demasiado óbvia e observável para necessitar de exemplo; mas não é igualmente comum examinar os meios pelos quais as enormes dimensões, as extensões ou quantidades incomensuráveis causam um efeito tão notável. Pois, seguramente, há meios e modos pelos quais a mesma extensão deverá produzir efeitos maiores do que se verifica em outros. A extensão pode ser em comprimento, em altura, ou em profundidade. Dentre estas, o comprimento é o que causa uma impressão menor: um terreno uniforme de uma centena de jardas nunca produzirá um efeito semelhante ao de uma torre de cem jardas de altura, ou um rochedo ou montanha dessa altitude. É lícito supor, igualmente, que a altura seja menos

* Parte IV, seção 9.

imponente do que a profundidade e que nos choque mais olhar para um precipício do que para um objeto de altura equivalente, mas não tenho muita certeza quanto a isso. Um plano perpendicular tem um poder maior de produzir o sublime do que um inclinado, e os efeitos de uma superfície irregular e acidentada parecem mais fortes do que quando ela é uniforme e polida. Examinar aqui a causa desses fenômenos desviar-nos-ia demasiado do nosso caminho, mas é indubitável que eles proporcionariam um campo de especulação amplo e fecundo. [Entretanto, pode não ser de todo ocioso acrescentar a essas observações acerca da magnitude que, assim como a dimensão extremamente grande é sublime, também o é a máxima pequenez; quando atentamos para a divisibilidade infinita da matéria, quando seguimos a vida animal até os seres extremamente pequenos e contudo organizados, que escapam à mais minuciosa investigação dos sentidos, quando levamos nossas pesquisas mais longe ainda e refletimos sobre aquelas criaturas tão ínfimas e a escala continuamente decrescente da existência, onde se perdem tanto a imaginação quanto os sentidos, ficamos pasmos e atônitos ante as maravilhas do infinitamente pequeno e não podemos distinguir o efeito desse máximo de pequenez da própria vastidão. Pois a divisão pode ser infinita, como a adição, dado que não se consegue mais atingir a idéia de uma unidade perfeita, tanto quanto a de um todo completo ao qual nada pode ser acrescentado.]

SEÇÃO VIII Infinitude

Uma outra fonte do sublime é a *infinitude*, que poderia pertencer mais exatamente à causa anteriormente mencionada. A *infinitude* tem uma tendência a encher o espírito daquela espécie de horror deleitoso, que é o efeito mais natural e o teste mais infalível do sublime. Há poucas coisas, dentre os objetos dos nossos sentidos, que sejam verdadeiramente e por sua própria natureza infinitas. Porém, não sendo o olho capaz de perceber os limites de muitas coisas, elas parecem ser infinitas e produzem os mesmos efeitos, como se realmente o fossem. Somos enganados de maneira semelhante, se as partes de algum objeto de grandes proporções se adicionam, até um número indeterminado, de modo a que a imaginação

não encontre nenhum obstáculo que possa impedi-la de estendê-las a seu talante.

Sempre que repetimos com freqüência alguma idéia, o espírito a reproduz, como que mecanicamente, durante muito tempo após a primeira causa ter deixado de agir*.²⁵ Depois de rodopiar, quando nos sentamos, os objetos à nossa volta ainda parecem rodar. Depois de uma longa sucessão de ruídos, como quedas d'água ou a batida de malhos na forja, os malhos batem e as águas retumbam na imaginação muito tempo depois que os primeiros sons cessaram de afetá-la e morrem, finalmente, em gradações mal perceptíveis. Se segurardes uma vara fina, com vossos olhos em uma extremidade, ela parecerá estender-se a um comprimento quase inacreditável**. Colocai uma quantidade de marcas uniformes e eqüidistantes nessa vara, e elas irão produzir a mesma ilusão e parecer multiplicadas ao infinito. Os sentidos fortemente acometidos de uma única impressão não conseguem mudar rapidamente sua tendência ou atentar para outras coisas e sim continuam em seu antigo curso, até que a força do primeiro móbil decresce. Esse é o motivo de um fenômeno muito freqüente nos loucos, que permanecem dias e noites inteiros, às vezes anos, na repetição contínua de alguma observação, alguma queixa ou canção que, tendo causado uma impressão profunda em sua imaginação perturbada, no início de sua loucura, é reforçada a cada repetição, e a desordem de seus espíritos, não contida pelo freio da razão, prolonga-a até o fim de suas vidas.

SEÇÃO IX Sucessão e uniformidade

A *sucessão* e a *uniformidade* de partes constituem o infinito artificial. 1. *Sucessão*: ela é condição indispensável para que as partes possam seguir-se por tanto tempo e em uma direção tal que, por seus repetidos estímulos sobre os sentidos, inculquem na imaginação uma idéia de sua continuidade, para além de seus limites reais. 2. *Uniformidade*: porque, se as formas das partes mudam, a imaginação, a cada mudança, encontra um obstáculo; sois exposto, a cada altera-

* Parte IV, seção 12.

** Parte IV, seção 14.

ção, ao término de uma idéia e ao início de outra, o que resulta na impossibilidade de continuar aquela progressão ininterrupta que é o único meio capaz de imprimir em objetos limitados o caráter de infinitude*. É nesse tipo de infinitude artificial, creio eu, que deveríamos procurar a razão pela qual uma rotunda causa um efeito tão majestoso. Pois, nesta forma, seja um edifício ou uma plantação, não podeis fixar um limite em lugar algum: para qualquer direção que vos voltardes, o mesmo objeto ainda parece continuar, e a imaginação não consegue encontrar um ponto onde possa descansar. Mas as partes devem ser uniformes, assim como dispostas em círculo, para dar a essa forma sua força plena, porque qualquer diferença, quer na disposição, quer na forma ou até mesmo na cor das partes, é altamente prejudicial à idéia de infinitude, que qualquer mudança necessariamente suspende e interrompe a cada alteração que inicia uma nova série. Sob os mesmos princípios de sucessão e uniformidade, o aspecto imponente dos antigos templos pagãos, que tinham geralmente formas oblongas, com uma fileira de pilares uniformes por toda a volta, será facilmente explicado. Da mesma causa também pode ser derivado o efeito majestoso das naves em nossas velhas catedrais. A forma de uma cruz em algumas igrejas não me parece tão boa quanto o paralelogramo dos antigos, pelo menos não creio que seja tão adequada quanto este, do ponto de vista externo. Pois, supondo-se que os braços da cruz sejam totalmente idênticos, se vos colocardes em uma direção paralela a qualquer uma das paredes ou colunatas laterais, ao invés de uma ilusão que torna o edifício maior do que é, sois privado de uma grande parte (dois terços) de seu comprimento *real*, e, para impedir toda possibilidade de progressão, os braços da cruz, tomando uma nova direção, formam um ângulo reto com a trave, desse modo impedindo inteiramente a repetição da primeira idéia pela imaginação. Ou imaginai que o espectador esteja colocado onde possa ter uma visão direta de tal edifício: o que acontecerá? Necessariamente, uma boa parte da base de cada ângulo formado pela interseção dos braços da cruz será inevitavelmente perdida, o todo assumirá, certamente, uma forma fragmentada e desconexa, as iluminações serão distribuídas de maneira desigual, aqui fortes e lá fracas, desprovidas dessa gradação majestosa que a perspectiva sempre produz em partes dispostas ininterruptamente em uma linha reta. Algumas, ou todas essas objeções, persistirão contra qualquer tipo de cruz, de qualquer ângulo que a olhardes.

* O sr. Addison, nos números do *Spectator* sobre os prazeres da imaginação, julga que é porque na rotunda, a cada vez, somente podeis ver metade do edifício. Não creio ser essa a verdadeira causa.

Exemplifiquei-as mediante a cruz grega, na qual esses defeitos aparecem de modo mais evidente, mas eles se mostram em maior ou menor número em todos os tipos dessa forma. Em suma, não há nada mais prejudicial à imponência dos edifícios do que a abundância de ângulos, uma falha óbvia em muitos deles e devida a uma sede imoderada de variedade, que, onde predomina, deixa certamente muito a desejar em termos de bom gosto.

SEÇÃO X Dimensões em arquitetura

Na arquitetura, as grandes dimensões parecem ser uma condição necessária para o sublime, pois de umas poucas partes, assim como das pequenas, a imaginação não pode alçar-se à idéia de infinitude. Nenhum recurso à grandiosidade na maneira pode compensar a falta de dimensões apropriadas. Essa regra não induz de modo algum a projetos extravagantes: ela carrega consigo seu corretivo. Porque, em um edifício, a extensão excessiva destrói a grandiosidade que ela visou a promover; a perspectiva fará com que ele perca em altura, ao mesmo tempo que ganha em comprimento e acabará, por fim, a reduzi-lo a um ponto, transformando a forma toda em uma espécie de triângulo, talvez uma das formas que cause o efeito visual mais medíocre de todas. Tenho observado que colunatas e aléias de árvores de um comprimento médio são sempre incomparavelmente mais majestosas do que quando enfileiradas ao longo de distâncias muito grandes. Um verdadeiro artista deve pregar uma peça inofensiva em seus espectadores e executar os projetos mais imponentes por meios fáceis. Projetos grandiosos apenas por suas dimensões são sempre um sinal de uma imaginação medíocre e vulgar. Uma obra de arte pode ser excelente apenas quando ilude; o contrário é a prerrogativa da natureza somente. Um olho experiente estabelecerá a média entre um comprimento ou altura excessivos (pois a mesma objeção refere-se a ambos) e uma quantidade pequena ou descontínua. Talvez essa questão pudesse ser determinada com um grau razoável de exatidão, se fosse meu intuito descer aos pormenores de alguma arte.



SEÇÃO XI Infinitude em objetos agradáveis

A infinitude, embora de uma outra espécie, é a causa de boa parte de nosso prazer no agradável, assim como de nosso deleite em imagens sublimes. A primavera é a mais aprazível das estações, e a maioria dos animais jovens, ainda que longe de completamente formados, proporcionam uma sensação mais gratificante do que os inteiramente desenvolvidos, porque a imaginação é alimentada com a promessa de algo mais e não se fixa no objeto presente dos sentidos. Vi muitas vezes em esboços algo que me agradava mais do que os desenhos mais bem acabados, e creio que isso se deva à causa aqui apontada.

SEÇÃO XII Dificuldade

Uma outra fonte de grandiosidade é a *dificuldade**. Quando uma obra parece ter exigido uma força e um trabalho imensos para realizá-la, a idéia é magnífica. Stonehenge não é admirável nem pela disposição nem pelo ornamento, mas aquela reunião de enormes pedras em estado bruto postas em pé e empilhadas suscitam no espírito a idéia da força prodigiosa exigida por tal obra. Ademais, sua *rusticidade reforça essa causa de grandiosidade, assim como exclui a idéia de arte e invenção, pois a habilidade produz um outro tipo de efeito, bastante diverso deste.*

SEÇÃO XIII Magnificência

A *magnificência* é igualmente uma outra fonte do sublime. Uma grande profusão de coisas esplêndidas e preciosas em si mesmas é *magnífica*. Um céu estrelado, embora o vejamos com tanta freqüência, não deixa de suscitar a idéia de grandiosidade. Esse fato não pode

* Parte V, seções 4, 5 e 6.

ser creditado a algo nas próprias estrelas, consideradas isoladamente. *A causa, com toda certeza, é a quantidade. A aparente desordem aumenta a imponência, pois o aspecto de esmero é altamente desfavorável às nossas idéias de magnificência.* Além disso, as estrelas jazem em uma confusão tão evidente que, em condições habituais, impossibilita seu cálculo. Isso as beneficia com uma espécie de infinitude²⁶. Nas obras de arte, esse tipo de grandiosidade, que consiste na profusão, deve ser admitido com a máxima cautela, porque não se conseguirá, a não ser com muita dificuldade, reunir um grande número de coisas suntuosas, e também porque, em muitos casos, essa esplêndida confusão destruiria toda a sua função, à qual deve dar uma atenção muito especial, na maioria das vezes; ademais, é preciso levar em conta que, à condição de poderdes, com vossa desordem, produzir uma aparência de infinitude, conseguireis desordem somente, e não magnificência. Existe, entretanto, um tipo de fogos de artifício e algumas outras coisas semelhantes que obtêm êxito desse modo e são verdadeiramente majestosas. [Há também muitas descrições nos poetas e nos oradores que devem sua sublimidade a uma riqueza e profusão de imagens que fascina o espírito a ponto de impedi-lo de dirigir sua atenção para aquela coerência e harmonia rigorosas nas alusões que exigiríamos em qualquer outro caso. Não me recordo, neste momento, de outro exemplo mais notável do que acabo de dizer do que a descrição do exército do rei, na peça *Henrique IV*:

All furnished, all in arms,
All plumed like estriches that with the wind
Baited like eagles having lately bathed:
As full of spirit as the month of May,
And gorgeous as the sun in Midsummer,
Wanton as youthful goats, wild as young bulls.
I saw young Harry with his beaver on
Rise from the ground like feathered Mercury;
And vaulted with such ease into his seat
As if an angel dropped down from de clouds
To turn and wind a fiery Pegasus.²⁷

Naquele livro notabilíssimo, a Sabedoria do filho de Sirach, tão admirável pelas suas descrições vívidas, assim como pelas suas palavras inteligentes e sagazes, há um nobre panegírico do alto-sacerdote Simão, o filho de Onias, um belo exemplo da questão de que estamos tratando:

Como ele foi venerado em meio ao povo, à sua saída do santuário! Ele era como a estrela matinal envolta em uma nuvem e como a lua cheia; como o sol brilhando sobre o templo do Altíssimo e como o arco-íris luzindo nas nuvens resplandecentes, e como o olíbano no verão, como fogo e incenso no turbulento, e como um vaso de ouro cravejado de pedras preciosas, como uma bela oliveira carregada de frutos e como um cipreste que cresce até as nuvens. Quando ele vestiu o manto de honra e se cobriu da perfeição da glória, quando subiu ao altar sagrado, tornou venerável a vestimenta da santidade. Ele próprio postou-se ao lado do coração do altar, rodeado de seus irmãos, como um cedro jovem do Líbano e como palmeiras eles o cercaram. Assim estavam todos os filhos de Arão em sua glória e as oblações do Senhor em suas mãos, etc.²⁸]

SEÇÃO XIV Luz

Tendo investigado a extensão, no que concerne a sua capacidade de suscitar idéias de grandiosidade, consideraremos, em seguida, a cor. Todas as cores dependem da luz. Esta, portanto, deve ser examinada em primeiro lugar e, com ela, seu oposto, as trevas. Com relação à luz: para torná-la capaz de gerar o sublime, ela deve ser acompanhada de algumas circunstâncias, além de sua mera faculdade de mostrar os objetos. A luz, em si mesma, é comum demais para causar no espírito uma impressão forte, e sem uma impressão forte nada pode ser sublime. Porém, uma luz como a do sol, incidindo diretamente sobre os olhos, uma vez que subjuga esse sentido, constitui uma idéia extremamente grandiosa. A luz de uma intensidade inferior a essa, caso se mova com muita velocidade, tem a mesma capacidade; o relâmpago é, sem dúvida, imponente, o que se deve principalmente à sua enorme velocidade. Uma transição brusca da luz para as trevas, ou destas para a luz causa um efeito ainda maior. Mas as trevas são mais fecundas de idéias sublimes do que a luz. [Nosso grande poeta estava convencido disso e, com efeito, tão absorvido por essa concepção, tão completamente obsedado pelo poder de uma escuridão bem calculada que, ao descrever a aparição da Divindade, por entre aquela profusão de imagens magníficas que a dignidade de seu assunto incita-o a espargir por toda parte, absolutamente não esquece a obscuridade que envolve o mais inescrutável de todos os seres, mas

— With the majesty of darkness round
Circles his throne.²⁹

E, o que não é menos admirável, nosso autor possuía a arte de observar esse preceito, até mesmo quando mais parecia dele afastar-se, ao descrever a luz e a glória que emanam da presença divina, uma luz que, justamente por seu excesso, converte-se em uma espécie de escuridão:

*Dark with excessive light by thy skirts appear.*³⁰

Eis uma concepção não apenas altamente poética, mas rigorosa e filosoficamente correta. A luz excessiva, ao ofuscar a vista, oblitera todos os objetos, fazendo com que seu efeito se assemelhe exatamente ao das trevas. Depois de olhar durante algum tempo para o sol, duas manchas negras, a única impressão que dele fica, parecem dançar diante de nossos olhos. Assim, duas idéias tão opostas quanto se possa imaginar reconciliam-se nos seus extremos, e ambas, a despeito de suas naturezas contrárias, são levadas a convergir na geração do sublime. E esse não constitui o único exemplo no qual os extremos absolutos concorrem igualmente para o sublime, que, acima de tudo, tem aversão à medianidade.]

SEÇÃO XV Luz em arquitetura

Como o tratamento da luz é uma questão importante na arquitetura, convém investigar até que ponto essa observação lhe é aplicável. A meu ver, todos os edifícios destinados a gerar a idéia de sublime devem de preferência ser escuros e sombrios, e isso por dois motivos: o primeiro é que a experiência nos mostra que a própria escuridão, em certas circunstâncias, causa um efeito maior sobre as paixões do que a luz. O segundo é que, para tornar um objeto absolutamente impressionante, é preciso fazê-lo tão diferente quanto possível daqueles com os quais estivemos imediatamente familiarizados; quando, portanto, entras em um edifício, não podeis passar para uma luz mais intensa do que aquela à qual estivestes exposto no espaço aberto; se ele é um pouco menos iluminado, pode produ-

zir somente uma mudança insignificante; porém, para tornar a transição extremamente impressionante, deveis passar da luz mais intensa para toda a escuridão que as finalidades do edifício permitem. À noite, observa-se a regra oposta, porém pela mesma razão: nesse caso, quanto mais intensamente um aposento é iluminado, mais dignificante será a paixão por ele incitada.

SEÇÃO XVI

Consideração sobre a cor como geradora do sublime

Dentre as cores, as suaves ou alegres (exceto talvez um vermelho forte, que é jovial) são impróprias para produzir imagens majestosas. Uma montanha imensa coberta de uma reluzente turfa verde nada é, sob esse aspecto, em comparação a uma outra, escura e sombria; o céu nublado é mais imponente do que o azul; e a noite, mais sublime e solene do que o dia. Conseqüentemente, nos quadros do gênero histórico, uma vestimenta jovial ou vistosa nunca pode causar um bom efeito, e em edifícios, quando se visa ao mais elevado grau do sublime, os materiais e os ornamentos não devem ser nem brancos, nem verdes, nem amarelos, nem azuis, nem de um vermelho pálido, nem violeta, nem nuançados, mas de cores tristes e foscas como o preto, ou o marrom, ou o vermelho escuro e outras semelhantes. Demasiadas douraduras, mosaicos, pinturas ou estátuas são pouco favoráveis ao sublime. Não é necessário observar essa regra, exceto nos casos em que se tem em vista um grau uniforme da mais absoluta sublimidade, em todos os pormenores, pois é preciso frisar que esse tipo sombrio de grandiosidade, embora seja seguramente o mais nobre, não convém a todas as espécies de edifícios, nem mesmo àqueles nos quais, contudo, deve-se visar à imponência; em casos como esses, a sublimidade provirá necessariamente de outras fontes, com uma grande cautela, entretanto, contra tudo que seja leve ou jovial, pois nada reduz tão eficazmente o bom gosto no sublime.

SEÇÃO XVII

Som e ruído

A vista não é o único órgão dos sentidos mediante o qual uma paixão sublime pode ser gerada. Os sons exercem uma influência muito grande sobre essas paixões, assim como sobre a maioria das

outras. Excluo as palavras, porque elas não nos afetam apenas por seus sons, mas por meios totalmente diversos. Um ruído muito alto, por si só, basta para intimidar a alma, deter sua ação e enchê-la de terror. O ruído de grandes cataratas, tempestades ululantes, trovão ou artilharia provocam no espírito um sentimento grandioso e aterrador, embora não possamos perceber nenhum esmero ou habilidade nesses tipos de barulho. O alarido de multidões causa um efeito semelhante e, pela força do som apenas, aturde e perturba de tal modo a imaginação que, nessa vacilação e açodamento do espírito, os temperamentos mais equilibrados mal podem pôr-se a salvo de sua influência e juntar-se à gritaria e ao objetivo da turba.

SEÇÃO XVIII

Subitaneidade

Um início ou cessação súbitos de um som muito forte têm idêntico poder. A atenção é despertada e as faculdades postam-se à frente, por assim dizer, de sentinela. Tudo que, com relação à visão ou à audição, favorece a transição de um extremo a outro não causa terror e, conseqüentemente, não pode gerar grandiosidade. Tudo que é súbito e inesperado sobressalta-nos, isto é, percebemos o perigo e nossa natureza estimula-nos a nos pôr em guarda contra ele. Pode-se observar que um único som de uma certa intensidade, embora de curta duração, se repetido intermitentemente, produz um grande efeito. Poucas coisas são mais aterradoras do que o bater de um relógio grande, quando o silêncio da noite impede que a atenção se disperse. O mesmo ocorre no caso de uma única batida de um tambor, repetida a intervalos, e dos disparos sucessivos de um canhão ouvidos à distância: todos os efeitos mencionados nesta seção derivam de causas muito semelhantes.

SEÇÃO XIX

Intermitência

Um som fraco, vago, intermitente, não obstante pareça, sob alguns aspectos, oposto ao que se acabou de dizer, pode gerar o

sublime. Sob essa perspectiva, merece um exame um pouco mais detalhado. Cabe a cada pessoa julgá-lo por sua própria experiência e reflexão. Já observei* que a noite aumenta nosso terror talvez mais do que qualquer outra coisa; é próprio de nossa natureza, quando não sabemos o que nos pode acontecer, recear o pior, e por esse motivo a incerteza é tão terrível que, muitas vezes, procuramos dela nos livrar até mesmo ao preço de um mal inevitável. Ora, alguns sons fracos, vagos, indecifráveis deixam-nos no mesmo pavor angustiante de suas possíveis causas quanto a ausência ou precariedade de luz com relação aos objetos que nos rodeiam.

Quale per incertam lunam sub luce maligna
Est iter in silvis, ...³¹

... A faint shadow of uncertain light,
Like as a lamp, whose life doth fade away;
Or as the moon cloathed with cloudy night
Doth shew to him who walks in fear and great affright.

Spencer³²

Mas uma luz que ora surge, ora desaparece, apagando e acendendo-se, é ainda mais terrível do que a escuridão total, e um certo tipo de sons indecifráveis, quando as disposições de espírito favoráveis contribuem para isso, é mais assustador do que um silêncio completo.

SEÇÃO XX Os gritos dos animais

Sons como os que imitam a voz natural e inarticulada do homem ou de qualquer outro animal sob a ação da dor ou do perigo têm o poder de suscitar idéias grandiosas, a menos que seja o som muito familiar de alguma criatura que habitualmente consideramos desprezível. Os tons raivosos de animais selvagens podem igualmente produzir um sentimento forte e aterrador.

* Seção 3.



Giovanni Niccolò Servandoni, *Ruínas*.

Hinc exaudiri gemitus, iraque leonum
Vincla recusantum, et sera sub nocte rudentum;
Saetigerique sues, atque in presepiibus ursi
Saevire ac formae magnorum ululare luporum.³³

É provável que essas modulações de som guardem alguma analogia com a natureza das coisas que representam e não sejam puramente arbitrárias, pois os gritos naturais dos animais, até mesmo daqueles com os quais não estamos familiarizados, nunca deixam de fazer-se entender; o mesmo não se pode dizer da linguagem. As modificações de som que podem gerar o sublime são quase infinitas. As que mencionei constituem apenas uns poucos exemplos que mostram sobre qual base se apóiam.

SEÇÃO XXI Olfato e paladar Amargores e maus cheiros

Os odores e os gostos também participam, de certo modo, de idéias grandiosas, porém muito pouco, e sua ação é essencialmente fraca e limitada. Observarei apenas que nenhum odor ou gosto pode produzir um sentimento de admiração, com exceção de amargores muito acentuados e maus cheiros intoleráveis. É verdade que essas sensações do olfato e do paladar, quando muito intensas e diretamente apoiadas no sensorio, são somente dolorosas e não se fazem acompanhar de nenhuma espécie de deleite; porém, quando moderadas, como em uma descrição ou uma narração, tornam-se fontes tão naturais do sublime quanto qualquer outra e estão fundadas no mesmo princípio que o de uma dor moderada. "Uma dose de amargura", esgotar a amarga "taça do destino", as amargas maçãs de "Sodoma", todas essas idéias são adequadas a uma descrição sublime. E nem é desprovida de sublimidade esta passagem de Virgílio, em que o mau cheiro do vapor em Alburnea contribui tão bem para o horror sagrado e o aspecto lúgubre daquela floresta ominosa:

At rex sollicitus monstrorum oraculi Fauni
Fatidici genitoris adit, lucosque sub alta
Consulit Alburnea, nemorum quae maxima sacro
Fonte sonat; saevamque exhalat opaca mephitim.³⁴

Em uma descrição bastante sublime do sexto livro, a exalação venenosa de Aquêron não é esquecida e nem destoa absolutamente das outras imagens entre as quais está situada:

Spelunca alta fuit, vastoque immanis hiatu
Scrupea, tuta lacu nigro, nemorumque tenebris
Quam super haud ullae poterant impune volantes
Tendere iter pennis, talis sese hilitus atris
Faucibus effundens supera ad convexa ferebat.³⁵

Acrescentei esses exemplos, porque alguns amigos, cujo discernimento respeito muito, julgam que, se essa minha opinião fosse simplesmente expressa, sem o apoio de uma ilustração, poderia parecer, à primeira vista, bizarra e ridícula; porém, creio que essa censura resultaria principalmente do fato de se considerar o amargor e o mau cheiro como associados a coisas vis e desprezíveis, às quais, reconheço, estão muitas vezes ligados: uma tal vinculação degrada o sublime em todos os outros casos, tanto quanto nestes. Mas um dos testes aos quais a sublimidade de uma imagem deve ser submetida não é se ela se torna vil, quando associada a idéias vis, e sim se, quando aliada a imagens de uma nobreza evidente, a composição sustenta-se com dignidade. As coisas terríveis são sempre grandiosas; contudo, quando possuem qualidades desagradáveis, assim como quando possuem realmente algum grau de periculosidade, embora de um tipo facilmente superado, são apenas detestáveis, como por exemplo sapos e aranhas.

SEÇÃO XXII Tato, dor

Muito pouco pode-se dizer acerca do *tato*, senão que a idéia de dor física, em todos os modos e graus de esforço, de dor, de angústia, de tormento, gera o sublime e que nenhuma outra pode produzi-lo através desse sentido. É ocioso dar aqui novos exemplos, uma vez que aqueles citados nas seções anteriores ilustram fartamente uma observação que, na realidade, necessita apenas de uma reflexão sobre a natureza para que seja feita por qualquer pessoa.

Tendo, assim, percorrido as causas do sublime com relação a todos os sentidos, admitir-se-á que minha primeira observação (se-

ção 7) está muito próxima da verdade: que a idéia de sublime pertence à autopreservação; que é, conseqüentemente, uma das nossas idéias mais impressionantes; que sua afecção mais forte é o sofrimento e que nenhum prazer* provindo de uma causa positiva dela faz parte. Inúmeros exemplos, além dos mencionados, poderiam ser arrolados em favor dessas verdades e talvez muitas conclusões úteis deles deduzidas.

Sed fugit interea, fugit irrevocabile tempus,
Singula dum capti circumvectamur amore.³⁶

NOTAS

1. Assombro. (NT)
2. Estupefação. (NT)
3. Cf. Francis Hutcheson, *An inquiry into the origin of our ideas of beauty and virtue* (1725), p.76: "A astúcia dos sacerdotes pagãos podia fazer de semelhantes lugares obscuros o cenário das aparições ficícias de suas divindades." (NT)
4. *Paradise lost*, II, 666-673: "A outra forma, / se de forma pode ser chamado aquilo que, não tendo nenhuma / forma distingüível de membros, juntas e braços; / ou de substância, pudesse ser chamado aquilo que parecia sombra; / pois uma parecia a outra; negra ela se mostrava como a noite; / impetuosa como as dez fúrias, terrível como o inferno; / e agitava um dado mortal. O que parecia sua cabeça / assemelhava-se a uma coroa real." (NT)
5. *Arte poetica*, II, 180-181: "As coisas que entram pelo ouvido / impressionam menos vivamente o espírito / do que aquelas que se mostram aos olhos fiéis." (NT)
6. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1755), I, p. 416 ss. (NT)
7. *Paradise lost*, I, 589-599: "Ele, acima de todos os demais, / em forma e atitude altivamente superior, / alteava-se como uma torre; sua forma ainda não havia perdido / todo o seu brilho original, nem se mostrava como / menos do que um arcanjo decaído, e a exuberância de glória obscurecida; como quando o sol levante aparece através da neblina no horizonte, / despido de seus raios, ou, por detrás da lua / no eclipse sombrio, espalha penumbras agourentas / sobre muitas nações e perturba os monarcas, receosos da mudança." (NT)
8. *Jó*, IV, 13-17. (NT)

* Vide Parte I, seção 6.

9. As "Tentações de santo Antônio" constituíam um tema popular para o tratamento grotesco entre os pintores holandeses, flamengos e espanhóis dos séculos XVII e XVIII (e.g. Brueghel, Teniers, Ribera.).
10. *Eneida*, IV, 173 ss. (NT)
11. *Ilíada*, IV, 440-445. Longino usa essa referência como uma ilustração (Sobre o sublime, IX). (NT)
12. *Jó*, XXXIX, 19b, 20b, 24. (NT)
13. *Jó*, XXXIX, 5b-8a. (NT)
14. *Ibid.*, XXXIX, 9a, 10a, 11a; XLI, 1a, 4, 9b. (NT)
15. *Ibid.*, XXIX, 7b-8a. (NT)
16. *Salmos*, CXXXIX, 14. (NT)
17. *Epístolas*, I, vi, 3-5: "O sol, as estrelas, / o curso regular das estações, eis o espetáculo que / algumas pessoas contemplam sem horror." (NT)
18. *De rerum natura*, III, 28-30: "Diante dessas coisas um divino prazer / se apossa de mim, e temeroso respeito, ao pensar / como teu gênio tornou a Natureza patente à vista, em completa nudez." (NT)
19. *Salmos*, LXVIII, 8. (NT)
20. *Ibid.*, CXIV, 7-8. (NT)
21. Cf. Estácio, *Tebaida*, III, 661. (NT)
22. *Eneida*, VI, 264-269: "Deus que tendes o império das almas, sombras cilentas! E Caos e Flegeton! mudas regiões extentidas na noite, que me seja concedido dizer o que ouvi! Permiti que eu desvele as coisas enterradas nas profundezas tenebrosas da terra ...Seguiam obscuros através da noite silenciosa, através da sombra e das moradas vazias do reino inane de Ditis." (NT)
23. *Eneida* (1740), VI, 371-378: "Ó deuses subterrâneos, a cuja tremenda autoridade os furtivos espíritos e silenciosas sombras obedecem; ó gelado Caos e profundo Flegeton, cujo império majestoso estende-se por toda parte; concedei-me, ó terribilíssimos poderes, o dom de descrever as cenas e as maravilhas e prodígios das profundezas do inferno; concedei-me vossos secretos poderes para extraí-los daqueles negros domínios das trevas para a luz do dia." (NT)
24. *Eneida* (1697), VI, 378-379: "Sombrios caminharam eles por entre lúgubres sombras que levavam aos tétricos domínios do terrível." (NT)
25. Na passagem que se segue, Burke acompanha David Hartley (*Observations on man*). (NT)
26. Cf. Locke, *Ensaio acerca do entendimento humano*, II, xvii, 9. (NT)
27. *Henrique IV*, Primeira Parte, 4º. ato, cena I, 97-109: "Todo paramentado com todas as suas armas, enfeitado de plumas como avestruzes que, com o vento, agitam-se como águias recém-banhadas: vivaz como o mês de maio / e magnífico como o sol no verão, jovial como os jovens bodes, impetuoso como os jovens touros. Vi o jovem Harry, com sua viseira baixada elevar-se do solo como o emplumado Mercúrio; e saltou agilmente para sua sela, como um anjo que descesse das nuvens / para conduzir e dar asas a um fogoso Pégaso." (NT)
28. *Eclesiastes*, I, 5-13. (NT)
29. Milton, *Paradise lost*, II, 266-267: "Com a magnificência das trevas circunda seu trono." (NT)
30. *Ibid.*, III, 380: "Teu trono parece obscurecido por um excesso de claridade." (NT)
31. Virgílio, *Eneida*, VI, 270-271. (NT)
32. *Faerie Queene*, II, vii, 29: "Uma vaga sombra de luz incerta, como uma lâmpada, cuja vida deve se extinguir, ou como a luz envolta na noite nublada aparece-lhe, a ele, que caminha em meio a temores e grande pavor." (NT)

33. Virgílio, *Eneida*, VII, 15-18: "Ouvem-se dali os gemidos e urros raivosos de leões sacudindo suas correntes e rugindo noite adentro; ouvem-se os ardosos javalis arruar nas jaulas, bramar os ursos e ulular os gigantes lobos." (NT)
34. *Eneida*, VII, 81-84: "Contudo o rei, alarmado com esses prodígios, dirige-se ao oráculo do seu profético pai, Fauno, e o consulta, ao pé da alta Albúrneia, a maior das fontes do bosque sagrado, que estendia suas ondas sonoras e obscurecia o ar com exalações nefíticas." (NT)
35. *Ibid.*, VI, 237-41: "Havia uma caverna profunda, com fauces monstruosas talhadas na rocha, protegida por um negro lago e pelas trevas dos bosques. Nenhum pássaro impunemente podia fazer caminho por cima dele, tais eram as impuras emanações que, saindo daquelas negras gargantas, exalavam-se para a abóbada do céu." (NT)
36. Virgílio, *Geórgicas*, III, 284-285: "Entretanto, o tempo foge, foge sem retorno enquanto nos perdemos, presas do amor." (NT)

PARTE III

SEÇÃO I

Sobre a beleza

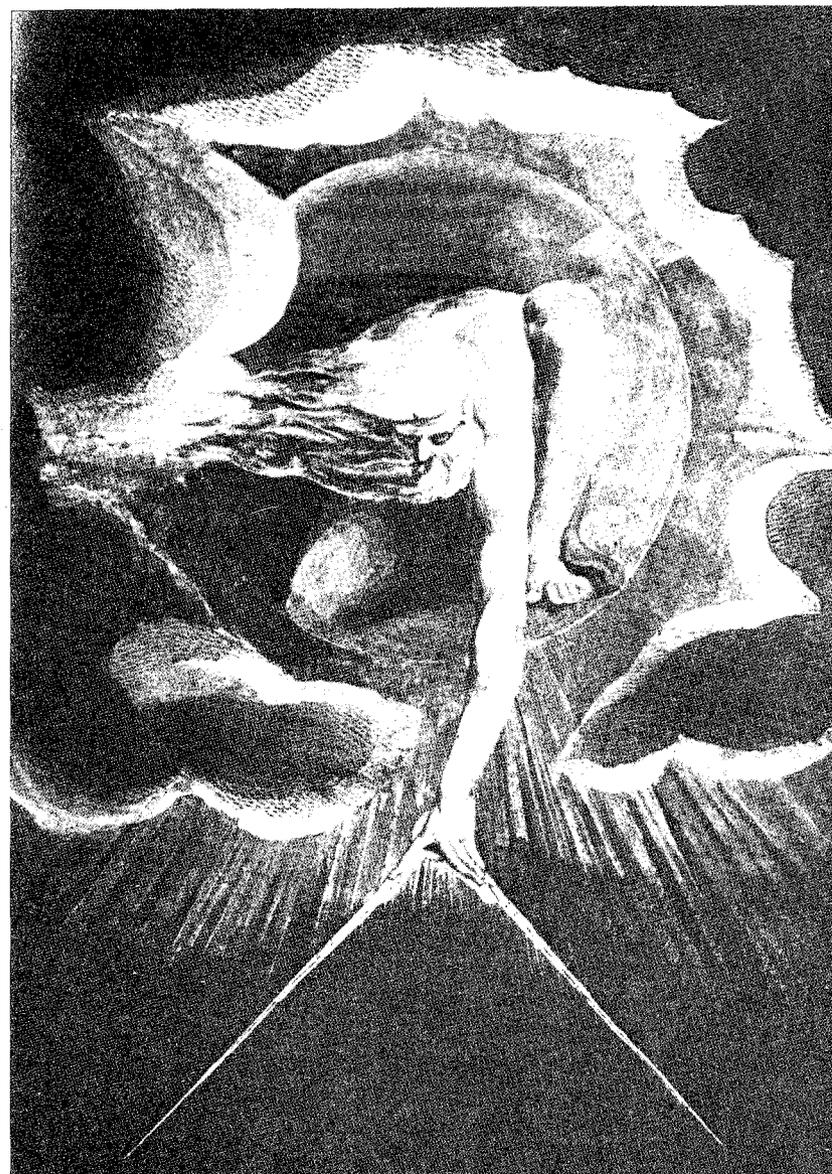
É meu intuito considerar a beleza como uma qualidade distinta do sublime e examinar, no curso desta investigação, até que ponto aquela é compatível com este. Porém, antes devemos fazer um breve resumo das opiniões já existentes acerca dessa qualidade, opiniões que dificilmente são redutíveis a quaisquer princípios irrefutáveis, pois costuma-se falar da beleza de um modo figurado, isto é, de uma maneira extremamente ambígua e vaga. Por beleza entendo aquela qualidade, ou aquelas qualidades dos corpos em virtude das quais eles despertam amor ou alguma paixão semelhante. [Limito essa definição às qualidades puramente sensíveis das coisas, a fim de manter a máxima simplicidade em um assunto que, inevitavelmente, desvia nossa atenção, quando deduzimos aquelas várias causas de simpatia que nos ligam às pessoas ou coisas devido a considerações secundárias, e não à força positiva que elas possuem meramente por serem vistas. Distingo igualmente o amor — nome pelo qual denoto aquele contentamento que o espírito sente ao contemplar um objeto belo, seja qual for sua natureza — do desejo ou da luxúria, que consiste em um ardor do espírito que nos impele à posse de certos objetos que nos impressionam, não por serem belos, mas por motivos completamente diversos. Não é raro desejarmos intensamente uma mulher desprovida de uma beleza excepcional, ao passo que a

maior beleza nos homens ou em outros animais, embora desperte amor, não incita nenhum desejo. O que prova que a beleza, assim como a paixão dela nascida, que chamo amor, é diferente do desejo, não obstante este possa às vezes atuar conjuntamente a ela; mas é a este último, o desejo, que devemos atribuir aquelas paixões violentas e impetuosas e as resultantes emoções do corpo que acompanham aquilo que é vulgarmente chamado de amor, e não aos efeitos da beleza, meramente.]

SEÇÃO II

A proporção não é a causa da beleza em vegetais

É comum dizer-se que a beleza consiste em certas proporções das partes. Após examinar a questão, tenho muitos motivos para duvidar de que essa qualidade seja absolutamente uma idéia relacionada à proporção. A proporção reporta-se quase exclusivamente à adequação, como parece ocorrer com toda noção de ordem, e deve, portanto, ser considerada antes como um produto do entendimento do que como uma causa fundamental que age sobre os sentidos e a imaginação. Não é pela força de uma atenção e de um exame prolongados que julgamos belo um objeto; a beleza não requer nenhum auxílio de nosso raciocínio, e até mesmo a vontade lhe é indiferente; a presença da beleza desperta tão eficazmente um certo grau de amor em nós quanto a aplicação do gelo ou do fogo produz as idéias de calor ou de frio. Para obter algo semelhante a uma conclusão satisfatória quanto a esta questão, conviria examinar [em que consiste a proporção, uma vez que muitos daqueles que empregam essa palavra nem sempre parecem compreender com muita clareza a força do termo nem ter idéias muito precisas a respeito da coisa em si. A proporção é a medida da quantidade relativa. Sendo toda quantidade divisível, é evidente que toda parte isolada de uma quantidade dividida deve manter alguma relação com as outras partes ou com o todo. É dessas relações que deriva a idéia de proporção. Elas são descobertas pela mensuração e são objetos da investigação matemática. Porém, quanto a saber se uma parte de uma quantidade é um quarto, ou um quinto, ou um sexto, ou a metade de um todo, ou se tem um comprimento igual ao de uma outra parte, ou se tem o dobro de seu comprimento ou apenas a metade é uma questão absolutamente indiferente para o espírito: ele se mantém neutro quanto a esse



Blake, *O ancião dos dias*.

problema, e é dessa sua absoluta indiferença e tranqüilidade que as especulações matemáticas derivam algumas de suas maiores vantagens, porque não há nada que interesse à imaginação e porque o juízo permanece livre e imparcial para examinar seu objeto. Todas as proporções, toda ordenação de quantidade se equivalem para o entendimento, pois, para ele, de todas elas derivam-se as mesmas verdades, da maior, da menor, da igualdade, da desigualdade. Mas, inquestionavelmente, a beleza não constitui uma idéia que diz respeito à mensuração, nem tem qualquer relação com o cálculo e a geometria. Se tivesse, seria possível provar que algumas medidas exatas fossem belas, quer consideradas isoladamente, quer relacionadas a outras, e poderíamos reportar aqueles objetos naturais, para cuja beleza não podemos nos fiar senão nos sentidos, a esse padrão providencial e confirmar o veredito de nossas paixões pela determinação de nossa razão. Ora, uma vez que não dispomos desse auxílio, vejamos se a proporção pode, de algum modo, ser considerada origem da beleza, como se tem afirmado tão comumente, e, por alguns, com tanta certeza. Se a proporção é um dos componentes da beleza, deve derivar essa capacidade ou de algumas propriedades naturais inerentes a determinadas medidas que atuam artificialmente, ou da influência do hábito, ou da aptidão que possuem certas medidas para corresponder a alguns fins específicos de adequação.

Nossa tarefa, portanto, é investigar se as partes daqueles objetos dos reinos vegetal e animal tidos como belos são sempre conformes a essas tais medidas, de modo a que possamos convencer-nos de que sua beleza delas resulta, sob o princípio de uma causa naturalmente mecânica, ou do costume, ou, enfim, de sua adequação a alguns objetivos definidos. Pretendo examinar essa questão sob cada um desses pontos, separadamente. Mas, antes de prosseguir, espero que não se julgue inoportuna a exposição das regras que me orientaram nesta investigação e que me conduziram mal, se incorri em erro. 1. Se dois corpos causam no espírito um efeito idêntico e se, a um exame, descobriu-se que se assemelham quanto a alguma de suas propriedades e diferem quanto a outras, o efeito comum deve ser atribuído às propriedades em que se assemelham, e não àquelas em que diferem. 2. Não explicar o efeito de um objeto natural segundo o de um objeto artificial. 3. Não atribuir o efeito de algum objeto natural ao nosso raciocínio com respeito a seus usos, se uma causa natural pode ser identificada. 4. Não admitir nenhuma quantidade como causa de um efeito, se este for produzido por medidas e relações diferentes ou opostas, ou se essas medidas e relações puderem existir sem que o efeito ocorra. Eis as regras a que prioritaria-

mente obedeci, ao examinar o poder da proporção, quando considerada como uma causa natural, e, se o leitor julgá-las corretas, peço-lhe que as tenha em mente ao longo da discussão a seguir, quando investigarmos], em primeiro lugar, em que objetos encontramos essa qualidade; em segundo, para ver se neles podemos verificar quaisquer proporções responsáveis pela nossa idéia de beleza. Examinaremos essa capacidade de agradar, tal como se apresenta nos vegetais, nos animais inferiores e no homem. Voltando nossos olhos para o mundo vegetal, não encontramos nada tão belo quanto as flores, mas estas têm quase todos os tipos de formas e todo tipo de arranjo; elas se desenvolvem e se modelam segundo uma variedade infinita de formas, e foi a partir destas que os botânicos lhes deram nomes, que são praticamente tão numerosos quanto elas. Que proporção existe entre os talos e as pétalas das flores, ou entre as pétalas e os pistilos? Ajusta-se o talo fino da rosa à sua cabeça volumosa, que o faz inclinar-se? Mas a rosa é uma flor bela, e quem ousaria dizer que ela não deve boa parte de sua beleza até mesmo a essa desproporção? A rosa é uma flor grande e, no entanto, nasce de um arbusto pequeno; a flor da maçã é muito pequena, e nasce de uma árvore grande; contudo, a rosa e a flor da maçã são belas, e as plantas em que desabrocham são ornadas de modo extremamente atraente, não obstante essa desproporção. O que, na opinião geral, pode ser mais belo do que uma laranjeira, na opulência de suas folhas, de suas flores e de seus frutos? Mas em vão procuramos aqui por alguma proporção entre a altura, a largura ou qualquer outra característica concernente às dimensões do todo, ou à relação de certas partes entre si. Reconheço que podemos observar em muitas flores algo semelhante a uma figura regular e a uma disposição metódica de suas pétalas, porém, de um ângulo de visão oblíquo, quando essa figura desaparece e a ordem das folhas se embaralha, ela conserva no entanto sua beleza; a rosa é ainda mais bela antes de estar plenamente aberta, em botão, antes que essa figura perfeita esteja constituída, e esse não é o único exemplo que mostra serem o método e a exatidão, a alma da proporção, mais prejudiciais do que favoráveis à beleza.

SEÇÃO III

A proporção não é a causa da beleza em animais

Os animais fornecem provas evidentes da parte muito pequena que cabe à proporção na constituição da beleza. Nele, uma enorme variedade de formas e de disposições das partes contribui bastante para incitar essa idéia. O cisne, reconhecidamente um belo pássaro, tem um pescoço mais longo do que o resto de seu corpo e uma cauda muito curta: será bela essa proporção? Devemos convir que sim. Mas então o que deveríamos dizer do pavão, que possui, comparativamente, um pescoço curto e uma cauda maior do que o pescoço, assim como o resto do corpo como um todo? Quantos pássaros não existem que apresentam variações consideráveis com relação a cada um desse padrões e a qualquer outro que possa estabelecer, com proporções diferentes e, muitas vezes, opostas umas às outras! E, no entanto, muitos deles são extremamente belos, embora, ao examiná-los, não encontremos em parte alguma nada que possa fazer-nos, *a priori*, dizer o que os outros deveriam ser, nem, com efeito, formular hipóteses a esse respeito, salvo aquelas que a experiência vem a desmentir cabalmente. E, no que concerne às cores de pássaros ou de flores — pois há algo de semelhante no colorido de ambos —, é impossível nelas descobrir alguma proporção, quer considerando-as em sua extensão, quer em sua gradação. Alguns possuem cores primárias, outros são mesclados; em suma, um observador atento pode concluir logo que há tão pouca proporção no colorido quanto nas formas desses objetos. Considerai, em seguida, os animais domésticos: observai a cabeça de um belo cavalo; verificai que proporção esta apresenta com relação ao seu corpo e aos seus membros e que relação têm estes entre si e, quando tiverdes estabelecido essas proporções como um padrão de beleza, tomai então um cão ou um gato ou qualquer outro animal, e observai até que ponto se mantêm as mesmas proporções entre suas cabeças e seus pescoços, entre estes e o corpo e assim por diante: creio ser possível afirmar com segurança que elas são diferentes para cada espécie e que, contudo, existem alguns exemplares encontráveis em muitas espécies assim dessemelhantes que são de uma beleza absolutamente admirável. [Ora, se concordamos em que formas e disposições muito diferentes e até mesmo opostas são compatíveis com a beleza, creio que se deva admitir que nenhuma medida fixa que atue segundo um princípio natural é necessária para produzi-la, pelo menos no que diz respeito à espécie animal.]

SEÇÃO IV

A proporção não é a causa da beleza na espécie humana

Nota-se que algumas partes do corpo humano mantêm certas proporções entre si, mas, antes que se possa provar que nelas reside a causa eficiente da beleza, é preciso demonstrar que, sempre que elas se revelam exatas, a pessoa a quem pertencem é bela. Refiro-me ao efeito que causa a visão de algum membro considerado isoladamente ou do conjunto do corpo. É preciso demonstrar igualmente que essas partes mantêm entre si uma relação que torne possível uma fácil comparação e que desta resulte naturalmente uma afecção do espírito. De minha parte, em diversas ocasiões examinei cuidadosamente muitas dessas proporções e descobri que eram quase, ou inteiramente, semelhantes em muitas pessoas não apenas bastante diferentes umas das outras mas também em duas, das quais uma era muito bela e a outra, muito pelo contrário. Com respeito às partes tidas como tão bem proporcionadas, elas freqüentemente diferem tanto entre si com respeito a sua posição, sua natureza e suas funções que não consigo compreender como podem admitir qualquer comparação, nem, conseqüentemente, como qualquer efeito devido à proporção possa delas resultar. Dizem que o pescoço, em corpos belos, deve ser do tamanho da panturrilha e também ter o dobro da circunferência do punho. Deparamo-nos com uma infinidade de observações desse gênero em muitas obras e discussões. [Mas que relação pode ter a panturrilha com o pescoço ou qualquer uma dessas partes com o punho?] Não há dúvida de que essas proporções são encontradas em corpos formosos. Elas o são, de modo igualmente certo, nos feios, como qualquer pessoa que se dê o trabalho de tentar poderá verificar. Ademais, não sei se não podem ser menos perfeitas em alguns dos corpos mais belos. [Estabelecei quaisquer proporções que desejardes para cada parte do corpo humano e asseguro que um pintor poderá segui-las religiosamente e, não obstante, produzir, se quiser, uma figura muito feia. O mesmo pintor poderá desviar-se consideravelmente dessas proporções e criar uma outra muito bela. E, de fato, pode-se observar, nas obras-primas da escultura antiga e moderna, que algumas apresentam proporções muito diferentes umas das outras, quanto a partes bastante visíveis e muito importantes, e que essas proporções não são menos diferen-

tes das que encontramos em homens vivos, dotados de formas absolutamente admiráveis e agradáveis. E, afinal,] a que acordo chegaram os partidários da beleza proporcional com relação às proporções do corpo humano? Alguns afirmam que deve ser de sete cabeças, alguns de oito, enquanto outros até mesmo de dez: uma enorme discordância em um número tão pequeno de divisões! Outros seguem métodos diferentes de estimativa das proporções e todos com igual sucesso. Mas serão elas exatamente as mesmas em todos os homens formosos? Ou serão elas as que se encontram em mulheres belas? Ninguém diria que sim; no entanto, ambos os sexos podem, indiscutivelmente, ser belos, e a mulher mais do que o homem, vantagem que dificilmente poderia, penso eu, ser creditada à extrema regularidade nela observável. [Detenhamo-nos um momento sobre esta questão e reflitamos apenas acerca do grau de diferença existente entre as medidas que predominam em muitas partes correspondentes, nos corpos dos dois sexos.

Se atribuídes algumas proporções determinadas aos membros de um homem e se limitardes a beleza humana a elas, quando encontras uma mulher em quem todas as partes difiram quanto à forma e às medidas, deveis concluir que ela não é bela, a despeito dos alvitre de vossa imaginação, ou, em obediência a esta, deveis renunciar a vossas regras, abandonar vossa **escala e vosso compasso e procurar** alguma outra causa da beleza. **Pois, se a beleza está necessariamente ligada a certas medidas que atuam segundo um princípio da natureza, por que tais partes semelhantes, com medidas diferentes de proporção, seriam julgadas belas, inclusive na mesma espécie?** Mas, para aclararmos um pouco esta questão, convém observar que quase todos os animais possuem partes de natureza muito semelhante e destinadas aproximadamente às mesmas finalidades: uma cabeça, um pescoço, um tronco, pés, orelhas, nariz e boca; no entanto, a Providência, a fim de satisfazer da melhor maneira suas diferentes necessidades e tornar manifestas na criação sua sabedoria e bondade, produziu, com esse pequeno número de órgãos e membros homogêneos, uma diversidade quase infinita por sua distribuição, suas medidas e sua relação. Porém, como dissemos anteriormente, dentre essa infinita diversidade, uma peculiaridade é comum a muitas espécies: vários dos seres que as compõem possuem a faculdade de nos encantar e, não obstante coincidam quanto a esse efeito, diferem enormemente quanto às medidas relativas daquelas partes que o causaram. Essas considerações foram o bastante para induzir-me a rejeitar a possibilidade da existência de quaisquer proporções específicas, que provocassem, por natureza, um efeito agradável;

mas aqueles que concordem comigo no que concerne a uma proporção em particular estão fortemente predispostos a uma outra, mais indefinida. Crêem que, embora a beleza em geral não esteja ligada a certas medidas fixas, comuns aos vários tipos de plantas e animais belos, existe, no entanto, em cada espécie, uma determinada proporção absolutamente essencial à beleza dessa espécie em particular. **Se examinamos o mundo animal em geral, descobrimos que a beleza não está limitada a quaisquer medidas fixas;** mas, como o que distingue cada classe específica é uma medida característica e uma determinada relação entre as partes, segue-se que, necessariamente, o belo próprio a cada espécie será encontrado nas medidas e proporções dessa mesma espécie, pois, do contrário, ele se desviaria daquela a que pertence e se tornaria, de certo modo, monstruoso; entretanto, nenhuma espécie está tão rigorosamente circunscrita a certas proporções fixas que não haja uma variação considerável entre os indivíduos, e, assim como se demonstrou quanto à espécie humana, do mesmo modo pode-se fazê-lo com relação às irracionais, ou seja, que a beleza encontra-se indiferentemente em todas as proporções que cada espécie pode admitir, sem deixar sua forma comum, e é essa idéia de uma forma comum que faz com que se leve em conta a proporção das partes, e não a ação de uma causa natural; de fato, uma pequena reflexão bastará para convencer-nos de que não é a medida, mas o porte que cria toda a beleza, no que concerne à forma. Que luzes obtemos dessas alardeadas proporções, quando estudamos desenho ornamental? Parece-me surpreendente que os artistas, caso estivessem tão convencidos, como dão a entender, de que a proporção é a causa fundamental da beleza, não tenham sempre à mão medidas exatas de todos os tipos de animais belos para auxiliá-los nas proporções corretas, quando querem inventar algo elegante, especialmente, como muitas vezes asseveram, porque é pela observação do belo na natureza que orientam sua sua prática. Estou ciente de que se disse há muito tempo e se repetiu de trás para diante, de um escritor para outro, milhares de vezes, que as proporções dos edifícios foram estabelecidas com base nas do corpo humano. Para completar essa analogia forçada, representam um homem com os braços levantados e estendidos em todo seu comprimento, e então desenham uma espécie de quadrado, formado por linhas que passam ao longo das extremidades dessa estranha figura¹. Mas parece-me bastante evidente que a figura humana nunca forneceu ao arquiteto nenhuma de suas idéias.

Pois, em primeiro lugar, os homens raramente são vistos nessa posição incômoda: ela não lhes é nem natural nem decorosa. Em segundo lugar, a visão de uma figura humana assim disposta não

sugere necessariamente a idéia de um quadrado, mas de uma cruz, dado que aquele espaço grande entre os braços e o chão deve ser preenchido com algo, antes que seja possível a alguém imaginar um quadrado.

Em terceiro lugar, existem vários edifícios que não possuem a forma daquele quadrado em particular: não obstante, foram projetados pelos melhores arquitetos e produzem um efeito quase tão bom e talvez melhor. E, certamente, nada poderia ser mais incomparavelmente extravagante do que um arquiteto traçar o plano de um edifício com base na figura humana, uma vez que não há duas coisas menos semelhantes ou análogas do que um homem e uma casa ou um templo; será preciso dizer que suas finalidades são totalmente diferentes? Parece-me ter ocorrido o seguinte: essas analogias foram tramadas para justificar as obras de arte, mostrando uma conformidade entre elas e as obras mais nobres da natureza, e não porque estas tenham absolutamente servido de orientação para o aperfeiçoamento daquelas. E estou mais convencido ainda de que os paladinos da proporção transferiram suas idéias factícias para a natureza, ao invés de obter desta as proporções que usam nas obras de arte, porque, em qualquer discussão acerca desse assunto, sempre deixam, logo que possível, o campo aberto das belezas naturais, os reinos animal e vegetal e se encastelam nas linhas e ângulos artificiais da arquitetura. Pois existe nos homens uma infeliz tendência a fazerem de si próprios, de seus pontos de vista e de suas obras a medida da excelência em todas as coisas. Conseqüentemente, tendo observado que suas moradias eram mais confortáveis e sólidas quando construídas segundo figuras regulares, com partes ajustadas entre si, transferiram essas idéias para seus jardins, transformaram suas árvores em pilares, pirâmides e obeliscos, moldaram suas sebes em outras tantas paredes verdes e deram às aléias a forma de quadrados, triângulos e outras figuras geométricas, com exatidão e simetrias, e julgaram que, se não imitando, estavam pelo menos aperfeiçoando a natureza e ensinando-lhe seus ofícios². Mas a natureza escapou, por fim, de seu rigor e de seus grilhões, e nossos jardins, quanto mais não seja, demonstram que começamos a perceber que as teorias matemáticas não são as verdadeiras medidas da beleza. E, sem sombra de dúvida; elas tampouco o são no mundo animal, assim como no vegetal. Com efeito, não é extraordinário que, nessas belas peças descritivas, essas inúmeras odes e elegias que todos repetem e das quais muitas têm sido o entretenimento de gerações, que nessas peças que descrevem o amor com uma eloqüência tão apaixonada e representam seu objeto sob uma variedade tão imensa de pontos de vista não se diga uma palavra sobre a proporção, se é verdade que

ela seja, como ainda querem alguns, o principal componente da beleza, ao passo que, ao mesmo tempo, várias outras qualidades são muito freqüente e enfaticamente mencionadas? Contudo, se a proporção não tem essa capacidade, pode parecer estranho como os homens se tornaram tão predispostos a seu favor. Ela provém, creio eu, da notável predileção, há pouco mencionada, que eles nutrem por suas próprias obras e idéias; originou-se de falsos raciocínios acerca dos efeitos da figura habitual dos animais; surgiu, enfim, da teoria platônica da adequação e da aptidão³. Por esse motivo, examinarei, na próxima seção, os efeitos do costume com relação aos animais e, em seguida, a idéia da adequação, uma vez que, se a proporção não atua mediante um poder natural que acompanha algumas medidas, deve fazê-lo quer pelo hábito, quer pela idéia de utilidade; não há outras possibilidades.

SEÇÃO V

Outras considerações acerca da proporção

Se eu não estiver enganado, boa parte do preconceito em favor da proporção proveio não tanto da observação de algumas medidas fixas encontradas nos corpos belos, e sim de uma falsa idéia da relação que a deformidade mantém com a beleza, à qual tem sido julgada oposta; sob esse princípio concluiu-se que, onde as causas da deformidade eram eliminadas, a beleza devia ser natural e necessariamente introduzida.] Creio que esse raciocínio seja equivocado, pois a deformidade opõe-se, não à beleza, mas à forma completa, comum. Se um homem possui uma perna visivelmente mais curta do que a outra, ele é disforme, porque lhe falta algo para completar a idéia integral que formamos de um homem, e nesse caso o efeito das imperfeições naturais é idêntico ao das acidentais, como o aleijamento e a mutilação. Assim, um corcunda é um homem disforme, porque suas costas possuem uma forma fora do comum, que carrega consigo a idéia de alguma enfermidade ou desgraça; do mesmo modo, se o pescoço de um homem é muito mais longo ou mais curto do que o habitual, dizemos que ele é disforme naquela parte, porque os homens não apresentam normalmente essa forma. Mas, sem dúvida, a experiência cotidiana pode nos provar que um homem pode ter pernas de igual comprimento e semelhantes em todos os pormenores e costas bem retas, sem que tenha, ao mesmo tempo, a menor

aparência de beleza. [Em suma, a beleza está tão pouco relacionada à noção de costume que, na verdade, o que nos causa esse efeito é extremamente raro e incomum. O belo nos impressiona por sua novidade, tanto quanto o próprio disforme. É isso que sentimos com relação àquelas espécies de animais com as quais estamos familiarizados, e, se nos deparássemos com o que jamais víamos, não esperaríamos de modo algum que o costume estabelecesse uma idéia de proporção para depois decidir quanto a sua beleza ou fealdade.

O que demonstra que a idéia geral de beleza não pode ser atribuída à proporção habitual de preferência à natural.] A deformidade nasce da ausência das proporções costumeiras, mas a conseqüência necessária de sua existência em qualquer objeto não é a beleza. Se admitirmos que a proporção em objetos naturais tem relação com o costume e o hábito, a natureza do hábito e do costume nos convencerá de que a beleza, que é uma qualidade *positiva* e poderosa, não pode dela resultar. Nossa natureza é tão admirável que, sendo ao mesmo tempo criaturas extremamente desejosas de novidade, apegamo-nos fortemente ao hábito e ao costume. Mas é próprio das coisas que nos prendem pelo costume causar-nos uma impressão muito fraca, quando as possuímos, mas forte quando delas somos privados. Lembro-me de ter freqüentado diariamente um certo lugar, durante muito tempo, e posso sinceramente confessar que, muito ao contrário de nele encontrar prazer, sentia uma espécie de tédio e aversão; eu vinha, ia, retornava, sem o menor contentamento; no entanto, se por algum motivo deixava passar a hora costumeira de minha ida àquele lugar, ficava excepcionalmente inquieto e não recuperava a tranqüilidade senão quando retomava meu antigo hábito⁴. Os que cheiram rapé, cheiram-no quase sem perceber, e o sentido aguçado do olfato embota-se a ponto de tornar-se praticamente insensível a um estímulo tão forte; contudo, privai esse homem de sua caixa, e ele se tornará o mortal mais inquieto do mundo. [Na verdade, o costume e o hábito estão longe de ser causas do prazer em si que o seu uso constante acaba por tornar todas as coisas, seja de que gênero for, completamente indiferentes. Pois, assim como o costume elimina, por fim, o efeito doloroso de muitas coisas, ele reduz, da mesma maneira, o efeito agradável de outras, e nosso estado natural e comum é o de uma indiferença absoluta, igualmente pronto para a dor ou para o prazer. Mas, quando somos expulso de esse estado ou privados de algo necessário à sua continuidade, se essa mudança não ocorre pelo prazer provocado por uma causa inevitável, sentimos sempre um mal-estar. Assim é, com respeito à nossa segunda natureza, o hábito, em todas as coisas a ela relacionadas.] Desse modo, a

ausência das proporções normais nos homens e nos outros animais causam aversão, embora sua presença não seja absolutamente causa do prazer real. É verdade que as proporções estabelecidas como causas da beleza do corpo humano são muitas vezes encontradas nos corpos belos porque, geralmente, são observáveis em toda a espécie humana; porém, se é possível demonstrar também que ocorrem sem a presença da beleza e que esta, muitas vezes, existe sem aquelas, e que, onde se encontra pode sempre se atribuída a outras causas menos contestáveis, isso nos levará certamente a concluir que a proporção e a beleza não são idéias da mesma natureza. O verdadeiro oposto da beleza não é nem a desproporção nem a deformidade, mas a fealdade, e, como esta provém de causas contrárias às da beleza positiva, não podemos examinar aquela antes de tratarmos desta. Entre a beleza e a fealdade há uma espécie de mediania, na qual as referidas proporções são mais comumente encontradas, mas ela não tem efeito algum sobre as paixões.

SEÇÃO VI

A adequação não é a causa da beleza

die zweckmäßigkeit

Diz-se que a idéia de utilidade, ou de uma parte ser bem ajustada à sua finalidade, constitui a origem da beleza, ou melhor, a própria beleza. [Sem essa convicção, teria sido impossível sustentar durante muito tempo a doutrina da proporção; todos logo se cansariam de ouvir falar sobre medidas sem nenhuma relação quer com um princípio natural quer com uma adequação a certas finalidades; a concepção mais comum de proporção é a da adequação de meios a determinados objetivos, e quando esse assunto não está em questão, muito raramente discute-se acerca do efeito que as diferentes medidas das coisas causam. Portanto, era necessário àquela teoria insistir em que não apenas os objetos artificiais mas também os naturais deviam sua beleza à adequação das partes aos vários fins. Mas receio que, na construção desse sistema, a experiência não tenha sido suficientemente consultada. Pois, sob aquele princípio,] em um porco, o focinho em forma de cunha, com sua cartilagem dura na ponta, os pequenos olhos afundados e o feitio todo da cabeça, tão bem adaptados às suas funções de escavar e fossar, seriam extremamente belos. O grande saco pendente do bico de um pelicano, sumamente útil a esse animal, seria igualmente belo aos nossos olhos. O ouriço-

cacheiro, tão bem protegido contra todas as agressões por seu corpo espinhento, e o porco-espinho, com suas agulhas arremessáveis, seriam nesse caso considerados criaturas de um elegância nada pequena. Existem poucos animais cujos membros tenham formas mais bem-sucedidas do que um macaco; ele tem as mãos de um homem, ligadas a membros flexíveis de um felino, é admiravelmente talhado para correr, saltar, agarrar e escalar e, no entanto, poucos animais nos parecem possuir menos beleza. [Será necessário mencionar a tromba do elefante, cuja grande utilidade contribui pouquíssimo para a sua beleza? Como é grande a aptidão do lobo para correr e saltar! Como o leão está notavelmente armado para a luta! Contudo, iria alguém, por esse motivo, chamar o elefante, o lobo e o leão de animais belos? Não creio que alguém possa julgar as pernas de um homem tão apropriadas à corrida quanto as de um cavalo, um cervo e várias outras criaturas; pelo menos elas não parecem sê-lo; porém acredito que se concordará em que uma perna humana bem modelada ultrapassa de muito aquelas em beleza. Se a adequação das partes constituísse a graça de sua forma, seu exercício efetivo indubitavelmente a aumentaria muito mais; mas esse fato, embora se verifique sob um outro princípio, está longe de ser a regra. Um pássaro em pleno vôo não é tão belo como quando está pousado; ademais, existem várias aves domésticas que raramente são vistas voando e nem assim são menos belas; entretanto, os pássaros diferem tanto, quanto a sua forma, das espécies selvagens e da humana que não podeis, sob o princípio da adequação, a elas atribuir nenhuma qualidade agradável, a não ser que se leve em consideração o fato de suas partes serem destinadas a objetivos muito diferentes. Nunca vi um pavão voar e contudo, antes, muito antes que eu pensasse em sua forma como aptidão para voar, impressionou-me a extrema beleza que eleva esse pássaro acima das mais exímias aves voadoras do mundo, embora, por tudo que me tenha sido dado observar, seu modo de vida fosse bastante semelhante ao do porco, junto ao qual ele se alimentava no terreiro da fazenda. Pode-se dizer o mesmo de galos, galinhas e outros animais domésticos: eles pertencem à espécie voadora quanto ao aspecto, mas sua maneira de se movimentarem não diferem muito dos homens e dos quadrúpedes.]

Mas deixemos de lado esses exemplos exóticos; se a beleza em nossa própria espécie estivesse ligada à utilidade, os homens seriam muito mais graciosos do que as mulheres, e a força e a agilidade seriam consideradas as únicas qualidades belas. Mas dar à força o nome de beleza, não ter senão uma denominação para as qualidades de Vênus e de Hércules, tão completamente diferentes sob quase

todos os ângulos, é sem dúvida alguma uma estranha confusão de idéias ou um mau uso de palavras. A causa dessa confusão, creio eu, provém de freqüentemente percebermos que as partes do corpo humano e dos outros animais são, ao mesmo tempo, muito belas e muito bem adaptadas a seus objetivos, e somos induzidos ao erro por um sofisma que nos faz tomar por uma causa aquilo que é apenas concomitante: é o sofisma da mosca, que imaginou que levantava uma grande nuvem de poeira, porque estava na carruagem que realmente a causava⁵. O estômago, os pulmões, o fígado, assim como os outros órgãos, são sumamente apropriados às suas funções; no entanto, estão longe de possuir alguma beleza. Além disso, existem muitas em que, embora sejam bastante belas, é impossível perceber qualquer traço de utilidade. Mais ainda: apelo para os mais fundamentais e inatos sentimentos humanos e pergunto se, ao contemplar uns belos olhos, ou uma boca bem modelada, ou uma perna bem torneada, alguma vez vêm à mente idéias de aptidão para ver, comer ou correr. Que noção de utilidade incitam as flores, o mais belo componente do mundo vegetal? É verdade que o infinitamente sábio e bondoso Criador, em sua munificência, freqüentemente aliou a beleza àquelas coisas que fez para nosso uso, mas esse fato não prova absolutamente que as idéias de utilidade e de beleza se equivalham.

SECÃO VII

Os verdadeiros efeitos da adequação

Quando excluí a proporção e a adequação de qualquer participação na beleza, de modo algum minha intenção foi dizer que elas não possuam nenhum valor ou que devam ser negligenciadas nas obras de arte. Estas constituem a esfera própria de sua ação e onde são plenamente eficazes. Todas as vezes que nosso Criador, em sua sabedoria, visou a que algo nos impressionasse, não confiou a execução de seu intuito à atuação lenta e incerta de nossa razão, mas dotou-a de poderes e de propriedades que obstam o entendimento e até mesmo a vontade, pois, apoderando-se dos sentidos e da imaginação, cativam a alma antes que o entendimento esteja apto ou a aderir ou a opor-se a eles. É apenas por um raciocínio constante e muita aplicação que descobrimos nas obras de Deus sua venerável sabedoria; quando o conseguimos, seu efeito é muito diferente, não apenas pelo modo de obtê-lo, mas também pela sua própria nature-

za, pela emoção que nos invade, inesperadamente, ao depararmos com o sublime ou com o belo. Como é diferente a satisfação de um anatomista que descobre a função dos músculos e da pele, a suprema engenhosidade daquele para os diversos movimentos do corpo e a maravilhosa textura desta, um invólucro perfeito, que é simultaneamente entrada e saída universais; como é diferente do sentimento que se apodera de um homem comum diante de uma pele delicada e macia e de todas as outras partes belas, que não exigem nenhuma investigação para serem notadas! No primeiro caso, ao mesmo tempo que reverenciamos nosso Criador com admiração e louvor, o objeto que desperta esses sentimentos pode ser detestável e repugnante; no segundo, muito freqüentemente ele nos comove de tal modo pelo seu poder sobre a imaginação que mal conseguimos examinar os segredos de seu engenho e precisamos de um grande esforço de nossa razão para desvencilhar nossos espíritos das seduções desse objeto, a fim de meditar sobre aquela sabedoria que inventou uma máquina tão perfeita. **O efeito da proporção e da adequação, pelo menos quanto ao que se origina de uma pura consideração da obra em si, causa a aprovação, a aquiescência do entendimento, mas não amor nem qualquer paixão dessa espécie.**

Quando examinamos a estrutura de um relógio, quando vimos a conhecer profundamente a função de cada uma de suas partes, não obstante fiquemos convencidos da adequação do todo, ainda estamos muito longe de perceber algo semelhante à beleza presente no mecanismo do relógio em si; contudo, se virmos na caixa o entalho de um hábil gravador, sem nenhum ou pouco propósito de utilidade, teremos uma idéia muito mais expressiva da beleza do que pela mera observação do relógio em si, fosse ele muito embora a obra-prima de Graham. **No que diz respeito à beleza, como eu disse, o efeito precede qualquer conhecimento da utilidade, mas, para avaliar a proporção, precisamos saber a que finalidade se destina uma obra.** A proporção varia segundo seu fim. Por conseguinte, há uma proporção para uma torre, outra para uma casa; uma proporção para uma galeria, outra para um salão, outra ainda para um quarto. Para avaliar as proporções desses tipos de edifícios ou de suas partes, é preciso, em primeiro lugar, conhecer os objetivos a que foram destinados. Aliando o bom senso à experiência, descobrir-se-á aquilo que convém a cada obra de arte. Somos criaturas racionais e em todas as nossas obras devemos levar em conta sua finalidade e seu objetivo; a satisfação de qualquer paixão, por mais inofensiva que seja, deve ser objeto apenas de uma consideração secundária. **Eis o cerne da verdadeira esfera de ação da adequação e da proporção: elas operam**

na medida em que o entendimento, refletindo sobre elas, aprova a obra e lhe dá sua anuência. As paixões e, sobretudo, a imaginação que as desperta têm uma participação muito pequena neste caso. Quando um aposento mostra-se tal como é inicialmente, com paredes nuas e teto despido de ornamentos, ainda que sua proporção seja perfeita, agrada muito pouco, e uma fria aprovação é o máximo que se pode conseguir; um outro não tão bem proporcionado, com frisos graciosos e belos festões, espelhos e outros acessórios puramente ornamentais, fará com que a imaginação rebele-se contra a razão e agradará muito mais do que a proporção desnuda do primeiro aposento, que o entendimento aprovou com tanta ênfase, como admiravelmente adequado a seus objetivos. Não se deve de modo algum tomar o que eu disse agora e anteriormente, com respeito à proporção, como uma pretensão absurda de persuadir alguém a deixar em segundo plano a idéia da utilidade nas obras de arte. Minha intenção foi apenas mostrar que a beleza e a proporção, por admiráveis que sejam, não consistem na mesma coisa, e não que qualquer uma delas deva ser negligenciada.

SECÃO VIII Recapitulação

Em suma, se as partes do corpo humano tidas como bem proporcionadas fossem sempre igualmente consideradas belas, o que certamente não são; ou se estivessem posicionadas de modo a que um prazer pudesse resultar de sua comparação, o que raramente acontece; ou se pudessem ser encontradas certas proporções, quer em plantas, quer em animais, que fossem sempre acompanhadas de beleza, o que jamais aconteceu; ou se as partes, quando perfeitamente conformes a seus objetivos, fossem invariavelmente belas, e a ausência de utilidade coincidissem com a de beleza, o que contraria o testemunho de toda experiência, poderíamos concluir que a beleza consiste na proporção e na utilidade. Mas, dado que, sob todos os aspectos, ocorre justamente o contrário, podemos nos convencer de que a beleza, seja qual for sua origem, não depende delas.

SECÃO IX

A perfeição não é a causa da beleza

Existe uma outra idéia corrente, muito estreitamente vinculada à anterior, de que a perfeição é a causa essencial da beleza⁶. Essa opinião foi levada a abranger muito mais do que os objetos sensíveis. Mas, nestes últimos, de modo algum a perfeição, em si mesma, é origem da beleza, tanto que esta qualidade, que o sexo feminino possui no mais alto grau, quase sempre está associada a uma idéia de fragilidade e de imperfeição. As mulheres sabem-no muito bem, razão pela qual aprendem a balbuciar, a andar de modo vacilante, a simular fraqueza e até mesmo enfermidade. Nisso elas são guiadas pela natureza. O sofrimento de uma pessoa bela é muitíssimo mais comovente. O rubor causa o mesmo efeito, e a modéstia, em geral, que constitui um reconhecimento tácito de imperfeição, é, em si própria, considerada uma qualidade adorável e realça, sem dúvida, todas as outras. Estou ciente de que, segundo a voz corrente, devemos amar a perfeição. A meu ver, essa é uma prova suficiente de que ela não é o objeto peculiar ao amor. Quem jamais disse que devemos amar uma bela mulher ou até mesmo qualquer um desses belos animais que nos aprazem? Neste último caso, para que nos causem impressão, não se requer o auxílio de nossa vontade.

SECÃO X

Até que ponto a idéia de beleza pode ser referida às qualidades do espírito

Essa observação geral também se aplica às qualidades do espírito. As virtudes que causam admiração e são as mais sublimes inspiram antes terror do que amor; tais são a coragem, a eqüidade, a sabedoria e outras semelhantes. Essas qualidades jamais tornaram alguém afável. As virtudes que nos tocam o coração, que se manifestam pela graciosidade, são as mais suaves: a afabilidade, a compaixão, a generosidade e a tolerância, embora estas últimas certamente sejam de importância menor e menos imediata para a sociedade,

assim como menos nobres. Mas é justamente por esse motivo que são tão adoráveis. As grandes virtudes exercem-se principalmente em ocasiões de perigo, punições e desgraças, e se empregam antes para obstar os grandes males do que para conceder favores e, portanto, não são encantadoras, porquanto extremamente dignas de respeito. Os de condição social inferior apóiam-se em consolos, favores e indulgências e, por conseguinte, são mais encantadores, embora inferiores em dignidade. Aqueles que se insinuem nos corações da maioria das pessoas, que são escolhidos como companhia nas horas mais difíceis e como amparo na inquietude e na angústia nunca são os de qualidades mais brilhantes nem de virtudes inabaláveis. São antes o verde suave da alma, no qual descansamos nossos olhos fatigados da contemplação de objetos mais deslumbrantes. É notável como nos sentimos comovidos ao ler sobre os caracteres de César e de Catão, retratados e comparados em Salústio. Em um, o *ignoscendo, largiundo*⁷; no outro, *nil largiundo*⁸. Naquele, o *miseris perfugium*⁹; neste o *malis perniciem*¹⁰. O segundo inspira-nos admiração, reverência e talvez um pouco de temor; nós o respeitamos, mas a uma certa distância. O primeiro torna-se nosso íntimo; amamo-lo e nos deixamos conduzir aonde ele deseja. Para aproximar um pouco mais essas questões dos nossos sentimentos primordiais e mais naturais, acrescentarei uma observação feita por um amigo sagaz, após ler esta seção. A autoridade de um pai, tão benéfica e, com justiça, tão venerável sob todos os aspectos, impede-nos de sentir por ele aquele amor pleno que sentimos por nossas mães, em quem a autoridade se dilui quase inteiramente no carinho e na indulgência. Mas geralmente temos um grande amor por nossos avôs, cuja autoridade está um grau mais afastada de nós e em quem a fraqueza da idade torna-a branda e semelhante a uma predileção feminina.

SECÃO XI

Até que ponto a idéia de beleza pode ser referida à virtude

Pelo que se disse na seção anterior, podemos facilmente perceber até que ponto a atribuição de beleza à virtude pode ser feita com justeza. A referência comum daquela qualidade a esta leva, no mais das vezes, a embaralhar nossas idéias acerca desse assunto e deram origem a inúmeras teorias bizarras, como a associação da palavra beleza à proporção, harmonia e perfeição, assim como a qualidades

mais alheias ainda às idéias espontâneas que dela temos, e, por outro lado, levou a obscurecer nossas noções de beleza e privou-nos de qualquer padrão ou regra de julgamento, exceto um outro ainda mais caprichoso e ilusório do que nossas próprias fantasias. [Essa maneira descuidada e imprecisa de falar desorientou-nos, conseqüentemente, tanto na teoria do gosto quanto na da moral e induziu-nos a afastar de suas bases verdadeiras a ciência de nossos deveres (nossa razão, nossas relações e nossas necessidades), para fundá-la sobre princípios inteiramente imaginários e pouco sólidos.]

SEÇÃO XII

A verdadeira causa da beleza

Tendo-nos empenhado em demonstrar o que a beleza não é, resta-nos investigar, pelo menos com igual atenção, em que ela realmente consiste. A beleza causa uma impressão profunda demais para não depender de algumas qualidades positivas. Dado que não é produto de nossa razão, uma vez que se trata de uma impressão sem nenhuma conotação utilitária e até mesmo nos casos em que não se pode perceber utilidade alguma, uma vez que a ordem e o método da natureza geralmente diferem muito de nossas medidas e proporções, devemos concluir que a beleza consiste, na maioria das vezes, em alguma qualidade dos corpos que age mecanicamente sobre o espírito humano, mediante a intervenção dos sentidos. É preciso, portanto, examinarmos cuidadosamente a maneira como essas qualidades sensíveis se distribuem em coisas que a experiência nos mostra serem belas ou que incitam-nos a paixão do amor ou algum outro sentimento análogo.

SEÇÃO XIII

Os objetos pequenos são belos

A primeira coisa que notamos, ao examinar os objetos, é sua extensão ou sua quantidade. E, para saber que tamanho predomina nos corpos tidos como belos, devemos atentar para a maneira pela qual nos referimos habitualmente a ele. Ouvi dizer que, na maioria

das línguas, os objetos de amor são chamados por seus epítetos diminutivos. É o que ocorre em todas as línguas das quais tenho um certo conhecimento. Em grego, o *lov*, e outros termos diminutivos são quase sempre denotativos de afeição e ternura. Os gregos costumavam acrescentar esses diminutivos aos nomes das pessoas com quem mantinham relações de amizade e intimidade. Embora os romanos fossem um povo de sentimentos menos vívidos e delicados, deslizavam para o uso dessas terminações diminutivas, em ocasiões semelhantes. Antigamente, na língua inglesa, adicionava-se o diminutivo *ling* aos nomes das pessoas e coisas que inspiram amor. Alguns ainda permanecem, como em *darling* (ou *little dear*) e outros semelhantes. Mas atualmente, na conversação cotidiana, é comum qualificar com o termo carinhoso *little*¹¹ tudo que amamos; os franceses e os italianos empregam esses diminutivos com mais freqüência ainda do que nós. Temos tendência a nos afeiçoar aos seres pequenos do reino animal, fora de nossa própria espécie, como pequenos pássaros e alguns quadrúpedes de porte menor. Quase nunca se usa a expressão uma enorme coisa bela, ao passo que é muito comum dizer-se uma enorme coisa feia. Existe uma grande diferença entre a admiração e o amor. O sublime, que é a causa do primeiro desses sentimentos, está sempre relacionado aos objetos grandes e terríveis; o segundo, aos pequenos e agradáveis; submetemo-nos àquilo que admiramos, mas amamos o que se nos submete; no primeiro caso, somos coagidos, no segundo, estimulados à complacência. Em suma, as idéias do sublime e do belo fundam-se sobre bases tão diferentes que é difícil, diria mesmo quase impossível, pensar em conciliá-las em um único objeto, sem diminuir consideravelmente o efeito de uma ou de outra sobre as paixões. Assim, com relação a sua quantidade, os objetos belos são comparativamente pequenos.

SEÇÃO XIV

Lisura

Uma outra propriedade normalmente observada nos objetos belos é a *lisura**. É uma qualidade tão essencial à beleza que, no momento, não me recordo de nenhuma coisa bela que não seja lisa.

* Parte IV, seção 21.



Füssli, *Teseu e o minotauro*.

Nas árvores e nas flores, admiramos as folhas acetinadas; nos jardins, ondulações de terra macias; na paisagem, regatos de águas tranqüilas; na fauna, tegumentos acetinados de aves e de outras criaturas belas; a mesma qualidade nos seduz nas mulheres: sua pele macia é um dos seus mais belos atributos; os vários tipos de objetos decorativos são mais belos quando sua superfície é uniforme e polida. É a essa qualidade da beleza que se deve grande parte de seu efeito, diríamos mesmo o maior. De fato, tomai um objeto belo qualquer e dai-lhe uma superfície irregular e áspera, e ele imediatamente deixará de agradar, muito embora possa ser habilmente feito sob outros aspectos, ao passo que, sendo desprovido de muitas outras qualidades essenciais, se lhe conservardes a lisura, tornar-se-á ainda mais atraente do que a maioria dos outros que não a possuem. Eis algo tão evidente que muito me surpreende o fato de nenhum dos que abordaram o assunto mencionar a lisura entre as qualidades que constituem a beleza pois, com efeito, qualquer aspereza, qualquer saliência inesperada, qualquer aresta pronunciada é extremamente desfavorável àquela idéia.

SEÇÃO XV Variação gradual

Mas, se os corpos absolutamente belos não são compostos de partes angulosas, elas tampouco se mantêm durante muito tempo em linha reta.* A cada momento, variam de direção e, sob nossa vista, modificam-se por um contínuo desvio, cujo ponto inicial ou final, contudo, dificilmente se conseguirá estabelecer. O exame de um pássaro belo ilustrará essa observação. Vemos aqui a cabeça avolumando-se imperceptivelmente em direção ao meio, a partir do qual se adelgaça gradualmente até fundir-se com o pescoço; este morre em uma protuberância maior, que continua até o meio do corpo, quando o todo se afina novamente até a cauda; esta toma uma nova direção, mas logo modifica seu curso anterior; ele funde-se novamente com as outras partes e, assim, a linha está incessantemente variando, para cima, para baixo, para todas as direções.

* Parte IV, seção 23.

Nesta descrição, tomei como base a imagem de uma pomba, que preenche perfeitamente a maioria dos requisitos de beleza. É lisa e fofa; suas partes (por assim dizer) se desmancham umas nas outras; não encontrareis nenhuma protuberância inesperada no corpo todo, que, no entanto, modifica-se continuamente. Observai a região do corpo de uma bela mulher onde ela é talvez mais bela, nas imediações do pescoço e dos seios: a maciez, a suavidade; o aumento gradual e imperceptível de volume; a variabilidade de sua superfície, que nunca é igual, nem mesmo nas mínimas partes; o labirinto pelos quais o olhar inconstante desliza irresistivelmente, sem saber onde se fixar ou aonde está sendo conduzido. Não estará aqui uma prova dessa mutabilidade contínua de superfície e, contudo, dificilmente perceptível por um detalhe que constitui um dos componentes essenciais da beleza? [Fico muito feliz em saber que minha teoria pode ser confirmada pelo parecer do sr. Hogarth, de reconhecida perspicácia, cuja concepção da linha de beleza considero, no seu todo, extremamente correta. Mas a idéia da variação, sem uma reflexão igualmente cuidadosa acerca do *modo*, levou-o a considerar belas as figuras angulosas¹²; estas, de fato, apresentam uma quantidade bastante grande de variações; contudo, são bruscas e fragmentadas, e, além disso, não sei de nenhum objeto natural que seja anguloso e ao mesmo tempo belo. Com efeito, poucos objetos naturais são inteiramente angulosos. Na verdade, a meu ver, aqueles que mais se aproximam dessas formas são os mais feios. Devo acrescentar ainda que, tanto quanto pude observar na natureza, embora a beleza perfeita resida na linha variada, não há nenhuma linha específica que seja sempre encontrada nos exemplares extremamente belos e, portanto, preferível a todas as outras. Pelo menos, nunca a vi.]

SEÇÃO XVI Delicadeza

Um ar de robustez e de força é bastante nocivo à beleza. Uma aparência de delicadeza e até mesmo de fragilidade lhe é quase indispensável. Quem quer que observe os vegetais e os animais verificará que essa afirmação está fundada na natureza. Não é o carvalho, o freixo ou o olmo ou qualquer uma das árvores vigorosas da floresta que julgamos belos; eles são graves e majestosos, inspiram uma espécie de respeito. É a murta delicada, é a laranjeira, a amendoeira,

o jasmim, a videira que consideramos os mais belos dentre os vegetais. São as flores, particularmente frágeis e efêmeras, que nos transmitem a idéia mais vívida de beleza e de graça. Dentre os animais, o galgo é mais belo do que o mastim, e a delicadeza de uma gineta, de um cavalo bérbere ou árabe é muito mais adorável do que a força e a solidez de alguns cavalos de guerra ou de tração. Com relação ao belo sexo, pouco é preciso dizer, já que, quanto à questão em causa, facilmente se concordará comigo. A beleza feminina deve-se, em grande parte, a sua fragilidade ou delicadeza, e é até mesmo realçada por sua timidez, uma qualidade do espírito próxima a ela. Não se infira destas minhas palavras que a debilidade denunciadora de pouca saúde seja um componente da beleza: seu efeito desfavorável não resulta de seu desvigor, mas ao estado enfermiço, que causa uma tal fraqueza e altera os outros requisitos de beleza: os membros prostram-se, a vivacidade da cor, o *lumen purpureum juventae* apaga-se e as sinuosidades transformam-se em rugas, irregularidades súbitas e linhas angulosas.

SEÇÃO XVII A beleza na cor

Não é muito fácil determinar as cores peculiares aos corpos belos, visto que existe uma variedade enorme delas nas diferentes partes da natureza. Entretanto, até mesmo em meio a essa diversidade é possível estabelecer alguns princípios. Em primeiro lugar, as cores dos corpos belos não devem ser sombrias ou foscas, mas puras e claras. Em segundo, não devem ser muito fortes. As que parecem adequar-se melhor à beleza são as de tons mais delicados: verdes claros, azuis suaves, brancos esmaecidos, vermelhos rosados e violeta. Em terceiro, se as cores forem vivas e brilhantes, são sempre variegadas e o objeto nunca é de uma única cor viva; sua quantidade é quase sempre tão grande (como nas flores matizadas) que a intensidade e o brilho de cada uma delas são consideravelmente atenuados. Em uma bela tez, nem o colorido é matizado nem as cores, como o vermelho e o branco, são vivas e lustrosas. Além disso, essas cores estão de tal modo mescladas e passam de uma a outra por gradações tão imperceptíveis que é impossível fixar seus limites. É sob esse mesmo princípio que a cor indefinível do pescoço e da cauda dos pavões e em torno da cabeça dos palmípedes machos agrada tanto.

Na verdade, a beleza da forma e a do colorido estão tão estreitamente ligadas quanto é possível imaginar em coisas de naturezas tão diferentes.

SEÇÃO XVIII Recapitulação

Em suma, como qualidades meramente sensíveis, as características da beleza são as seguintes. Em primeiro lugar, os objetos belos devem ser comparativamente pequenos. Em segundo, lisos. Em terceiro, a direção de suas partes devem variar; mas, em quarto, estas não devem ser angulosas, e sim como que fundidas umas nas outras. Em quinto, sua estrutura deve ser delicada, sem qualquer aparência evidente de força. Em sexto, suas cores devem ser puras e luminosas, mas não muito fortes e brilhantes. Em sétimo, caso sua cor seja vívida, ela deve ser compensada por outras. São essas, creio eu, as propriedades essenciais à beleza, propriedades que atuam naturalmente e menos sujeitas a serem alteradas pelo capricho ou confundidas pela diversidade dos gostos.

SEÇÃO XIX A fisionomia

A *fisionomia* contribui bastante para a beleza, especialmente na nossa própria espécie. As maneiras conferem uma certa determinação ao semblante, e, quando este corresponde inteiramente a elas, pode aliar o efeito de algumas qualidades do espírito às do corpo. Portanto, para compor uma beleza humana perfeita e realçar seu efeito, o rosto deve refletir uma benevolência e uma afabilidade que se harmonizem com a delicadeza, a suavidade e a fragilidade da forma exterior.

SEÇÃO XX Os olhos

Propositadamente, não me referi até agora aos *olhos*, que exercem um papel tão importante na beleza dos seres animados, porque não

se encaixavam facilmente nos itens anteriores, embora, na realidade, sejam redutíveis aos mesmos princípios. Ora, penso que a beleza dos olhos consiste, primeiramente, em sua *limpidez*; a preferência pela *cor* depende muito das preferências pessoais, mas a ninguém agradarão olhos cujo líquido (ou o que o valha) é escuro e turvo*. Gostamos dos olhos assim como gostamos de brilhantes, águas cristalinas, vidros e outras substâncias transparentes. Em segundo lugar, a mobilidade dos olhos contribui para sua beleza, ao mudar continuamente de direção; mas um movimento lento e lânguido é mais belo do que um brusco; este é vivaz, aquele é adorável. Em terceiro lugar, no que diz respeito à conexão dos olhos com as adjacências, mantém-se a mesma regra mencionada para as partes belas: não deve se desviar acentuadamente da linha das partes vizinhas nem tender para uma figura geométrica exata. Ademais, os olhos causam impressão na proporção em que manifestam algumas qualidades espirituais, que são geralmente a principal fonte de seu poder; portanto, o que acabamos de dizer acerca da fisionomia aplica-se aqui.

SEÇÃO XXI Fealdade

Poderá parecer repetitivo, em vista do que dissemos anteriormente, insistir na natureza da *fealdade*, que julguei ser, sob todos os aspectos, oposta àquelas qualidades que estabelecemos como constituintes da beleza. Mas a fealdade, não obstante seja o contrário da beleza, não o é da proporção e da adequação. Pois uma coisa pode ser muito feia quanto às suas proporções e, contudo, perfeitamente adequada às suas finalidades. Ademais, creio que a fealdade seja bastante compatível com a idéia do sublime. Mas absolutamente não diria que ela, em si, seja uma idéia sublime, a menos que esteja associada a qualidades que provoquem um grande terror.

* Parte IV, seção 25.

SEÇÃO XXII

Graça

A *graciosidade* não é uma idéia muito diferente da *beleza*; seus componentes são em grande parte os mesmos. A idéia de *graça* diz respeito à *postura* e ao *movimento*. Quanto a esses dois aspectos, a condição necessária à *graciosidade* é a total ausência de dificuldade aparente; exige-se uma *flexibilidade do corpo* e um domínio dos membros, de modo a que eles não dêem a impressão de se estovarem mutuamente nem dividir-se por ângulos bruscos e agudos. Nessa desenvoltura, nessa harmonia, nessa delicadeza de atitude e de movimento é que consiste toda a magia da *graça* e é o que se chama seu não-sei-quê¹³, visível a quem quer que observe atentamente a *Vênus de Médicis*, o *Antínoo* ou qualquer outra estátua reconhecidamente muito *graciosa*.

SEÇÃO XXIII

Elegância e especiosidade

Quando um corpo qualquer é composto de partes lisas e polidas que não se comprimem mutuamente nem apresentam nenhuma aspereza ou desordem e, ao mesmo tempo, tendem a assumir uma *forma regular*, chamo-o de *elegante*. A elegância está estreitamente ligada ao *belo*, diferindo deste apenas quanto à *regularidade*, que, entretanto, constituindo uma diferença bastante substancial no efeito produzido, pode perfeitamente compor uma outra espécie. Incluo nessa classe aquelas obras de arte regulares e requintadas que não imitam particularmente nenhum objeto da natureza, como edifícios elegantes e peças de mobiliário. Quando um objeto qualquer possui as qualidades mencionadas ou as presentes nos corpos belos e, além disso, possui um tamanho considerável, não é simplesmente *belo*. Chamo-o de *esplêndido* ou *especioso*.

SEÇÃO XXIV

O belo no tato

A descrição da *beleza* acima, no que se refere ao seu aspecto visual, pode ser mais bem esclarecida pela exposição da natureza dos objetos que produzem um efeito semelhante através do toque. Chamo-o de *belo* ao *tato*. Ele tem uma relação notável com o que causa a mesma espécie de prazer à visão. Existe uma cadeia que une todas as nossas sensações; elas não são senão diferentes tipos de sensação, destinadas a serem impressas por diferentes tipos de objetos, mas todas da mesma maneira. Todos os corpos agradáveis ao tato causam prazer pela resistência mínima que oferecem. A resistência se faz sentir ou ao longo de uma superfície ou na mútua compressão das partes; se ela é muito pequena, dizemos que o objeto é liso; no segundo caso, que é macio. O maior prazer que o tato nos causa provém dessas qualidades, e se houver uma combinação das duas nosso prazer é muito maior. Esse efeito é tão óbvio que será mais proveitoso utilizá-lo no esclarecimento de outros aspectos da questão do que nos determos em sua exemplificação. Uma segunda fonte do prazer auferido desse sentido, assim como de todos os demais, é a apresentação sucessiva de algo novo: verificamos que os corpos cuja superfície varia incessantemente são muito mais agradáveis ou mais belos ao tato, como qualquer pessoa pode comprovar pela experiência. A terceira propriedade de tais objetos é que, embora a direção da superfície varie constantemente, nunca o faz bruscamente. O contato de algo inesperado, não obstante a impressão em si seja pouco ou nada intensa, é desagradável. O toque súbito e imprevisto de um dedo um pouco mais quente ou frio do que o normal nos sobressalta; uma leve batida no ombro, se inesperada, produz o mesmo efeito. É por esse motivo que os corpos angulosos, cujo contorno muda bruscamente de direção, são tão pouco agradáveis ao tato. Cada uma dessas mudanças é uma espécie de ascensão ou queda em miniatura; logo, quadrados, triângulos e outras formas angulosas não são belas nem à visão nem ao tato. Quem comparar seu estado de espírito ao apalpar corpos não angulosos, variegados, lisos e macios com o que sente ao ver um objeto belo perceberá uma semelhança notável entre os efeitos de ambos, o que indica, muito provavelmente, sua origem comum.

O tato e a visão, sob esse aspecto, diferem apenas quanto a alguns poucos detalhes. O tato inclui o prazer da maciez, que não é, primordialmente, um objeto da visão; a visão, por outro lado, abarca a cor, que dificilmente pode ser perceptível ao tato; este, além disso, é responsável por uma outra sensação prazerosa, gerada por um grau moderado de calor, mas o olho é superior a esse sentido quanto à amplitude e multiplicidade de seus objetos. Contudo, as semelhanças entre os prazeres que ambos causam é tão grande que chego a imaginar que, se alguém pudesse distinguir a cor pelo tato (como dizem que alguns cegos fizeram), as mesmas cores e a mesma distribuição do colorido belas à visão verificar-se-ia também serem muitíssimo agradáveis ao tato. Mas deixemos de lado essas conjeturas e passemos ao sentido da audição.

SEÇÃO XXV O belo nos sons

Encontramos neste sentido a mesma capacidade de gerar uma sensação suave e delicada, e cabe a cada um decidir, pela experiência, até que ponto sons melodiosos ou belos possuem uma analogia com as nossas descrições da beleza quanto aos outros sentidos. Milton, em um dos poemas de sua juventude, descreveu esse gênero de música*. Não é preciso dizer que tinha um excelente conhecimento dessa arte e que ninguém aliava mais do que ele um ouvido tão afinado e uma habilidade tão grande em comunicar as impressões de um sentido mediante metáforas tomadas de um outro. Eis a descrição:

...And ever against eating cares,
Lap me in soft Lydian airs:
In notes with many a winding bout
Of linked sweetness long drawn out;
With wanton heed, and giddy cunning,
The melting voice through mazes running;
Untwisting all the chains that tye
The hidden soul of harmony.¹⁴

Compare-se esta passagem com a suavidade, a superfície sinuosa, a ininterrupta sucessão, a branda gradação do belo, por exemplo:

* Il Allegro.

toda a multiplicidade dos vários sentidos, com suas diferentes sensações, antes favorecem sua mútua iluminação, a fim de compor uma única idéia harmônica e clara do todo, do que a obscurecem por sua complexidade e variedade.

Acrescentarei apenas uma ou duas observações às mencionadas acima. A primeira é que o belo musical não comporta de modo algum aqueles sons fortes e estrepitosos que podem ser usados para incitar outras paixões, nem tons estridentes, ásperos ou graves; ele condiz mais com os que são puros, uniformes, suaves e baixos.

A segunda é que uma grande variedade e transições bruscas de um ritmo ou tom para outro se opõem à essência do belo musical. Tais transições* muitas vezes incitam o júbilo ou quaisquer outras paixões súbitas e tumultuosas, mas não aquele abandono, aquele enternecimento, aquele langor que constituem o efeito característico do belo com relação a todos os sentidos. A paixão gerada pela beleza está, na verdade, mais próxima de uma espécie de melancolia do que da jovialidade e da alegria. Não pretendo, com essas observações, limitar a música a certas notas ou tons, pois não posso dizer que essa seja uma arte para a qual tenha um grande talento. Minha única intenção é estabelecer uma concepção coerente de beleza. A variedade infinita das afecções da alma inspirará a um artista dotado de talento e de um ouvido afinado as diferentes modulações apropriadas para incitá-las. Não creio incorrer em uma intromissão nefasta a essa arte ao distinguir algumas poucas particularidades, que pertencem à mesma classe e que estão associadas entre si, do número imenso de noções diferentes e, por vezes, contraditórias que se arrolam comumente como componentes do padrão de beleza. Meu propósito, sobretudo, é indicar nessas idéias os pontos capitais que mostrem a conformidade do sentido da audição com todos os outros, no que diz respeito ao que lhe é agradável.

SEÇÃO XXVI Paladar e olfato

Essa correspondência geral dos sentidos é ainda mais evidente a um exame minucioso do paladar e do olfato. Falamos metaforicamente, quando empregamos a noção de doçura para objetos da visão

* "I am never merry when I hear sweet music."¹⁵

e para sons; mas, como as qualidades físicas que os habilitam a incitar o prazer ou a dor nesses sentidos não são tão óbvias quanto as que se exercem sobre os outros, recorrerei a uma explicação de sua analogia, que é bastante estreita, com aquela parte na qual examinamos a causa eficiente comum da beleza no que diz respeito a todos os sentidos. Não creio que nada contribua melhor para o estabelecimento de uma idéia bem definida e bem fundada da beleza visual do que essa maneira de examinar os prazeres correspondentes dos outros sentidos; pois uma questão é às vezes clara em um desses sentidos, mas mais obscura em outro, e quando há uma clara coincidência de todos podemos falar com maior segurança sobre qualquer um deles.

Desse modo, eles prestam um testemunho mútuo: a natureza é como que esmiuçada e dela nada dizemos senão o que ela própria nos ensinou.

SEÇÃO XXVII

Comparação entre o sublime e o belo

Ao encerrar esse exame geral da beleza, ocorre-nos, inevitavelmente, que deveríamos compará-lo com o sublime, e nessa comparação manifesta-se um contraste notável. Pois os objetos sublimes possuem dimensões muito grandes, ao passo que os belos são comparativamente pequenos; a beleza deve ser lisa e polida; o grandioso, áspero e rústico; a beleza deve evitar a linha reta e, contudo, fazê-lo imperceptivelmente; o grandioso, em muitos casos, condiz com a linha reta e, no entanto, quando dela se desvia, é de um modo bem acentuado; a obscuridade é inimiga da beleza; as trevas e as sombras são essenciais ao grandioso; a beleza deve ser leve e delicada; o grandioso requer a solidez e até mesmo as grandes massas compactas. Essas idéias são, com efeito, de naturezas muito diferentes, uma fundada na dor, a outra no prazer e, não obstante possam se distanciar posteriormente da natureza imediata de suas causas, ainda assim estas conservam entre essas noções uma permanente distinção, uma distinção da qual não devem nunca se esquecer aqueles cujo ofício é incitar as paixões. [Na infinita variedade de combinações naturais é bastante provável encontrar unidas no mesmo objeto qualidades que julgamos as mais distantes possíveis. É provável, também, que encontremos combinações do mesmo gênero nas obras de arte. Porém, ao considerarmos a ação de um objeto sobre nossas

paixões, não nos esqueçamos de que, quando se pretende que algo impressione o espírito pela força de uma propriedade predominante, o sentimento produzido provavelmente será mais uniforme e completo se todas as outras propriedades ou qualidades do objeto forem da mesma natureza e tenderem para a mesma finalidade que a principal:

If black, and white blend, soften, and unite,
A thousand ways, are there no black and white?¹⁶

Se as qualidades do sublime e do belo por vezes se encontram unidas, será isso prova de que são a mesma coisa, de que estão sempre ligadas, até mesmo de que não são opostas e contrárias? O preto e o branco podem suavizar-se, podem fundir-se, mas não são, contudo, a mesma coisa. Nem quando são assim suavizados e fundidos um com o outro, ou com cores diferentes, o poder do preto como preto, ou do branco como branco é tão grande como quando cada um permanece uniforme e distinto.]

NOTAS

1. Burke provavelmente refere-se à figura que se encontra em Vitruvius, *De architectura*, III, i,3. (NT)
2. Cf. Addison, *Spectator* 414 (25 de junho de 1712); Pope, *Guardian*, 173 (29 de setembro de 1713) e *Moral Essay*, IV (1731), II, 113-120. (NT)
3. *Geórgias*, 474-475. (NT)
4. Segundo Dixon Wecter, é possível que Burke esteja se referindo ao *Grecian Coffee-house*, próximo ao Temple Bar, "um covil de dramaturgos, críticos e atores, antes que de honrados advogados". *The missing years in Burke's biography*, P.M.L.A., LIII, 1119, 48. (NT)
5. Bacon atribui esse "sofisma" (*Essay* LIV, *Of vain glory*), a Esopo, mas, na verdade, está na fábula nº 16 de Laurentius Abstemius. (NT)
6. Cf. Akenside, *The Pleasures of imagination* (7ª edição, 1765), I, 360-376. (NT)
7. "Levado pela indulgência, liberalidade." (NT)
8. "Levado pela inflexibilidade." (NT)
9. "Refúgio dos infelizes." (NT)

10. "Flagelo dos maus." *Bellum Catilinae*, LIV. O contraste entre César e Catão aparece em outros escritos do século XVIII, como em Hume (*A treatise of human nature*). (NT)
11. "Pequeno", como em *little Paul* (Paulinho). (NT)
12. *Analysis of beauty* (1753). Para a linha de beleza, cf. capítulos IX-X; *figuras angulosas*, capítulo IV. (NT)
13. Acerca dessa expressão, cf. J.E. Spingarn, *Critical Essays of the 17th. Century*, vol. I; B. Croce, *Estetica como scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia*, Bari, 1958; K. E. Gilbert e H. Kuhn, *A history of aesthetics*, McMillan, Nova Iorque, 1939. (NT)
14. *L'Allegro*, II, 135-142: "...E para sempre conjurando os vorazes cuidados, envolvi-me em amenas brisas lídias; em canto, por laços serpenteantes de sucessivas doçuras prolongados, com luxuriante zelo e irrefletida astúcia, a voz deslizando por dédalos fluindo; desfazendo todas as cadeias que subjugam a alma oculta da harmonia." (NT)
15. *O mercador de Veneza*, ato V, cena 1, verso 69: "Nunca fico contente quando ouço uma música suave." (NT)
16. Pope, *Essay on Man*, II, 213-214: "Se o preto e o branco se fundem, suavizam e unem / de mil maneiras, não haverá preto e branco?" (NT)

PARTE IV

SEÇÃO I
Sobre a causa eficiente do
sublime e do belo

Não se deve tomar meu intuito manifesto de investigar a causa eficiente da sublimidade e da beleza no sentido de uma pretensão a poder chegar à causa final. Não me iludo quanto à possibilidade de vir jamais a explicar por que certas afecções do corpo produzem uma determinada emoção no espírito, e não outra, ou por que, enfim, o corpo é afetado pelo espírito ou este por aquele. Uma pequena reflexão bastará para mostrar que essa tentativa é inútil. Mas penso que, se pudermos descobrir quais afecções do espírito produzem necessariamente certos movimentos no corpo e que determinadas sensações e qualidades invariavelmente causarão no espírito certas paixões, e não outras, creio que já se terá avançado muito e efetivamente no conhecimento preciso das nossas paixões, pelo menos tanto quanto nossa investigação atualmente nos permite. Julgo que isso seja tudo que podemos fazer. Mesmo que fosse possível um maior aprofundamento, ainda assim nos depararíamos com obstáculos e permaneceríamos igualmente distantes da causa primeira. Quando Newton descobriu a propriedade da atração e estabeleceu suas leis, percebeu que ela se ajustava perfeitamente bem à explicação de muitos dos fenômenos mais extraordinários da natureza; entretanto, com relação à ordem geral das coisas, ele pôde considerar a atração como um efeito, cuja causa, àquela época, não tentou investigar. Mas quando, posteriormente, começou a explicá-la pelo recurso a um éter sutil e elástico, esse grande homem (se em um homem tão célebre não for um sacrilégio descobrir algo semelhante

a uma falha) pareceu ter abandonado sua maneira habitualmente cautelosa de filosofar; pois creio que, se admitirmos como suficientemente provado tudo que se expôs acerca dessa questão, talvez nos encontremos nas mesmas dificuldades com que nos deparamos anteriormente. Aquele grande encadeamento de causas que se ligam umas às outras até o trono do próprio Deus não poderá jamais ser deslindada mediante qualquer empenho de nossa parte. Quando avançamos apenas um passo além das qualidades imediatamente sensíveis das coisas, saímos de nossa esfera. Tudo que depois fazemos é somente um esforço inútil que prova estarmos em um campo que não nos pertence. Portanto, quando falo de causa e de causa eficiente, estou referindo-me tão-somente a certas afecções do espírito que causam certas mudanças no corpo, ou a certos poderes e propriedades dos corpos que operam uma mudança no espírito. Como se, tendo de explicar o movimento de um objeto que cai ao chão, dissesse que ele foi causado pela gravidade e procurasse mostrar como esse poder agiu, sem tentar demonstrar por que o fez dessa maneira; ou se, tendo de explicar pelas leis ordinárias da percussão os efeitos produzidos pelos corpos, ao se chocarem entre si, não procurasse desvendar como o próprio movimento é comunicado.

SEÇÃO II Associação

Um grande obstáculo a nossa investigação acerca da causa de nossas paixões é o fato de muitas delas ocorrerem e seus movimentos imperiosos manifestarem-se em uma idade em que não estamos aptos a refletir sobre elas e em que nossos espíritos não conseguem reter nenhuma lembrança. Pois, além das coisas que nos impressionam devido a seus poderes naturais, existem as associações, que, feitas naquele estágio inicial da vida, mal podem ser distinguidas, posteriormente, dos efeitos necessários. Sem falar das inexplicáveis antipatias que temos por muitas pessoas, é-nos impossível lembrar quando um precipício se tornou mais terrível do que uma planície, ou o fogo ou a água mais apavorantes do que um torrão de terra, embora todos esses sentimentos sejam, muito provavelmente, quer resultantes da experiência, quer produtos das angústias alheias, alguns impressos, segundo tudo indica, bem mais tarde. Porém, assim como é preciso reconhecer que muitas coisas nos afetam de uma determinada maneira, não devido a quaisquer poderes naturais que

possuam para aquela finalidade, mas devido à associação, seria absurdo, por outro lado, atribuir somente a ela todos os efeitos que as coisas nos causam, e, uma vez que algumas destas devem ter sido original e naturalmente agradáveis ou desagradáveis, fato do qual as outras derivam seus poderes associativos, creio que seria inútil procurar na associação a causa de nossas paixões até que consigamos descobri-la nas propriedades naturais das coisas.

SEÇÃO III A causa da dor e do medo

Afirmo, anteriormente*, que tudo que é capaz de suscitar terror pode servir de base para o sublime, observação à qual faço um acréscimo: não apenas essas coisas, mas muitas outras que não oferecem nenhum perigo aparente produzem um efeito semelhante, dado que atuam de maneira análoga. Observei, também**, que tudo que causa prazer, um prazer positivo e original, está em condições de incorporar a beleza. Portanto, para esclarecer o caráter dessas qualidades, será provavelmente necessário explicar a natureza da dor e do prazer, dos quais elas dependem. Em um homem que sente uma dor física violenta (imagino a dor mais intensa possível, a fim de que o efeito seja mais evidente), os dentes cerram-se, as sobrancelhas contraem-se fortemente, a fronte enrugam-se, os olhos encovam-se e reviram com violência, a boca emite gritos e gemidos entrecortados e o corpo inteiro treme. O medo ou o terror, que é uma percepção da dor ou da morte, manifesta-se exatamente pelos mesmos efeitos, com uma violência proporcional à proximidade da causa e à fragilidade do indivíduo. Isso não ocorre apenas na espécie humana: mais de uma vez pude observar que os cães, na expectativa de uma punição, encolhiam-se, ganiam e uivavam como se realmente estivessem sentindo as pancadas. Esse fato leva-me a concluir que a dor e o medo agem sobre as mesmas partes do corpo e de maneira semelhante, embora essa ação possa apresentar uma certa diferença quanto ao seu grau de intensidade. Em suma, a dor e o medo consistem em uma tensão anormal dos nervos, acompanhada às vezes de uma força extraordinária, que pode transformar-se subitamente em uma extrema fraqueza, efeitos que freqüentemente sobre-

* Parte I, seção 7.

** Parte I, seção 10.

vêm alternadamente e, por vezes, ao mesmo tempo. Esta é a natureza de todas as agitações convulsivas, sobretudo nos indivíduos mais frágeis, que são mais sujeitos a sensações extremamente agudas de dor e de medo. **A única diferença entre a dor e o terror consiste em que as coisas que causam a primeira agem sobre o espírito pela intervenção do corpo, ao passo que as que produzem o segundo geralmente afetam os órgãos do corpo pela ação do espírito, que o adverte do perigo; contudo, ambos assemelham-se, quer direta, quer indiretamente, por produzirem uma tensão, contração ou excitação violenta dos nervos***, do mesmo modo como em tudo o mais. Pois parece-me evidente, como demonstram esses exemplos, assim como outros, que, quando o corpo está predisposto, seja por que motivo for, a emoções análogas às que sentiria através de uma determinada paixão, irá por si próprio incitar no espírito algo muito semelhante àquela paixão.

SEÇÃO IV Continuação

O sr. Spon¹, em seu *Recherches d'Antiquité*, a propósito desse fato, conta-nos uma história interessante sobre o famoso fisionomista Campanella²; parece que esse homem não apenas fizera observações muito precisas dos rostos humanos mas também conseguia imitar perfeitamente os que tinham algo de notável. Quando queria penetrar nas intenções daqueles com os quais tinha de se medir, compunha seu semblante, seus gestos e toda a sua atitude de modo a assemelhar-se o mais possível à pessoa que pretendia analisar e então observava cuidadosamente qual disposição de ânimo parecia obter com essa mudança. Dessa maneira, diz meu autor, ele parecia ser capaz de penetrar nas inclinações e pensamentos dos outros, como se realmente houvesse se transformado neles próprios. Muitas vezes pude notar que, ao imitar a expressão do rosto e os gestos de homens enfurecidos, tranqüilos, amedrontados ou arrogantes, meu espírito achou-se involuntariamente inclinado àquela paixão cuja aparência procurara imitar; mais ainda, estou convencido de que é

* Não abordarei aqui a questão debatida pelos fisiologistas quanto a dor ser o efeito de uma contração ou de uma tensão dos nervos. Qualquer uma dessas alternativas virá ao encontro de meu objetivo, pois por tensão não entendo nada além de um repuxão das fibras que compõem um músculo ou uma membrana, em qualquer uma das direções.

difícil evitá-la, mesmo que nos esforcemos em separar a paixão de seus gestos correspondentes. A ligação entre nossos espíritos e corpos é tão estreita e íntima que a dor ou o prazer de uns não podem deixar de serem sentidos pelos outros. Campanella, a quem nos referíamos, era capaz de alhear-se de tal modo de quaisquer sofrimentos físicos que podia até mesmo suportar o próprio ecúleo sem muita dor; em suma, como qualquer pessoa deve ter observado, quando conseguimos dirigir nossa atenção para alguma outra coisa, nossa dor cessa por alguns momentos; por outro lado, se por qualquer motivo o corpo não se dispõe a fazer tais gestos ou a ser induzido às emoções como as que uma paixão comumente nele produz, ela, por si só, nunca pode nascer, ainda que sua ação seja a mais forte possível e embora seja simplesmente espiritual e não aja diretamente sobre nenhum dos sentidos. Do mesmo modo, um narcótico ou então bebidas alcoólicas sustarão a ação do pesar, do medo ou da ira, a despeito de todos os nossos esforços em contrário, e o fazem ao infundir no corpo uma tendência oposta à que ele recebe dessas paixões.

SEÇÃO V Como se gera o sublime

Tendo considerado o terror como gerador de uma tensão anormal e de certas excitações violentas dos nervos, conclui-se facilmente do que acabamos de dizer que tudo que é propenso a produzir uma tal tensão necessariamente dá origem a uma paixão semelhante a ele* e, conseqüentemente, é uma fonte do sublime, ainda que não esteja ligado a nenhuma idéia de perigo. Assim, pouco resta a demonstrar quanto à causa do sublime, exceto que **os exemplos dados a esse respeito na segunda parte estão relacionadas com as coisas que tendem, por natureza, a produzir esse tipo de tensão, quer pela ação fundamental do espírito, quer pela do corpo.** Com respeito às coisas que impressionam mediante a idéia de perigo a elas associada, é indubitável que **produzem terror e atuam através de alguma moderação dessa paixão, assim como é inquestionável que o terror, quando suficientemente violento, gera as emoções do corpo anteriormente mencionadas.** Porém, se o sublime se funda no terror ou em alguma paixão análoga que tenha como objeto a dor, convém

* Parte II, seção 2.

investigar, antes de mais nada, como algum tipo de deleite pode advir de uma causa aparentemente tão oposta a ele. Digo *deleite* porque, como afirmei repetidas vezes, sua causa assim como sua própria natureza são claramente diferentes das do prazer positivo e real.

SEÇÃO VI

Como a dor pode ser uma causa do deleite

A Divina Providência determinou que um estado de repouso e de inação, não obstante possa encorajar nossa indolência, deva causar muitos inconvenientes e dar origem a transtornos, a fim de obrigar-nos a recorrer a algum esforço como algo absolutamente necessário para que vivamos uma vida razoavelmente agradável, pois é próprio da quietude deixar que todas as partes de nossos corpos se abandonem a um estado de relaxamento que não apenas impede os membros de exercerem suas funções mas também priva as fibras da tonicidade vigorosa sem a qual não produzem as secreções naturais e necessárias. Ao mesmo tempo, nesse estado lânguido e inativo, os nervos estão mais sujeitos a convulsões extremamente violentas do que quando bem retesados e tonificados. A *melancolia*, o abatimento, o desespero e muitas vezes o *suicídio* são conseqüências da nossa visão sombria das coisas quando nesse estado de relaxamento do corpo. O melhor remédio para todos esses males é o exercício ou o *labor*, e labor é superação de *dificuldades*, um ato do poder de contração dos músculos e, como tal, exceto quanto à intensidade, assemelha-se à dor, que consiste na *tensão ou na contração*. O labor é não somente indispensável à manutenção dos órgãos mais grosseiros em um estado adequado ao exercício de suas funções mas também necessário àqueles órgãos mais delicados e refinados sobre os quais age a imaginação e talvez as outras faculdades espirituais. Porque provavelmente o próprio entendimento, e não apenas as partes inferiores da alma, como são chamadas as paixões, utiliza-se de alguns instrumentos físicos delicados, embora o que estes sejam e onde se localizem dificilmente possa ser determinado; contudo, deduz-se que ele realmente emprega esses meios do fato de que um exercício prolongado das faculdades espirituais provoca uma enorme lassidão em todo o corpo e, por outro lado, pelo fato de que um grande esforço físico ou dor enfraquecem e algumas vezes até mesmo destroem as faculdades intelectuais. Ora, como um exercício adequado é fundamental para as partes musculares mais grosseiras

do organismo e como sem esse estímulo ficariam debilitados e enfermos, ocorre exatamente o mesmo com as partes mais delicadas de que falamos: para que as tenhamos em bom estado, é preciso exercitá-las e estimulá-las até um grau satisfatório.

SEÇÃO VII

O exercício é necessário aos órgãos mais delicados

Assim como o labor comum, que é um modo de dor, consiste no exercício das partes mais grosseiras do organismo animal, o exercício das mais delicadas é um modo de terror, e se um determinado modo de dor for do tipo que age sobre os olhos ou sobre os ouvidos, uma vez que eles são os órgãos mais frágeis, a impressão causada assemelha-se muito mais àquela de origem espiritual. Em todos esses casos, se a dor e o terror estão moderados a ponto de não serem realmente nocivos, se a dor não é levada a uma intensidade muito grande e se o terror não está relacionado à destruição iminente da pessoa, dado que essas emoções livram as partes, quer as mais delicadas, quer as grosseiras, de um obstáculo perigoso e perturbador, elas têm a faculdade de produzir deleite; não prazer, mas uma espécie de horror deleitoso, de calma mesclada de terror, o qual, visto que pertence à autopreservação, é uma das paixões mais intensas que existem. Seu objeto é o sublime*. Chamo de *assombro* seu grau mais elevado, ao passo que os inferiores são a admiração, a reverência e o respeito, palavras cuja etimologia evidencia de que fonte derivam e como são distintas do prazer positivo.

SEÇÃO VIII

Por que as coisas inofensivas produzem uma paixão como o terror

A causa do sublime é sempre um modo de terror ou de dor**. No que concerne ao terror, ou associação de perigo, a explicação anteriormente dada é, creio eu, suficiente. Demandará um certo esforço

* Parte II, seção 2.

** Parte I, seção 7. Parte II, seção 2.

adicional demonstrar que os exemplos do sublime fornecidos na segunda parte podem produzir um modo de dor, sendo assim associados ao terror e explicados segundo os mesmos princípios. Começando pelos objetos que são grandiosos devido às suas dimensões, falarei dos que são percebidos pela visão.

SEÇÃO IX

Por que os objetos de grandes dimensões
são visualmente sublimes

A **visão** ocorre quando os raios de luz refletidos pelo objeto imprimem instantaneamente a imagem integral na retina ou na parte posterior nervosa do olho. Porém, alguns são da opinião de que se percebe apenas um ponto de cada vez do objeto impresso no olho e de que este, movendo-se, reúne rapidamente as diversas partes daquele objeto, de modo a formar um único todo. Se adotarmos o primeiro parecer*, deveremos levar em conta o fato de que, embora admitindo que toda a luz refletida por um corpo enorme necessariamente atinja o olho em um único instante, ter-se-á, contudo, de supor igualmente que aquele mesmo corpo seja formado de um grande número de pontos distintos, cada um dos quais, ou o raio de luz de cada um, produz uma impressão na retina. **Por conseguinte, não obstante a imagem de um ponto deva causar apenas uma tensão muito pequena nessa membrana, os sucessivos golpes certamente farão, em seu progresso, com que ela aumente muitíssimo e acabarão por levá-la ao seu grau máximo;** portanto, toda a vibração de que o olho é capaz, em todas as suas partes, deve assemelhar-se à natureza das coisas que causam dor e, conseqüentemente, produzir uma idéia do sublime. Além disso, se admitirmos que apenas um único ponto de um objeto é perceptível a cada vez, o resultado não será muito diferente; pelo contrário, tornará mais evidente que o sublime deriva da grandiosidade de dimensões. Pois, se somente um ponto é percebido a cada vez, o olho precisa percorrer o enorme espaço de tais corpos com uma grande velocidade e, por conseguinte, os nervos e os músculos delicados destinados à movimentação desse órgão devem ser submetidos a um enorme esforço, o que deve afetá-lo bastante, dada sua grande sensibilidade. Ademais, com relação ao efeito

* Parte II, seção 7.

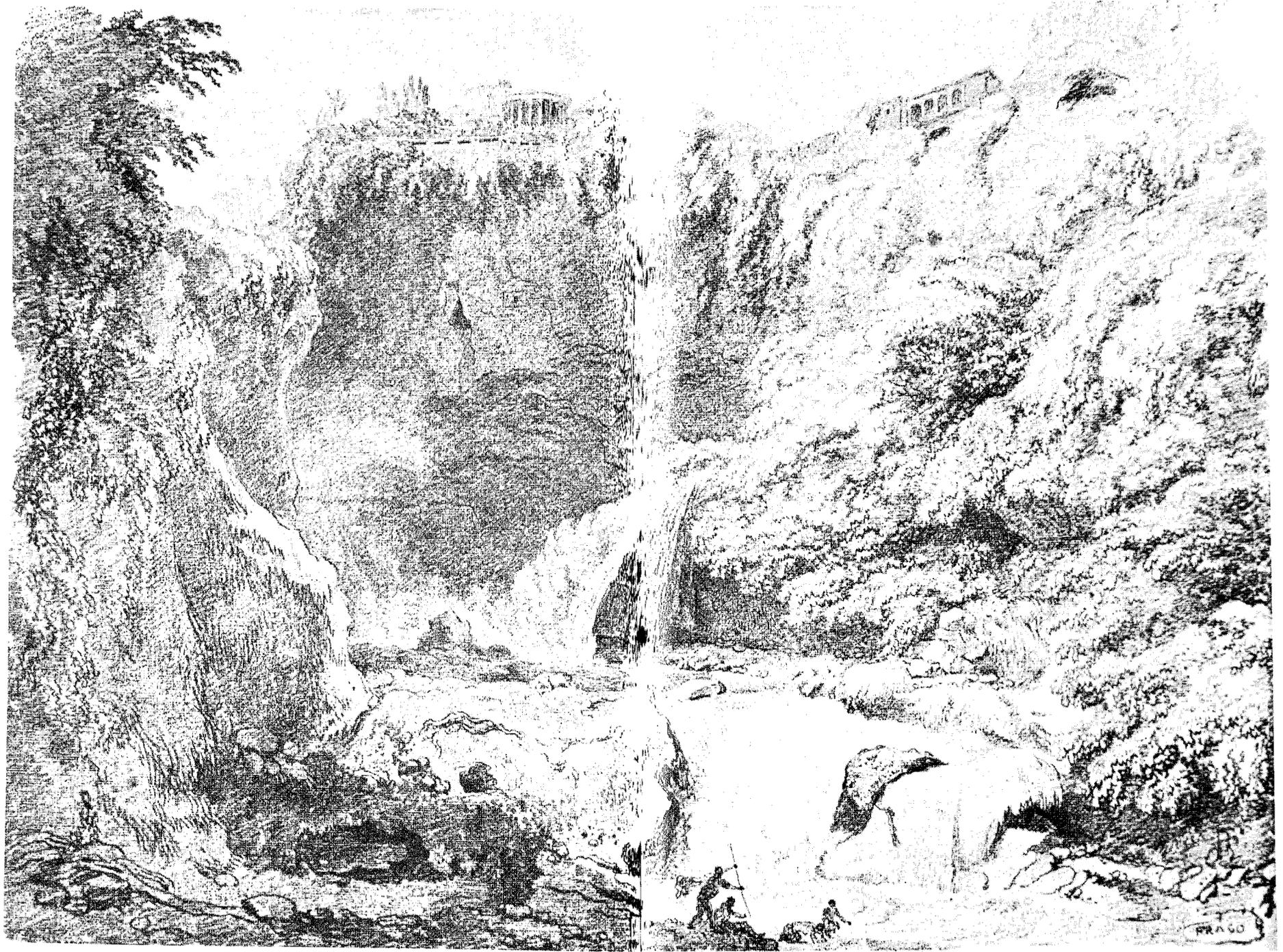
produzido, absolutamente não importa se todos os pontos de um corpo produzem uma impressão de uma só vez, ou se cada um deles, a seu turno, provoca uma sucessão de pontos semelhantes ou diferentes, com a velocidade suficiente para fazê-los parecerem unidos, como comprova o aspecto de um círculo de fogo produzida comumente, quando se gira com rapidez uma tocha ou lasca de madeira acesa³.

SEÇÃO X

Por que a unidade
é necessária à vastidão

Pode-se objetar a essa teoria que o olho geralmente recebe sempre uma mesma quantidade de raios de luz e que, portanto, o número de raios de luz com que um objeto grande pode atingi-lo não é maior do que aquela multiplicidade de objetos que o olho necessariamente distingue quando aberto. A isso respondo que, conquanto se admita que o olho seja todo o tempo atingido por uma quantidade uniforme de raios de luz ou de partículas luminosas, ainda assim, se esses raios variam constantemente tanto com relação a sua natureza — sendo ora azuis, ora vermelhos e assim por diante — quanto com relação a sua maneira de cessar — formando uma quantidade de minúsculos quadrados, triângulos, etc —, a cada mudança de cor ou de forma, o órgão cai em uma espécie de relaxamento ou repouso; [mas essa alternância tão repetida de relaxamento e ação absolutamente não gera calma e nem resulta em uma atividade enérgica e constante. Qualquer pessoa que tenha observado a diferença entre os efeitos de um exercício violento e os de uma ação trivial e pouco exigente entenderá por que uma ocupação desagradável e irritante, que causa ao mesmo tempo tédio e fraqueza do corpo, não deva ser de modo algum grandiosa; mas esses tipos de impulsos, que são mais enfadonhos do que dolorosos devido à sucessiva e brusca alternância de sua rotina e de sua direção,] obstam aquela tensão plena, aquela espécie de atividade uniforme que está associada à dor intensa e gera o sublime. A soma total de coisas de diferentes gêne-

Página seguinte: Jean Honoré Fragonard, *Gruta de Netuno em Tívoli*.



PRAGO

ros, mesmo equivalendo à quantidade das partes uniformes que compõem um *único* objeto inteiro, não têm efeitos correspondentes sobre os órgãos de nossos corpos. É praticamente impossível ao espírito concentrar-se verdadeiramente em mais de uma coisa por vez; se esta for pequena, o efeito será mínimo, e uma grande quantidade de outros objetos pequenos não pode prender a atenção, pois o espírito fica circunscrito aos limites do objeto: o que não se percebe e o que não existe produzem efeito idênticos; mas quando se trata de objetos grandes e uniformes, o olho ou o espírito (pois neste caso não há nenhuma diferença entre eles) não consegue atingir rapidamente suas fronteiras: ele não pode descansar enquanto o contempla, pois a imagem é quase a mesma em toda parte. **Portanto, tudo que é grande devido a sua quantidade deve, forçosamente, ser uno, simples e inteiro.**

SEÇÃO XI O infinito artificial

Já observamos que um tipo de grandiosidade deriva do infinito artificial e que este consiste em uma sucessão uniforme de partes grandes; observamos também que essa sucessão uniforme nos sons tinha um poder semelhante. Mas, dado que os efeitos de muitas coisas são mais evidentes para um sentido do que para outro e que todos os sentidos guardam uma analogia entre si e que um demonstra o outro, começarei pelo exame dessa capacidade nos sons, **uma vez que a causa da sublimidade derivada da sucessão manifesta-se com maior clareza no sentido da audição.** E reafirmarei aqui, pela última vez, que uma investigação das causas naturais e compulsórias de nossas paixões, além da raridade do assunto, dobram, se aquelas origens forem descobertas, a força e o refinamento de todas as regras estabelecidas por nós quanto a essas questões. Quando o ouvido capta algum som simples, é atingido por um único impulso de ar, que faz com que o tímpano e as outras membranas vibrem segundo a natureza e a espécie do golpe. **Se este é forte, causa no órgão da audição um grau considerável de tensão. Se o golpe é imediatamente repetido, a reiteração provoca a expectativa de um novo golpe. E note-se que a própria expectativa gera uma tensão.** Esse fato é visível nos animais, que, ao se prepararem para ouvir um som, levantam-se e ficam alertas; portanto, neste caso, seu efeito é bastante intensifica-

do pela presença de um novo auxiliar, a expectativa. Mas, embora após uma certa quantidade de golpes fiquemos à espera de outros mais, incertos quanto ao momento exato de sua chegada, quando eles ocorrem causam uma espécie de surpresa, que aumenta ainda mais essa tensão. Com efeito, tive a oportunidade de observar que, todas as vezes que aguardava atentamente captar o retorno de um som repetido intermitentemente (como os disparos sucessivos de um canhão), não obstante estivesse inteiramente certo da reiteração, quando esta vinha sempre me causava um ligeiro sobressalto: o tímpano sofria uma convulsão que se comunicava ao corpo inteiro. **A tensão do órgão, fazendo crescer a expectativa e a surpresa devido à própria força cumulativa de suas repetições, acaba por levá-lo a um grau suficientemente elevado para produzir o sublime: ele atinge o limiar da dor.** Até mesmo após o cessamento da dor, os órgãos da audição, tendo sido constante e sucessivamente golpeados de maneira semelhante, continuam a vibrar daquele modo durante mais algum tempo: esse é um auxílio adicional à grandiosidade do efeito.

SEÇÃO XII As vibrações devem ser semelhantes

Porém, se a cada impressão, a vibração não for igual, não poderá estender-se para além do número das impressões realmente recebidas; pois movei um corpo qualquer em uma direção, tal como um pêndulo, e ele continuará seu movimento oscilatório, formando um arco de um mesmo círculo, até que as causas conhecidas o façam parar; mas, se depois de colocá-lo em movimento segundo uma certa duração, nós o empurrarmos para uma outra, ele não poderá mais retornar à anterior, porque não tem o poder de mover-se por si próprio e, conseqüentemente, estará apenas sob o efeito do último impulso; ao passo que, se lhe derdes vários impulsos na mesma direção, irá descrever um arco maior e mover-se durante um período maior de tempo.

SEÇÃO XIII
Explicação dos efeitos visuais da
sucessão nos objetos

Se pudermos compreender claramente como as coisas agem sobre um dos nossos sentidos, será muito menos difícil imaginar como elas afetam os outros. Portanto, estender-se longamente sobre as impressões correspondentes de cada sentido seria provavelmente mais cansativo pela repetição inútil do que lançar novas luzes sobre o assunto mediante um tratamento extenso e abrangente; mas, como nesta exposição nos atemos principalmente ao sublime sob o aspecto de sua ação sobre a vista, examinaremos especificamente por que uma ordenação de partes uniformes em uma mesma linha reta é necessariamente sublime* e qual o princípio que possibilita a essa disposição a faculdade de fazer com que uma quantidade comparativamente pequena de matéria produza um efeito mais majestoso do que uma quantidade maior distribuída de outra maneira. A fim de evitar confusão nos conceitos gerais, coloquemos diante de nossos olhos uma fileira de pilares iguais erguidos sobre uma linha reta; postemo-nos de modo a que o olho possa seguir o comprimento dessa colunata, uma vez que ela produz um efeito melhor dessa perspectiva. É evidente que nessa situação os raios de luz refletidos pelo primeiro pilar redondo causarão no olho uma vibração daquela espécie, uma imagem do próprio pilar. O outro imediatamente próximo aumenta a impressão, o seguinte renova e reforça-a: cada um, a seu turno, na ordem estabelecida, repete impulso após impulso, golpe após golpe, até que o olho, forçado a exercer, durante muito tempo, uma mesma ação, não pode

deixar aquele objeto repentinamente e, sendo violentamente estimulado por essa agitação constante, oferece ao espírito uma idéia grandiosa, ou seja, sublime. Agora, ao invés de uma fileira de pilares iguais, imaginemos estar diante de uma outra, na qual um pilar redondo e um quadrado se alternem sucessivamente. Nesse caso, a vibração causada pelo primeiro pilar redondo cessa logo no início, e uma outra, de espécie muito diferente (o quadrado) ocupa imediata-

mente seu lugar, que ela cede, contudo, tão rapidamente quanto a anterior, à provinda do pilar redondo seguinte; assim, o olho prossegue, alternadamente, tomando uma imagem e abandonando a outra, até o fim da fileira. Disso se conclui, obviamente, que na última colunata a impressão é muitíssimo diferente do que era no início, porque o sensorio não pode realmente receber nenhuma impressão a não ser a última e por si mesmo retomar uma impressão desse semelhante; além do mais, cada variação do objeto constitui um descanso e um relaxamento para os órgãos da visão e esses alívios impedem aquela emoção irresistível, tão necessária à geração do sublime. Para criar, portanto, uma grandiosidade perfeita nas coisas a que nos referimos, deve ser observada uma total simplicidade e uma absoluta uniformidade na disposição, na forma e na cor. Acerca desse princípio de sucessão e uniformidade pode-se perguntar por que uma parede nua não seria mais sublime do que uma colunata, visto que a sucessão não é nunca interrompida, o olhar não encontra nenhum obstáculo e não se pode conceber nada mais uniforme. Um extenso muro nu não é certamente tão majestoso quanto uma colunata do mesmo comprimento e da mesma altura. Não é muito difícil explicar essa diferença. Quando olhamos para uma parede nua, o olho percorre todo o espaço da superfície uniforme do objeto e chega rapidamente ao seu fim, não encontrando nada que o detenha pelo período de tempo necessário à produção de um efeito muito forte e duradouro. A visão de uma simples parede, se for comprida e alta, é indiscutivelmente imponente, mas essa é apenas uma idéia, e não uma repetição de idéias semelhantes; conseqüentemente, ela é grandiosa, menos segundo o princípio da *infinitude* do que o da *vastidão*. Contudo, um único impulso, a menos que possua uma força prodigiosa, não pode nos impressionar tão profundamente quanto uma série de impulsos iguais, porque os nervos do sensorio não adquirem (se me permitis essa expressão) o hábito de repetir a mesma sensação de maneira a prolongá-la para além da influência de sua causa; ademais, nenhum dos efeitos que atribuí à expectativa e à surpresa, na seção II, pode ocorrer no caso da parede nua.

* Parte II, seção 10.

SEÇÃO XIV

Considerações acerca da opinião
do sr. Locke com respeito à escuridão

Segundo o sr. Locke, a escuridão não é, por natureza, uma idéia aterrorizante e, embora uma luminosidade excessiva seja dolorosa para o sentido, a mais absoluta obscuridade não é de modo algum inquietante⁴. Com efeito, ele observa, em uma passagem, que, tendo uma ama-de-leite ou uma criada associado por uma única vez no espírito da criança as idéias de fantasmas e duendes à escuridão, a noite torna-se para sempre dolorosa e terrível para a imaginação⁵. A autoridade desse homem ilustre é indiscutivelmente a maior possível e parece constituir um obstáculo ao nosso princípio geral*. Desde o início consideramos as trevas uma causa do sublime, ao mesmo tempo que dependente de uma modificação da dor ou do terror; por conseguinte, se a escuridão não for absolutamente nem dolorosa nem terrível para aqueles cujo espírito não tenha sido contaminado na infância por superstições, ela não pode ser para eles uma fonte do sublime. Porém, com toda a deferência devida a uma tal autoridade, parece-me que uma associação de natureza mais geral, uma associação que abrange todo o gênero humano pode transformar as trevas em algo terrível; pois, na completa escuridão, não nos é possível determinar o grau de nossa segurança: não sabemos quais objetos nos rodeiam, podemos a qualquer momento deparar com algum obstáculo perigoso, podemos estar a um passo de cair em um precipício e, se um inimigo se aproxima, não sabemos como nos defender. Nessa situação, a força não constitui proteção segura, a prudência somente pode agir por suposição, os mais ousados vacilam e quem não tem mais nada a que apelar para sua defesa é forçado a implorar por luz.

*Ζεῦ πάτερ, ἀλλὰ σὺ ῥῦσαι ὑπ' ἡέρος νίας Ἀχαιῶν,
ποίησον δ' αἴθρην, δὸς δ' ὀφθαλμοῖσιν ἰδέσθαι.
ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον.⁶*

* Parte II, seção 3.

Quanto à associação de fantasmas e duendes, certamente é mais lógico pensar que escuridão, sendo originalmente uma idéia de terror, foi escolhida como um cenário apropriado para figuras aterroradoras do que o contrário, isto é, que tais seres tornaram-na terrível. O espírito humano incorre mais facilmente no erro do primeiro tipo, ao passo que é muito difícil imaginar que o efeito de uma idéia como a das trevas, universalmente tão terrível, em todos os tempos e lugares, possa ser atribuída a uma série de contos fantasiosos ou a alguma causa de natureza tão insignificante e de uma ação tão incerta.

SEÇÃO XV

A escuridão é terrível
por sua própria natureza

A um exame, pode parecer que o negro e a escuridão sejam de certo modo, por si sós, dolorosos, independentemente de quaisquer associações. Devo observar que as idéias de negro e de escuridão são praticamente equivalentes, diferindo apenas quanto ao ser o negro uma idéia mais limitada. O sr. Cheselden relatou-nos o caso muito interessante de um menino que, cego de nascença, assim permaneceu até os treze ou catorze anos, quando uma operação de catarata deu-lhe a visão. Dentre os numerosos pormenores notáveis que acompanharam suas percepções e julgamentos iniciais acerca da visão dos objetos, Cheselden conta-nos que ele ficou muito inquieto ao ver pela primeira vez um objeto negro e que, algum tempo depois, ao deparar-se acidentalmente com uma mulher negra, foi tomado de grande horror⁷. Difícilmente se pode supor que o horror, neste caso, derive de alguma associação. Pelo relato, o menino pareceu ser excepcionalmente observador e sensível para sua idade e, portanto, é provável que, se a grande inquietação sentida à primeira visão do preto tivesse nascido de sua vinculação a quaisquer outras idéias desagradáveis, ele o teria notado e mencionado. Pois a causa dos efeitos molestos sobre as paixões que uma idéia perturbadora produz pela mera associação é suficientemente evidente logo à primeira impressão. É verdade que, em casos menos incomuns, ela freqüentemente nos passa despercebida, mas isso ocorre porque a associação original se fez em uma idade muito tenra e a impressão resultante foi repetida muitas vezes. No exemplo do nosso jovem, não houvera tempo para tal hábito e, além disso, não há motivo para pensar que

os efeitos desfavoráveis do negro sobre sua imaginação tenham sido mais devidos a sua ligação com algumas idéias desagradáveis do que no caso das cores mais alegres, cujos efeitos favoráveis não se originaram de uma vinculação com idéias prazerosas. É provável que os efeitos de ambas tenham provindo de uma causa natural.

SEÇÃO XVI

Por que a escuridão é terrível

Talvez convenha examinar como a escuridão pode atuar de maneira a causar a dor. Observa-se, pela conformação natural dos nossos olhos, ao nos afastarmos da luz, que a pupila aumenta proporcionalmente à contração da íris e ao nosso recuo. Ora, se, ao invés de nos distanciarmos somente um pouco da luz, dela nos afastarmos inteiramente, é razoável supor que a contração das fibras radiais da íris seja comparativamente muito maior e até mesmo tão grande, no caso de uma escuridão total, que possa forçar os nervos desse órgão muito além do que lhe é natural e, desse modo, causar uma sensação dolorosa. Parece ocorrer uma tensão semelhante quando estamos envoltos em trevas; pois, em tal situação, os olhos, estando abertos, fazem um esforço contínuo para receber a luz; provam-no os clarões e pontos luminosos que parecem então dançar diante de nossos olhos e que não podem senão ser o efeito de espasmos causados pelo seu próprio afã na busca de seu objeto; além da própria substância da luz, vários outros impulsos violentos podem produzir no olho a idéia de luz, como nos mostra a experiência em muitas ocasiões. [Alguns dos que concordam quanto à escuridão ser uma causa do sublime preferem inferir da dilatação da pupila que ele pode ser gerado tanto por um relaxamento quanto por uma convulsão; mas receio que não levam em conta o fato de que o círculo da íris, sendo embora uma espécie de esfíncter e, portanto, possa ser dilatado por uma simples distensão, difere da maioria dos outros esfíncteres do corpo em um aspecto, a saber, é provido de músculos antagônicos, que são as fibras radiais da íris: assim que o músculo circular começa a relaxar, essa fibras, faltando-lhe um contrapeso, forçosamente recuam e levam a pupila a uma abertura muito grande. Mesmo ignorando esse fato, creio eu, qualquer pessoa descobrirá que, ao abrir os olhos e tentar enxergar em um lugar escuro, sente uma dor bastante perceptível. Tive oportunidade de ouvir algumas senhoras queixa-

rem-se de que, após terem trabalhado durante muito tempo sobre um fundo negro, seus olhos doíam tanto e ficavam tão fracos que mal conseguiam enxergar.] Pode-se objetar a essa teoria do efeito mecânico da escuridão que os incômodos causados por esta e pelo negro parecem ser devidos antes ao espírito do que ao corpo, e confesso que assim me parecem também, do mesmo modo que todos aqueles que dependem das afecções das partes mais delicadas do nosso organismo. Os efeitos desagradáveis de um mau tempo não se manifestam senão por uma melancolia e um abatimento espirituais, embora indiscutivelmente, neste caso, os órgãos físicos sofram em primeiro lugar e depois, através deles, o espírito.

SEÇÃO XVII

Os efeitos do negro

O negro é apenas uma escuridão parcial e, portanto, alguns de seus poderes derivam de sua mistura e da sua proximidade com corpos coloridos. Ele não pode ser considerado propriamente uma cor. Os corpos negros, por não refletirem nenhum ou apenas alguns poucos raios de luz, no que tange à visão, são somente espaços vazios dispersos por entre os muitos objetos vistos por nós. Quando o olho se dirige para uma dessas lacunas, após ter sido mantido em um certo grau de tensão pelo jogo das cores adjacentes, cai de súbito em um estado de relaxamento, do qual bruscamente se recobra por um movimento convulsivo. Como ilustração, tomemos o seguinte caso: quando tentamos nos sentar em uma cadeira e ela é muito mais baixa do que se espera, o choque é bastante grande, muito maior do que se poderia imaginar em uma queda tão pequena como a que pode causar a diferença entre uma cadeira e outra. Se, depois de descer um lance de escada, tentamos inadvertidamente dar mais um passo igual aos anteriores, o choque é extremamente forte e não podemos reproduzi-lo artificialmente quando o esperamos e nos preparamos para ele. Quando afirmo que esse efeito deve-se a uma mudança contrária à expectativa, não me refiro unicamente ao que o espírito espera. Quero dizer também que, se um órgão dos sentidos, após ter estado sob uma determinada ação durante algum tempo, acha-se de repente sob uma outra oposta, o resultado é um movimento convulsivo, uma convulsão como a causada quando ocorre algo contrário à expectativa do espírito. E, embora possa parecer estranho que uma

mudança resultante de um relaxamento possa de um momento para outro gerar uma súbita convulsão, é exatamente o que ocorre, e não apenas a um mas também a todos os sentidos. Todo mundo sabe que o sono é um relaxamento e que o silêncio que mantém inativos os órgãos da audição é geralmente o mais apropriado para causar esse estado; no entanto, se uma espécie de murmúrio uniforme que induz à sonolência cessa subitamente, a pessoa acorda de imediato, isto é, os órgãos bruscamente recobram o domínio de si e ela desperta. Verifiquei esse fato diversas vezes por experiência própria e ouvi de outros bons observadores a sua confirmação. Do mesmo modo, envolver inesperadamente em escuridão uma pessoa que adormece em plena luz do dia impede, de momento, seu sono, não obstante o silêncio e a escuridão em si, e quando não introduzidas de modo brusco, lhe sejam muito favoráveis. Cheguei inicialmente a essa conclusão apenas pelas conjeturas acerca da analogia entre os sentidos, quando punha em ordem essas observações, mas obtive sua confirmação posteriormente, por experiência própria. Já me ocorreu repetidas vezes, assim como a inúmeras outras pessoas, começar a cair no sono e ser subitamente acordado com um violento sobressalto, precedido de uma espécie de sonho no qual caía em um precipício: qual a origem desse estranho movimento senão o relaxamento demasiado brusco do corpo, do qual ele se recobra, por algum mecanismo natural e um esforço igualmente rápido e vigoroso do poder de contração dos músculos? O próprio sonho nasce desse relaxamento: sua natureza é por demais homogênea para que se possa atribuí-lo a uma outra causa qualquer. As partes descontraem-se muito bruscamente, como ocorre na queda, e esse acidente do corpo ocasiona aquela imagem no espírito. Quando nos encontramos em um estado comprovadamente saudável e vigoroso, sendo então todas as mudanças menos inesperadas e extremas, raramente podemos nos queixar dessas sensações desagradáveis.

SEÇÃO XVIII

Os efeitos moderados do negro

Embora os efeitos do negro sejam originalmente dolorosos, não se deve julgar que continuem sempre a sê-lo. O hábito faz com que aceitemos qualquer coisa. Depois de nos termos acostumado à visão de objetos pretos, o terror diminui e a lisura e o brilho ou alguma qualidade agradável de corpos desse cor atenuam um pouco o hor-

ror e a austeridade de sua natureza primitiva; contudo, a essência da impressão original ainda persiste. O negro conservará sempre algo de melancólico, dado que a mudança das outras cores para esta será sempre extremamente perturbadora para o sensorio; ou, se o negro ocupar todo o campo da visão, equivalerá às trevas, e o que desta se disse se aplicará aqui. Não é minha intenção esgotar tudo que caberia dizer para o esclarecimento dessa teoria acerca dos efeitos da luz e da escuridão e também não examinarei todos os diferentes efeitos produzidos pelas várias modificações e misturas dessas duas causas. Se as observações anteriores têm algum fundamento na natureza, julgo-as suficientes para explicar todos os fenômenos provindos de todas as combinações do negro com as outras cores. Seria inútil entrar em todos os pormenores ou responder a todas as objeções. Seguimos apenas os caminhos principais e observaremos a mesma conduta em nossa investigação acerca da causa da beleza.

SEÇÃO XIX

A causa física do amor

Quando estamos diante de objetos que incitam amor e contentamento, o corpo é afetado, tanto quanto pode observar, da seguinte maneira. A cabeça pende ligeiramente para um lado; as pálpebras se fecham mais do que de costume e os olhos giram docemente em direção ao objeto; a boca entreabre-se e respira lentamente, emitindo de tempos em tempos um breve suspiro; o corpo todo se recompõe e as mãos quedam-se dolentemente para os lados. Toda essa atitude é acompanhada de uma sensação interior de ternura e langor. Esse aspecto é sempre proporcional ao grau de beleza do objeto e à sensibilidade do observador. E não se deve esquecer nem essa graduação, desde o mais alto nível de beleza e de sensibilidade até o mais baixo de medianidade e de indiferença, nem tampouco seus efeitos correspondentes, do contrário esta descrição parecerá exagerada, o que certamente ela não é. Porém é quase impossível deixar de deduzir dessa descrição que a influência da beleza consiste em relaxar as partes sólidas do corpo todo. Existem todas as evidências de tal relaxamento, e a causa de todo prazer positivo parece-me estar em uma distensão um pouco abaixo do tono normal.

[Quem não conhece aquelas expressões, tão comuns em todos os tempos e em todos os lugares, de ser amolecido, afrouxado, enerva-

do, dissolvido, anulado pelo prazer? A opinião humana universal, fiel aos seus sentimentos, ratifica esse efeito uniforme e geral e, embora seja possível encontrar algum caso excepcional e especial que apresente um grau considerável de prazer positivo sem nenhuma das características de relaxamento, não há motivo para rejeitarmos a conclusão tirada da confluência de várias experiências, mas sobretudo conservá-la, admitindo as exceções possíveis, de acordo com a judiciosa regra estabelecida por Sir Isaac Newton, no terceiro livro de sua *óptica*.] Acredito que nosso parecer será, sem sombra de dúvida, confirmado se pudermos demonstrar que cada uma das coisas já apontadas como causas constituintes da beleza tem, isoladamente, uma tendência natural para relaxar as fibras. E, uma vez que se concorde conosco em que o aspecto do corpo humano, quando todos esses componentes estão reunidos diante do sensorio, corrobora essa opinião, facilmente se concluirá que a paixão chamada amor é gerada por esse relaxamento. Seguindo o mesmo método de raciocínio empregado na investigação das causas do sublime, podemos igualmente deduzir que, como a apresentação de um objeto belo aos sentidos, ao provocar um relaxamento do corpo, dá origem, no espírito, à paixão do amor, assim também, se por um motivo qualquer essa paixão nasce do espírito, o resultado será certamente um relaxamento dos órgãos externos, em um grau proporcional à causa.

SEÇÃO XX Por que a lisura é bela

É para explicar a verdadeira causa da beleza visual que invoco o auxílio dos outros sentidos. Caso a *lisura* revele-se a principal causa do prazer no tato, no paladar, no olfato e na audição, facilmente será reconhecida como uma qualidade constituinte da beleza visual, especialmente, como demonstramos anteriormente, por ser encontrada praticamente em todos os corpos tidos como belos no consenso geral. Os corpos ásperos e angulosos sem dúvida alguma excitam e irritam os órgãos do tato, causando uma sensação de dor, que consiste na tensão e contração violentas das fibras musculares. Ao contrário, o contato de corpos lisos é relaxante: um afago suave de uma mão macia mitiga câimbras e outras dores muito fortes, desfazendo a tensão anormal das partes doloridas e, conseqüentemente, muitas vezes não deixa de ser bastante eficaz na eliminação dos inchaços e

obstruções. Nada é mais agradável ao sentido do tato do que os corpos lisos. Uma cama bem arrumada e lisa, isto é, onde a resistência é quase nula, é fonte de grande prazer, predispondo a um relaxamento total e induzindo, mais do que qualquer outra coisa, ao que denominamos sono.

SEÇÃO XXI A doçura e sua natureza

Não é apenas ao tato que os corpos lisos causam um prazer positivo através do relaxamento. Ao olfato e ao paladar todas as coisas que lhes agradam e que são geralmente chamadas de doce têm uma natureza uniforme e tendem perceptivelmente a relaxar seus respectivos sensorios. Examinemos, inicialmente, o paladar. Uma vez que é mais fácil investigar a propriedade dos líquidos e dado que todas as coisas parecem necessitar de um veículo fluido para serem sentidas por ele, orientarei minhas observações, não aos nossos alimentos sólidos, mas aos líquidos. A *água* e o *óleo* são os veículos de todos os gostos. E o que determina o sabor é um sal que produz diferentes efeitos, segundo sua natureza ou sua maneira de combinar-se com outras substâncias. A *água* e o *óleo*, em si mesmos, podem proporcionar algum prazer ao paladar. A *água*, quando pura, é insípida, inodora, incolor e lisa; quando *não é fria*, verifica-se ser muito boa na cura de espasmos e na lubrificação das fibras; seu poder é provavelmente devido à lisura. Pois, dado que a fluidez, de acordo com a opinião da grande maioria, depende da redondeza, da uniformidade e da fraca coesão das partes componentes de um corpo, e visto que a *água* age apenas como um fluido simples, conclui-se que a causa de sua fluidez é igualmente a de sua qualidade relaxante, ou seja, a uniformidade e a textura escorregadia de seus elementos. O outro veículo fluido dos gostos é o *óleo*. Este também, quando puro, é insípido, inodoro, incolor e liso ao tato e ao paladar. É mais liso do que a *água* e, em muitos casos, ainda mais relaxante. O *óleo*, ainda que insípido, é de certo modo agradável à vista, ao tato e ao paladar. Já a *água* não é tão agradável, fato cuja causa desconheço, salvo a de ela não ser tão suave e lisa quanto o *óleo*. Imaginaí que adicionamos a esse *óleo* ou a essa *água* uma certa quantidade de um sal especial que tivesse a capacidade de induzir as papilas nervosas da língua a um ligeiro movimento vibratório e que nele se dissolves-

se açúcar. A lisura do óleo e a ação vibratória do sal produzem a sensação que denominamos doçura. Em todos os corpos doces, encontra-se sempre o açúcar ou uma outra substância muito semelhante a ele; todas as espécies de sal, examinadas ao microscópio, têm uma forma própria, distinta, regular e invariável. A do nitro é uma figura oblonga e pontuda; a do sal marinho, um cubo exato; a do açúcar, um globo perfeito. Se experimentastes a sensação produzida pelo toque de corpos redondos e polidos, como as peças de mármore com que se divertem as crianças, quando os giramos para trás e para a frente e uns contra os outros, compreendereis facilmente o efeito que a doçura, que consiste em um sal dessa natureza, causa no paladar; pois um único globo (embora de certo modo agradável ao tato), não obstante a regularidade de sua forma e do desvio um tanto súbito de suas partes com relação a uma linha reta, não chega a ser de modo algum tão prazeroso ao tato quanto vários deles, a mão percorrendo-os suavemente, elevando-se e caindo de um para o outro; e esse prazer aumenta consideravelmente, se os globos estão em movimento e deslizando uns sobre os outros, pois essa variedade suave impede o enfado que a disposição uniforme dos diversos globos, ao contrário, produziria. Assim, nos licores doces os elementos do veículo fluido, embora muito provavelmente arredondados, são tão minúsculos que a forma de seus componentes se furta à mais meticulosa perquirição ao microscópio e, conseqüentemente, sendo tão excessivamente pequenas, têm algo de uma simplicidade uniforme para o paladar, assemelhando-se aos efeitos dos corpos planos e lisos ao tato; pois, se um corpo for composto de partes arredondadas extremamente pequenas e comprimidas, a superfície parecerá tanto à visão quanto ao tato quase plana e lisa. As formas das partículas do açúcar revelam-se, ao microscópio, muito maiores do que as da água ou do óleo e, por conseguinte, os efeitos de sua redondeza serão mais distintos e perceptíveis às papilas nervosas daquele órgão delicado, a língua: seu resultado será aquela sensação chamada doçura que sentimos levemente no óleo e, em um grau ainda menor, na água; pois, por mais insípidos que sejam, a água e o óleo são, de certo modo, doces, e pode-se observar que todos os tipos de coisas insípidas assemelham-se mais à natureza da doçura do que à de qualquer outro gosto.

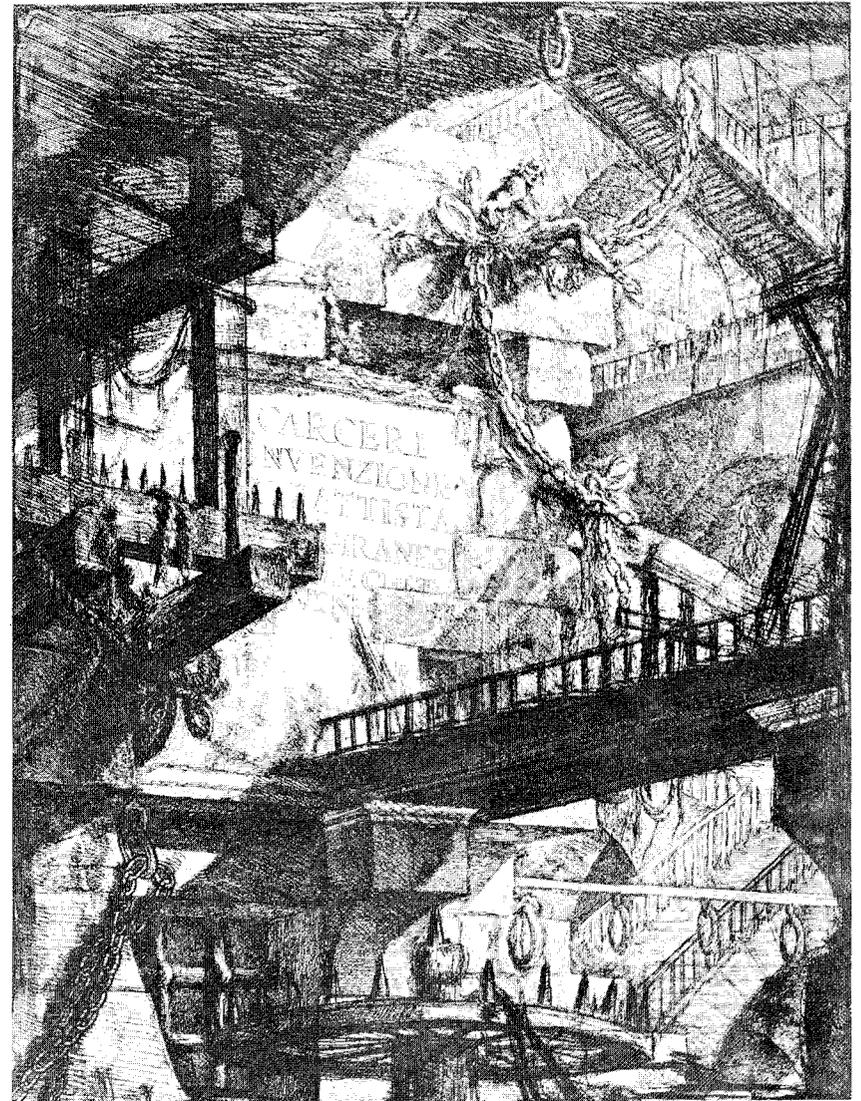
SEÇÃO XXII A doçura é relaxante

Com relação aos outros sentidos, observamos que as coisas lisas são relaxantes. Agora, é preciso demonstrar que as doces, que correspondem ao liso no paladar, também o são. [É notável como em algumas línguas suave e macio são designados por um único termo. *Doux*, em francês, significa tanto um quanto outro. O latim *dulcis* e o italiano *dolce* têm muitas vezes essas duas acepções.] É evidente que as coisas doces geralmente acalmam, dado que todas elas, principalmente as mais oleosas, se tomadas com freqüência ou em grande quantidade, enfraquecem muito o tono do estômago. Os cheiros adocicados, que se assemelham bastante aos sabores doces, têm uma notável propriedade relaxante. O odor das flores predispõe ao torpor, e esse efeito é ainda mais visível no mal-estar que causam às pessoas de nervos frágeis. Conviria investigar se os gostos desse tipo, os doces, produzidos por óleos lisos e por um sal relaxante não são originalmente prazerosos. Pois muitos daqueles que o uso tornou agradáveis não o eram inicialmente. O único meio de proceder a essa investigação é submeter à prova e analisar os que a própria natureza nos forneceu e que fez, desde o princípio, indiscutivelmente gostosos. O leite é o primeiro alimento de nossa infância. É composto de água, óleo e uma espécie de sal muito doce chamado açúcar do leite. Quando misturados, todos esses componentes resultam em uma grande suavidade para o gosto e em uma qualidade relaxante para a pele. O segundo na preferência das crianças são as frutas, principalmente as doces, e todos sabem que essa qualidade é produto de um óleo fino, já mencionado na seção anterior. Mais tarde, o costume, o hábito, o desejo de novidade e inúmeras outras causas confundem, adulteram e modificam nosso paladar, a ponto de não podermos mais raciocinar sobre ele de maneira satisfatória. Antes de encerrarmos esta seção, é preciso observar que, assim como as coisas lisas, por si mesmas, têm um gosto agradável e possuem uma qualidade relaxante, também, por outro lado, a experiência nos mostra que as possuidoras de uma qualidade tonificante e que contribuem para retesar as fibras são quase sempre ásperas e acres ao paladar e, em muitos casos, ásperas até mesmo ao tato. Não poucas vezes, metafo-

ricamente, qualificamos de doces os objetos visuais. A fim de dar continuidade a essa notável analogia dos sentidos, podemos aqui chamar a doçura de o belo no paladar.

SEÇÃO XXIII Por que a **variação é bela**

Uma outra característica fundamental dos objetos belos é que a direção da linha de suas partes está constantemente variando; mas ela o faz por um desvio quase imperceptível, nunca mudando tão bruscamente a ponto de surpreender ou de causar, pela saliência pronunciada de seu ângulo, uma críspação ou uma convulsão do nervo ótico. **Nada que apresente uma prolongada uniformidade ou que varie muito subitamente pode ser belo, porque essas duas qualidades obstam aquele relaxamento que constitui o efeito específico da beleza.** Essa observação é aplicável a todos os sentidos. Um movimento em linha reta é semelhante ao descrito quando se desce uma encosta suave, na qual encontramos muito pouca resistência; no entanto, essa maneira de se mover, como em uma descida, não é a que menos nos cansa. **O repouso certamente tende a relaxar; contudo, existe um tipo de movimento que mais descontraí do que descansa: o oscilatório, no qual se sobe e se desce, alternadamente.** O balanço adormece as crianças mais prontamente do que uma tranquilidade absoluta; na verdade, não há nada que nessa idade dê mais prazer do que ser acalentado; o tipo de brincadeira que as amas-de-leite costumam fazer com as crianças e a preferência destas pelo balanço, posteriormente, prova suficientemente esse fato. A maioria das pessoas deve ter observado a espécie de sensação que experimentaram ao serem conduzidas velozmente em uma carruagem alta, sobre um terreno forrado de grama macia e onde se sucedam elevações e declives suaves. Este exemplo proporcionará uma idéia mais precisa do belo e apontará sua causa provável melhor do que qualquer outro. Quando se está, ao contrário, correndo por um caminho acidentado, cheio de pedras e irregular, a dor causada por essas súbitas desigualdades demonstra por que paisagens, contatos e sons semelhantes são tão opostos à beleza; e, com relação ao tato, seu efeito é exatamente ou quase o mesmo se, por exemplo, percorro com a mão a superfície de um corpo de uma certa forma, ou se tal corpo se move ao longo de minha mão. Mas, para reportar à visão essa



Piranesi, *Cárcees*, frontispício, segunda edição.

analogia, observemos que, se um corpo apresentado a esse sentido tem uma superfície tão sinuosa que os raios de luz por ele refletido variem contínua e imperceptivelmente da mais forte para a mais fraca (o que sempre acontece quando uma superfície é gradualmente irregular), ele necessariamente produzirá um efeito semelhante na visão ou no tato, agindo diretamente sobre um e indiretamente sobre o outro. E esse corpo será belo se as linhas que compõem sua superfície não forem nem contínuas nem tão variadas que possam cansar ou distrair a atenção. A própria variação deve variar constantemente.

SEÇÃO XXIV Sobre a pequenez

A fim de evitar a monotonia que uma repetição demasiado freqüente dos mesmos raciocínios e de exemplos da mesma natureza pode ocasionar, não me deterei em cada pormenor relacionado à beleza fundada na quantidade em si ou na sua distribuição. Não se pode falar acerca do tamanho dos corpos senão de uma maneira muito vaga, porque as idéias de grande e de pequeno são termos quase inteiramente relativos às espécies dos objetos, que são inúmeras. É verdade que, tendo uma vez fixado a espécie a que pertence um objeto e as dimensões comuns aos indivíduos que nela se enquadram, podemos observar que alguns ultrapassam e outros estão aquém da medida usual: os que a superam consideravelmente, devido a esse excesso e contanto que a própria espécie não seja muito pequena, são mais grandiosos e terríveis do que belos; porém, no mundo animal e também em boa parte do vegetal, as qualidades constituintes da beleza podem estar reunidas em objetos de dimensões maiores do que aquelas que eles normalmente comportam; quando essa união ocorre, as referidas qualidades formam uma espécie um pouco diferente do sublime e do belo, a que chamei anteriormente de *esplêndido*; contudo, não creio que ela tenha um poder tão grande sobre as paixões quanto os corpos enormes, que são dotados dos atributos correspondentes ao sublime, ou quanto o que as qualidades da beleza têm, quando reunidas em um objeto pequeno. A impressão causada por corpos grandes adornados com os resíduos da beleza é uma tensão constantemente abrandada, que se assemelha à natureza da medianidade. Se eu tivesse de explicar qual a minha impressão nessas ocasiões, diria que o sublime é menos

prejudicado pela sua união com algumas qualidades da beleza do que esta, ao se associar à grandeza de quantidade ou a quaisquer outras propriedades do sublime. Existe algo de tão dominador em tudo que mesmo remotamente nos inspira um temor respeitoso que nada se sustém em sua presença. Ali, os atributos da beleza jazem inertes e ineficazes, ou, quando muito, sua ação enfraquece a rigidez e a austeridade do terror, que constitui o acompanhante natural da grandiosidade. Além do excepcionalmente grande em todas as espécies, deve-se considerar o seu oposto, o pequenino e o diminuto. A pequenez, simplesmente como tal, não é absolutamente contrária à idéia de beleza. O beija-flor, tanto na forma quanto no colorido, não é superado por nenhum outro exemplar da espécie alada, da qual ele é o menor, e talvez sua beleza seja até mesmo realçada por sua pequenez. Mas existem animais que, quando extremamente pequenos, raramente (se tanto) são belos. Há um tipo de homens e mulheres ananizados, quase sempre tão gordos e encorpados em comparação com sua altura que sua figura nos é bastante desagradável. Entretanto, caso se encontrasse um homem de altura não superior a dois ou três pés, supondo-se que todos os seus membros tivessem uma delicadeza condizente com tal tamanho e que, por outro lado, fosse dotado de todas as qualidades comuns a outros corpos belos, estou plenamente convencido de que poderia, apesar de sua altura, ser considerado belo, tornar-se objeto de amor e sua presença nos inspirar idéias muito agradáveis. A única coisa que possivelmente impediria nosso prazer é que tais criaturas, não obstante sua boa forma, são insólitas e, por isso, muitas vezes consideradas algo monstruosas. O volumoso e gigantesco, embora bastante compatível com o sublime, opõe-se ao belo. É impossível imaginar um gigante como objeto de amor. Quando damos asas a nossa imaginação ao ler ficções, as idéias que naturalmente associamos a esse tamanho são de tirania, crueldade, injustiça e tudo que é horrendo e abominável. Imaginamos o gigante devastando o país, espoliando o viajante inocente e depois empanturrando-se com sua carne semi-viva: assim são Polifemos, Caco^o e outros semelhantes, que fazem uma tão terrível figura nas ficções e nos poemas heróicos. O evento que mais nos prende a atenção e nos deixa mais contentes é sua derrota e morte. Não me lembro, dentre todas aquelas inúmeras mortes das quais a *Ilíada* é pródiga, de nenhum homem notável por sua grande estatura e força cuja ruína nos cause compaixão, e também não parece que o autor, tão versado na natureza humana, o tivesse pretendido. É Simoisio, na tenra flor da idade, arrancado de seus pais, tomado de um frêmito de coragem tão desproporcional a

sua força¹⁰, é aquele outro, prematuramente expulso pela guerra dos braços de sua esposa, jovem, belo e noviço nos combates, que nos comovem por seu extemporâneo destino¹¹. Aquiles, a despeito dos muitos traços de beleza com que Homero dotou sua forma exterior e das numerosas e grandes virtudes com que adornou seu espírito, não pode nos inspirar amor. Note-se que Homero atribuiu aos troianos, de cujo destino queria fazer-nos compadecer, uma quantidade maior de virtudes cortesias e afáveis do que as que distribuiu entre os gregos. Foi a paixão da piedade que ele quis despertar em favor dos troianos, uma paixão fundada no amor, pois essas virtudes inferiores e, se assim posso chamá-las, domésticas são sem dúvida as mais adoráveis. Contudo, ele fez os gregos decididamente superiores na política e nos dons bélicos. As assembléias de Príamo são fracas; as armas de Heitor são comparativamente frágeis e sua coragem, muito inferior à de Aquiles. Homero quis incitar a paixão da admiração pelos gregos e o fez dotando-os de virtudes que têm pouca afinidade com o amor. Esta curta digressão talvez não esteja tão distante de nosso objetivo, pois trata-se de mostrar que os objetos de grandes dimensões são incompatíveis com a beleza, tanto mais incompatíveis quanto maiores elas forem; ao passo que, se aos pequenos acontece-lhes por vezes faltar beleza, esse defeito não deve ser atribuído ao seu tamanho.

SEÇÃO XXV

Sobre a cor

Um tratado sobre a cor seria praticamente interminável, mas creio que os princípios estabelecidos no início desta parte bastam para explicar todos os seus efeitos, assim como os atrativos dos corpos transparentes, sejam eles fluidos ou sólidos. Imaginemos que eu olhe para uma garrafa cheia de um licor turvo de cor azul ou vermelha: os raios de luz azuis ou vermelhos não conseguem chegar de modo puro até o olho, uma vez que são súbita e irregularmente detidos pela interposição de corpúsculos opacos que, inesperadamente, modificam a idéia e transformam-na também em uma outra desagradável por sua própria natureza, segundo os princípios estabelecidos na seção 24. Porém, quando o raio de luz atravessa livremente o vidro ou o licor, quando estes são totalmente transparentes, a luz suaviza-se um pouco na passagem, o que a torna mais agradável, até mesmo como luz, e o licor, refletindo todos os raios de sua

própria cor de modo *uniforme*, produz no olho um efeito semelhante ao que os corpos opacos lisos causam na visão e no tato. Assim, o prazer neste caso é composto da suavidade da luz transmitida e da uniformidade da luz refletida. Esse prazer pode ser intensificado pelos princípios comuns a coisas de outro tipo, se a forma do vidro que contém o licor transparente for criteriosamente variado, a fim de que a cor se apresente gradual e alternadamente fraca e forte, com toda aquela diversidade que o julgamento em assuntos dessa natureza deverá sugerir. **Recapitulando tudo que se disse acerca dos efeitos assim como acerca das causas do sublime e do belo, ver-se-á que estes se fundam em princípios muito diferentes, tanto quanto o são seus modos de ação: o grandioso tem como base o terror, que, quando modificado, causa no espírito a emoção que denominei assombro; o belo funda-se no prazer puramente positivo e incita na alma o sentimento chamado amor. Suas causas foram o tema desta quarta parte.**

NOTAS

1. Jacob Spon (1647-1685), médico conhecido principalmente por sua expedição arqueológica à Itália, à Grécia e ao Oriente Próximo (1765- 1766), em companhia do botânico e arqueólogo inglês Sir George Wheeler (1650-1723), em uma época em que a exploração das ruínas gregas se iniciava. Ele voltou com numerosas inscrições gregas e latinas. Em seu *Recherches d'Antiquité* (Lyon, 1683), tece considerações sobre o valor das medalhas como um guia histórico para a aparência pessoal dos monarcas representados. É nesse contexto que menciona a fisionomia e relata a história de Campanella.(NT)
2. Tomasso Campanella (1568-1639), dominicano. Filósofo e seguidor de Nicolau de Cusa e de Telésio, rejeitou o aristotelismo escolástico e defendeu o estudo direto do homem e da natureza. Foi preso e torturado em Nápoles por sua suposta ligação com a revolta contra os espanhóis. (NT)
3. Newton faz a mesma observação, empregando o exemplo de um carvão em brasa a girar. Cf. *Óptica*. (NT)
4. *Ensaio acerca do entendimento humano*, II, vii, 4. (NT)
5. *Ibid.*, II, xxxiii, 10.(NT)
6. Homero, *Ilíada*, XVII, 645-7: "Zeus pai! Livra desta bruma os filhos dos Aqueus, produz para nós um claro céu; dá-nos olhos de ver e, uma vez feita a luz, tu nos

destruirás: porque assim desejas." Esta passagem é citada por Longino (*Sobre o sublime*, IX). (NT)

7. William Cheselden (1688-1752), um dos maiores cirurgiões ingleses, tornou-se conhecido principalmente por sua operação de cálculo renal. Burke toma como referência a exposição de Cheselden em *Account of some observations made by a young gentleman, who was born blind, or lost his sight so early, that he had no remembrance of ever having seen, and couch'd between 13 and 14 years of age* (*Philosophical Transactions of the Royal Society*, 1729, XXXV, 447-4450). A afirmação que Burke parece ter em mente é a seguinte: "Agora, Scarlet (o menino) achava que as cores mais belas e mais alegres, dentre todas, eram as mais agradáveis, ao passo que o preto, quando o viu pela primeira vez, causou-lhe grande inquietação, mas logo depois acalmou-se; contudo, ao se deparar acidentalmente com uma mulher negra, foi tomado de grande horror." As conclusões tiradas por Burke deste caso foram questionadas no *The Literary Magazine*, II, p.188. (NT)
8. *Óptica*: "...embora as implicações dos experimentos não constituam provas para conclusões gerais, ainda assim esse é o melhor meio de inferir o que a natureza permite e pode ser considerado tanto mais sólido quanto mais geral for a indução. E se os fenômenos não gerarem nenhuma exceção, a conclusão pode ser em geral declarada. E se posteriormente os experimentos manifestarem alguma exceção, ela pode então começar a ser mencionada com as exceções que tiverem ocorrido." (NT)
9. Cf. *Odisséia*, IX, 106 ss. e *Eneida*, VIII, 190 ss. (NT)
10. Cf. *Ilíada*, IV, 473 ss. (NT)
11. *Ibid.*, XI, 221-231. (NT)

PARTE V

SEÇÃO I

Sobre as palavras

As impressões causadas em nós pelos objetos naturais obedecem às leis daquela vinculação em nossos espíritos estabelecida pela Providência entre certos movimentos e configuração dos corpos e certos sentimentos deles resultantes. É dessa mesma maneira que a pintura causa impressão, mas com o acréscimo do prazer na imitação. O efeito produzido pela arquitetura deriva das leis da natureza e da razão; desta última derivam as regras da proporção, segundo as quais a totalidade ou parte de uma obra é louvada ou desaprovada, conforme corresponda ou não à finalidade para a qual foi destinada. Mas, quanto às palavras, elas me parecem afetar-nos de uma maneira muito diferente do que o fazem os objetos naturais ou a pintura e a arquitetura; contudo, as palavras são tão capazes de incitar as idéias de beleza e do sublime quanto aqueles objetos e às vezes um poder muito maior do que qualquer um deles; por conseguinte, uma investigação acerca da maneira pela qual elas provocam tais emoções não é de modo algum desnecessária em um tratado como este.

SEÇÃO II

O efeito comum da poesia
não é suscitar idéias das coisas

A noção que comumente se tem do poder da poesia e da eloquência, assim como das palavras na conversação habitual é que elas agem sobre o espírito suscitando-lhes as idéias das coisas que representam, segundo o estabelecido pelo costume. Para investigar a veracidade dessa opinião, creio ser necessário observar que as palavras podem ser divididas em três classes¹. A primeira é constituída pelas que representam muitas idéias simples *unidas pela natureza* para formar um determinado composto, como homem, cavalo, árvore, castelo etc. Chamo essas palavras de *agregadas*. A segunda é formada por aquelas que simbolizam uma única idéia simples de tais compostos, e não mais do que uma, como vermelho, azul, redondo, quadrado e outras semelhantes. Chamo estas de *palavras simples abstratas*. A terceira compreende as formadas por uma união, uma união *arbitrária*, das duas anteriores e das várias relações entre elas, em graus maiores ou menores de complexidade, como virtude, honra, persuasão, magistrado e assim por diante. Denomino-as *palavras abstratas compostas*. Estou ciente de que os vocábulos podem ser classificados de modo a que entre eles se estabeleçam diferenças mais precisas, mas estas parecem-me corretas e suficientes para o nosso objetivo; ademais, eles estão dispostos na ordem em que são comumente ensinados e na qual o espírito adquire as idéias a que eles substituem. Começarei pela terceira classe, as abstratas compostas, como virtude, honra, persuasão, docilidade. Estou convencido de que essas palavras, seja qual for o poder que porventura tenham sobre as paixões, não o derivam de nenhuma representação suscitada no espírito pelas coisas que elas simbolizam. Sendo compostas, não constituem essências verdadeiras e dificilmente originam, penso eu, quaisquer idéias reais. Não creio que ninguém, ao ouvir sons como virtude, liberdade ou honra, conceba de imediato alguma noção precisa dos modos particulares de ação e de pensamento, simultaneamente com as idéias mistas ou simples, assim como as suas várias relações, às quais essas palavras substituem; e também não creio que delas tenha uma idéia geral, composta por elas, pois, caso contrário, alguma dessas idéias particulares, embora talvez

vagas e confusas, seriam logo percebidas. Mas isso, suponho, quase nunca ocorre. Pois, tentai analisar uma dessas palavras e vereis que ela terá de ser transportada de uma série de vocábulos genéricos para outra, em seguida para a das abstratas simples e depois para a das agregadas, em uma cadeia mais longa do que pudestes imaginar inicialmente, até que uma idéia real venha à luz e até que chegueis a descobrir qualquer coisa semelhante aos primeiros princípios de tais compostos; por fim, quando tiverdes descoberto essas idéias originais, o efeito da composição terá desaparecido completamente. Uma cadeia de pensamentos desse tipo é demasiado longa para ser seguida na conversação usual e nem é necessário que seja feita. Palavras como essas são, na realidade, apenas sons; contudo, são sons que, sendo usados em circunstâncias especiais, nas quais obtivemos algum bem, ou sofremos algum mal, ou vimos outras pessoas serem atingidas por algo bom ou mau, ou nas quais as ouvimos empregadas para significar outras coisas ou eventos interessantes, e, sendo aplicadas a uma variedade tão grande de casos que logo aprendemos, pelo hábito, a que coisas estão relacionadas; elas produzem no espírito, sempre que proferidas desde então, efeitos semelhantes aos ligados àquelas circunstâncias. Os sons, sendo muitas vezes usados sem nenhuma referência a qualquer ocasião específica e carregando ainda suas primeiras impressões, perdem por fim completamente sua ligação com as circunstâncias determinadas que lhes deram origem e, contudo, sem que noção alguma a eles esteja anexada, continuam a exercer influência tanto quanto antes.

SEÇÃO III

As palavras genéricas ocorrem antes das idéias

O sr. Locke observou em algum lugar, com seu costumeiro discernimento, que as palavras genéricas, principalmente as relacionadas virtude e vício, bem e mal, são ensinadas antes que os tipos especiais de ação aos quais elas se reportam apresentem-se ao espírito e, com elas, o amor a uns e a aversão aos outros, pois as crianças possuem espíritos tão flexíveis que a ama-de-leite ou uma pessoa próxima a elas, ao parecer satisfeita ou descontente com alguma coisa ou até mesmo com uma palavra, podem comunicar-lhes uma disposição idêntica².

Mais tarde, quando os diversos eventos da vida vêm a aplicar-se a essas palavras, o que é agradável apresenta-se muitas vezes sob o nome do mal e o que é desagradável designa-se pelos termos bom e louvável: nasce nos espíritos de muitas crianças uma estranha confusão de idéias e de sentimentos e até mesmo uma grande contradição entre suas noções e suas ações. Muitas, sem hipocrisia ou afetação, amam a virtude e detestam o vício e, não obstante, frequentemente agem mal ou de modo perverso em casos particulares, sem o mínimo remorso, porque nunca se encontravam em circunstâncias específicas quando as paixões relativas à virtude eram incitadas com tanta veemência por certas palavras inflamadas pelo ardor de outrem; por esse motivo, dificilmente se repetem determinadas séries de vocábulos, ainda que reconhecidamente inócuos em si mesmos, sem que exerçam alguma influência sobre as paixões, principalmente se um tom de voz excitado e comovido os acompanha, como por exemplo: *sábio, valente, generoso, bom e grandioso*. Não tendo nenhuma referência, essas palavras deveriam ser ineficazes; mas, quando os termos reservados às grandes ocasiões são usados, causam-nos impressão até mesmo sem aquelas circunstâncias. Todas as vezes que essas palavras usadas de maneira tão genérica são reunidas sem nenhum objetivo racional, ou de modo que não se coadunem, tem-se o estilo chamado bombástico. E é preciso, em vários casos, possuir muito bom senso e experiência para proteger-se contra a força de tal linguagem; pois, quando a propriedade é abandonada, podemos admitir um número maior desses termos enfáticos e comprazer-nos com uma maior variedade de combinações.

SEÇÃO IV O efeito das palavras

Se as palavras estão em plena posse de seu poder, produzem três efeitos no espírito do ouvinte. O primeiro é o *som*; o segundo, a *imagem* ou representação da coisa significada pelo som; o terceiro é a *afecção* da alma causada por um dos dois anteriores ou por ambos. As *abstratas compostas* às quais nos referimos (honra, justiça, liberdade e outras semelhantes) causam o primeiro e o último desses efeitos, mas não o segundo. As *abstratas simples* são usadas para denotar uma idéia simples, sem levar muito em conta as outras que poderiam ocasionalmente acompanhá-la, como azul, verde, quente, frio e as-

sim por diante; elas possuem a faculdade de atingir os três objetivos dos vocábulos, do mesmo modo que o fazem, em um grau ainda maior, as *agregadas* como homem, cavalo etc. Contudo, na minha opinião, o efeito mais geral que até mesmo essas palavras podem produzir não nasce do fato de formarem imagens das várias coisas que representam na imaginação, como se deseja crer; porque, ao inquirir meu próprio espírito ou persuadir outras pessoas a examinarem os seus, verifico que nem mesmo uma vez em vinte qualquer imagem se forma e, quando o faz, na grande maioria das vezes necessita-se de um esforço especial da imaginação. Porém, as palavras agregadas agem, como se disse a respeito das abstratas compostas, não pela apresentação de uma imagem ao espírito, e sim a partir do uso, mediante a obtenção, ao serem ditas, de um efeito idêntico ao causado quando seu original é visto. Tomemos um exemplo desse efeito à leitura de uma passagem como a seguinte: "O rio Danúbio nasce em um solo úmido e montanhoso no coração da Alemanha, onde, serpenteando, banha vários principados, até que, voltando-se para a Áustria e após deixar os muros de Viena, adentra a Hungria; lá, com suas copiosas águas acrescidas pelo Saave e pelo Drave, deixa a cristandade e, atravessando impetuosamente os países bárbaros que fazem fronteira com a Tartária, entra por um delta no Mar Negro." Nesta descrição, mencionam-se muitas coisas como montanhas, rios, cidade, o mar etc. Mas examinai atentamente vosso próprio espírito e verificareis se quaisquer figuras de um rio, de uma montanha, de um solo úmido, da Alemanha etc. imprimiram-se em sua imaginação. Com efeito, é impossível, na velocidade com que as palavras se sucedem durante a conversação, ter simultaneamente idéias do som do vocábulo e da coisa representada; além disso, alguns termos que exprimem substâncias reais estão de tal modo misturados com outros de alcance geral e nominal que é impraticável saltar da sensação para o pensamento, do particular para o geral, da coisa para a palavra, a fim de cumprir os objetivos da vida em sociedade, e nem é necessário que o façamos.

SEÇÃO V Exemplos de que as palavras podem causar efeito sem que suscitem imagens

Creio ser muito difícil persuadir algumas pessoas de que suas paixões são movidas por palavras que não incitam nenhuma idéia, e

mais difícil ainda é convencê-las de que, no curso normal da conversação, nós nos fazemos entender satisfatoriamente sem suscitar nenhuma imagem das coisas de que falamos. Parece-me um tanto extravagante discutir com alguém acerca de se ter ou não idéias no seu espírito. Deveria caber a cada um julgar e decidir logo de uma vez por todas. Mas, por mais estranho que possa parecer, muitas vezes somos incapazes de saber que idéias temos das coisas ou se as temos, absolutamente, sobre certos assuntos. Essa questão exige até mesmo uma grande atenção para ser resolvida a contento. Depois que escrevi estas páginas, deparei com dois exemplos extremamente interessantes da possibilidade de se ouvir palavras sem ter nenhuma idéia das coisas que representavam e, contudo, ser capaz, posteriormente, de repeti-las aos outros, em novas combinações e grande pertinência, eloqüência e erudição. O primeiro caso é o do sr. Blacklock, um poeta cego de nascença. Poucos homens abençoados com a mais perfeita visão conseguem descrever o que se vê com maior veemência e precisão do que esse cego, o que não se pode atribuir ao fato de ele ter uma concepção mais clara das coisas que descreve do que as outras pessoas comuns. O sr. Spence, em belo prefácio às obras desse poeta, explica com muita perspicácia e, suponho, em geral com muita justeza, a causa desse extraordinário fenômeno; mas não posso concordar inteiramente com sua opinião de que algumas impropriedades da linguagem e do pensamento presentes nos poemas se devam à idéia imperfeita que o poeta cego tem dos objetos, uma vez que tais defeitos e outros muito maiores podem ser encontrados em escritores superiores ao sr. Blacklock e que, contudo, possuem a mais perfeita faculdade de ver³. Eis um poeta a quem suas próprias descrições sem dúvida comovem tanto quanto a qualquer outro leitor e, no entanto, extasia-se com coisas das quais não tem e nem pode ter nenhuma idéia, exceto a de um simples som; então por que as pessoas que lêem suas obras não poderiam se emocionar da mesma maneira que ele e ter igualmente tão poucas idéias reais das coisas descritas? O segundo exemplo é o sr. Saunderson, professor de matemática da Universidade de Cambridge. Esse homem culto adquiriu um grande conhecimento de filosofia natural, de astronomia e de todas as ciências que dependem do talento matemático. E, o que é mais extraordinário e vem de encontro meu objetivo, deu excelentes lições sobre a luz e as cores: esse homem ensinou a outros a teoria das idéias que eles possuíam e que ele próprio absolutamente não tinha⁴. Mas é provável que para ele as palavras vermelho, azul, verde equivaliam às idéias das próprias cores, pois, tendo empregado esses vocábulos para as idéias de graus maiores ou menores de

refrangibilidade e, por outro lado, informado sobre como elas se harmonizavam ou discordavam sob outros aspectos, pôde raciocinar acerca das palavras com tanta facilidade quanto se tivesse pleno domínio das idéias. Com efeito, é preciso convir que ele não podia realizar nenhuma descoberta por meio de experimentos. Ele nada fez senão aquilo que nós próprios fazemos diariamente, na conversação comum. Quando escrevi esta última afirmação e usei os termos *diariamente* e *conversação comum*, não tinha em meu espírito nenhuma imagem de sucessão no tempo, tanto quanto os homens, quando conversam entre si, assim como não creio que o leitor terá ao lê-las. Também não acredito que, ao falar de vermelho, azul e verde, do mesmo modo que de refrangibilidade, tivesse diante de meus olhos, na forma de imagens, essas várias cores ou os raios de luz atravessando um meio diferente e lá desviando seu curso. Sei muito bem que o espírito possui uma faculdade de criar tais imagens por prazer; mas nesse caso é necessário um ato de vontade, e na conversação assim como na leitura comuns muito raramente uma imagem é incitada no espírito. Se digo "Irei à Itália no próximo verão", todos me entenderão perfeitamente. No entanto, não creio que alguém que represente na imaginação a figura nítida do falante viajando por terra ou por mar, ou então por ambos, algumas vezes a cavalo, outras em uma carruagem, com todos os pormenores da viagem. Muito menos concebe ele alguma idéia da Itália, o país aonde pretendo ir, ou do verdor dos campos, da frutas maduras e da tepidez do ar na mudança para aquela estação, idéias às quais a palavra *verão* substitui; mas, sobretudo, ele não forma qualquer imagem da palavra *próximo*, pois ela simboliza a idéia de muitos verões, com a exceção de um, e certamente quem diz *próximo verão* não tem nenhuma imagem de tal sucessão e exclusão. Em suma, não apenas daquelas idéias comumente chamadas abstratas e das quais imagem alguma pode ser formada, mas até mesmo de seres reais particulares falamos sem que sua idéia seja incitada na imaginação, como certamente um exame atento de nossos espíritos evidenciará. [Na verdade, o efeito da poesia depende tão pouco da capacidade de produzir imagens sensíveis que estou convencido de que ela perderia uma parte bastante considerável de sua veemência se ele fosse o resultado necessário de toda descrição. Porque aquela reunião de palavras comovedoras que constitui o mais poderoso de todos os recursos poéticos muitas vezes perderia sua força junto com sua propriedade e consistência, se as imagens sensíveis fossem sempre incitadas. Não há talvez em toda a *Eneida* uma passagem mais majestosa e elaborada do que a descrição da caverna de Vulcano no Etna e das obras que

ali são executadas. Virgílio detém-se particularmente na formação do trovão, que ele descreve como inacabada sob os golpes dos martelos dos ciclopes. Mas quais são os princípios desta extraordinária descrição?

Tris imbris torti radios, tris nubis aquosae
Addiderant; rutili tris ignis et alitis austrī.
Fulgores nunc terrificos, sonitumque, metumque
Miscebant operi, flammisque sequacibus iras.⁵

Ela me parece admiravelmente sublime; no entanto, se atentarmos friamente para o tipo de imagem sensível que uma combinação de idéias dessa espécie deve formar, as elucubrações dos loucos não podem parecer mais selvagens e absurdas do que tal quadro. "Três raios de chuvaradas enroscadas, três de nuvens aquosas, três de fogo e três do alado vento sul; então eles acrescentaram à obra relâmpagos aterradores e som e medo e ira, com chamas velozes." Essa estranha combinação forma um corpo imenso: os ciclopes batem com os martelos, ele é parcialmente polido e parcialmente deixado em estado tosco. A verdade é que, se a poesia nos oferece um conjunto de palavras, correspondendo a muitas idéias nobres que são ligadas por circunstâncias de tempo ou de lugar, ou relacionada umas às outras, como causa e efeito, ou associadas de um modo natural, podemos reuni-las e moldá-las segundo uma forma qualquer que corresponda a sua finalidade. A conexão de imagens não é necessária, uma vez que nenhuma figura se forma, e nem por isso o efeito da descrição é absolutamente menor. O que Príamo e os anciãos de seu conselho nos dizem de Helena é feito, no consenso geral, para dar-nos a idéia mais elevada possível daquela beleza funesta:

" οὐ νέμεσις Τρώας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς
τοιῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν."⁶

They cry'd, no wonder such celestial charms
For nine long years have set the world in arms;
What winning graces! what majestic mien!
She moves a goddess, and she looks a queen.

Pope⁷

Aqui, sequer uma palavra é dita acerca dos detalhes de sua beleza nem nada que possa auxiliar-nos o mínimo que seja para formar alguma idéia precisa de sua pessoa; contudo, essa maneira de apresentá-la nos impressiona muito mais do que essas descrições longas e elaboradas que se fazem de Helena, tais como as calcadas na tradição ou as compostas pela fantasia que encontramos em alguns autores. A mim, ela me comove certamente muito mais do que a descrição pormenorizada que Spencer fez de Belphebe⁸, embora deva confessar que algumas de suas partes, como ocorre com todas as descrições desse excelente escritor, são extremamente belas e poéticas. O quadro que Lucrecio traçou da religião, a fim de realçar a magnanimidade de seu herói filósofo que a combate, é considerado dos mais vívidos e ousados:

Humana ante oculos foedè cum vita jaceret,
In terris, oppressa gravi sub religione,
Que caput e caeli regionibus ostendebat
Horribili desuper visu mortalibus instans;
Primus Graius homo mortales tollere contra
Esta oculos ausus...⁹

Que idéia proporciona esse excelente quadro? Nenhuma, sem sombra de dúvida: o poeta não disse uma única palavra que poderia servir pelo menos para caracterizar um só membro ou traço do espectro que ele quis representar em meio a todos os horrores que a imaginação pode conceber. Na verdade, nem a poesia nem a eloquência conseguem fazer descrições precisas tão bem quanto a pintura; seu objetivo é impressionar mais pela simpatia do que pela imitação, antes reforçar o efeito das coisas sobre o espírito do orador ou dos ouvintes do que lhes apresentar uma idéia clara das próprias coisas. É nesse domínio que seu poder é maior e no qual obtém mais êxito.]

SEÇÃO VI

A poesia não é rigorosamente uma arte imitativa

Por esse motivo podemos concluir que a poesia, tomada em seu sentido mais geral, não pode ser considerada rigorosamente uma arte imitativa. De fato, ela só é uma imitação no sentido de que descreve as maneiras e as paixões dos homens que suas palavras podem exprimir, enquanto *animi motus effert interprete lingua*¹⁰. So-

mente neste caso ela é estritamente uma descrição, e toda poesia meramente *dramática* é desse tipo. Mas a poesia *descritiva* age principalmente por *substituição*, mediante os sons, que, graças ao hábito, têm o efeito de realidades. Não há imitação senão quando existe uma semelhança entre as duas coisas, e as palavras, indiscutivelmente, não têm nenhuma semelhança com as idéias que elas simbolizam.

SEÇÃO VII

Como as palavras influenciam as paixões

Ora, como as palavras causam efeito, não devido a algum poder que lhes seja próprio, mas porque representam algo, poder-se-ia supor que sua influência sobre as paixões fosse muito pequena; no entanto, ocorre justamente o contrário, pois a experiência nos mostra que a eloquência e a poesia têm uma capacidade idêntica e até mesmo maior de causar impressões vívidas e profundas do que as outras artes e inclusive, muitas vezes, do que a própria natureza. E esse fato resulta principalmente das três causas seguintes. Em primeiro lugar, porque partilhamos extraordinariamente das paixões dos nossos semelhantes e quaisquer indícios desses sentimentos facilmente nos comovem e atraem nossa simpatia; ora, não existem sinais que possam exprimir todas as circunstâncias da maioria das paixões tão perfeitamente quanto as palavras; por conseguinte, se uma pessoa fala de algum assunto, ela pode não apenas comunicar-vos seu conteúdo mas também a maneira como ela própria se sente com relação a ele. Sem dúvida alguma, a influência que grande parte das coisas exerce sobre nossas paixões deriva menos delas próprias do que das opiniões que sobre ela temos, e estas, por sua vez, dependem grandemente das maneiras de pensar dos outros homens, as quais, muitas vezes, não podem ser comunicadas senão por palavras. Em segundo lugar, há diversas coisas de uma natureza extremamente comovente que muito raramente se apresentam na realidade, porém as palavras que as representam são usadas com bastante freqüência, os que lhes possibilita, portanto, causar uma impressão profunda e enraizar-se no espírito, ao passo que a idéia da realidade é passageira; e algumas delas talvez nem mesmo tenham jamais ocorrido sob uma forma real para pessoas em quem, não obstante, causam uma forte impressão, palavras como guerra, morte, fome etc. Além disso, muitas idéias nunca de apresentaram aos sentidos de nenhum ho-

mem senão por palavras, como Deus, anjos, demônios, céu e inferno e, contudo, exercem todas elas uma grande influência sobre as paixões. Em terceiro lugar, com as palavras podemos fazer *combinações* que, de outro modo, não seriam possíveis. Essa capacidade de combinar permite-nos, mediante o acréscimo de circunstâncias criteriosamente escolhidas, dar uma vida e uma força novas ao objeto simples. Na pintura, podemos representar qualquer figura bela que nos aprouver, mas não nos é possível jamais conferir-lhe aqueles traços vívidos que ela pode receber das palavras. Para representar um anjo em um quadro, podeis somente desenhar um belo jovem com asas; porém, que pintura será capaz de acrescentar-lhe algo tão grandioso quanto o faz a adição de uma única palavra, em "anjo do *Senhor*"? É verdade que não tenho aqui nenhuma idéia distinta, mas esses vocábulos causam no espírito uma impressão maior do que a imagem sensível, e é este o ponto que desejo provar. Um quadro de Príamo arrastado ao pé do altar e lá assassinado, se feito com habilidade, seria sem sombra de dúvida muito comovente; mas ele jamais poderia representar algumas de suas circunstâncias mais impressionantes.

Sanguine foedantem quos ipse sacrauerat ignes.¹¹

Milton dá-nos um outro exemplo nestas linhas, onde descreve as viagens dos anjos decaídos, através de sua lúgubre morada:

....O'er many a dark and dreary vale
They pass'd, and many a region dolorous;
O'er many a frozen, many a fiery Alp;
Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens and shades of death,
A universe of death.¹²

Aqui se manifesta a força da união em

Rocks, caves, lakes, dens, bogs, fens and shades,

que, no entanto, seria perdida em sua maior parte, não fosse o acréscimo de uma palavra:

Rocks, caves, lakes, dens, bogs, fens and shades of Death.

Esta idéia ou emoção que somente o acréscimo de uma palavra poderia causar eleva extraordinariamente o grau de sublimidade e esta é fortalecida mais ainda pelo que se segue: um "universo de

Morte". Eis aqui, novamente, o caso de duas idéias que não podem ser despertadas senão pela linguagem; essa união de idéias é incomparavelmente magnífica e espantosa, [caso seja possível chamar propriamente idéias aquilo que não apresenta ao espírito nenhuma imagem — e será difícil imaginar como as palavras podem mover as paixões que se relacionam a objetos reais sem representá-los de maneira bem definida. Essa dificuldade deve-se ao fato de, em nossas observações sobre a linguagem, não distinguirmos suficientemente bem uma expressão clara de uma expressão forte. Elas são muitas vezes confundidas uma com a outra, embora, na realidade, sejam extremamente diferentes. A primeira diz respeito ao entendimento; a segunda, às paixões. Uma descreve uma coisa como ela é; a outra, como ela é sentida. Ora, como existe um tom de voz emocionado, um semblante apaixonado, um gesto eloqüente que comovem independentemente daquilo a que se reportam, assim também as palavras e certas disposições suas que, sendo especialmente consagradas a assuntos empolgantes e sempre empregadas por aqueles que estão sob a influência de uma paixão, sensibilizam e comovemos mais do que as que tratam do assunto com muito mais clareza e precisão. Nós cedemos à simpatia o que recusamos à descrição. A verdade é que toda descrição verbal puramente simples, ainda que extremamente exata, proporciona uma idéia tão pobre e insuficiente da coisa descrita que não teria sequer o mínimo efeito se o falante não recorresse ao auxílio daqueles modos de discurso que indicam estar ele próprio tomado de um sentimento forte e vívido. Então, pelo contágio das nossas paixões, nós nos inflamamos com um fogo que já queima em um outro coração e que provavelmente jamais poderia ter sido aceso pelo objeto descrito. As palavras, ao transmitirem as paixões com intensidade, através dos meios já mencionados, compensam plenamente a fragilidade que em outros aspectos possuem. Pode-se observar que as línguas muito refinadas e louvadas por sua superior clareza e precisão são em geral desprovidas de força. A língua francesa apresenta essas características. Ao passo que as línguas orientais e a maioria das faladas pelos povos não cultivados são possuidoras de uma grande força e energia de expressão, o que é facilmente explicável. As pessoas incultas simplesmente observam as coisas e não são dadas a estabelecer entre elas distinções rigorosas; mas, por esse motivo, sentem uma admiração maior e são mais afetadas pelo que vêem e, portanto, expressam-se de uma maneira mais ardente e apaixonada. Se o sentimento é comunicado adequadamente, produzirá seu efeito sem nenhuma idéia clara e muitas vezes sem idéia alguma da coisa que lhe deu origem.]

Seria de se esperar, pela riqueza do assunto, que eu me estendes-se mais nas considerações sobre a poesia e suas relações com o sublime e o belo, mas cabe lembrar que já se tratou desse aspecto muitas vezes e de forma satisfatória. Meu intuito não foi abordar a crítica do sublime e do belo em alguma arte, e sim tentar estabelecer os princípios que permitam determinar, distinguir e compor uma espécie de padrão para eles; julguei que poderia atingir esses objetivos de modo mais seguro investigando as propriedades das coisas naturais que nos inspiram amor e admiração e mostrando de que maneira sua ação produz essas paixões. As palavras foram examinadas apenas quanto aos princípios que lhes facultam representar essas coisas naturais e mediante que poderes podem causar-nos frequentemente uma impressão tão forte quanto as coisas que representam, e muitas vezes muito maior.

NOTAS

1. Cf. a classificação das palavras em Locke, *op. cit.*, III, iv-v. (NT)
2. *Ensaio acerca do entendimento humano*, III, v, 15; III, ix, 9. (NT)
3. Thomas Blacklock (1721-1791). Encontram-se referências a ele em Hume (carta a Spence de 15 de outubro de 1754) e nos comentários de Johnson (Boswell, *Life of Johnson*, Encyclopaedia Britannica, Great Books of the Western World, 1952, 133). (NT)
4. Dr. Nicholas Saunderson (1682-1739). Cf. Diderot, *Lettre sur les aveugles*. (NT)
5. *Eneida*, VIII, 429-432: "Tinham juntado três porções de saraiva, três de nuvem aquosa, três de fogo rutilante e três de vento impetuoso; misturavam agora à obra fulgores terríveis, estrondo e terror e cólera de chamas devoradoras." (NT)
6. *Iliada*, III, 156-158. (NT)
7. *Iliada*, III, 205-208. (NT)
8. *Faerie Queene*, II, iii, 21-31. (NT)
9. *De rerum natura*, I, 62-67: "Quando ante os olhos a vida humana, miserável, jazia por terra, oprimida por uma pesada religião, cuja cabeça, mostrando-se do alto dos céus, ameaçava os mortais com seu horrível aspecto, o primeiro a ousar levantar contra ela os olhos foi um grego." (NT)
10. Horácio, *De arte poética*, I, iii. (NT)
11. *Eneida*, II, 502: "Cujo sangue profanava os fogos sagrados que ele próprio acendera." (NT)
12. *Paradise lost*, II, 618-622: "Por muitos vales tenebrosos e lúgubres eles passaram e muitos lugares de dor: muitas montanhas de gelo e de fogo; rochedos e precipícios, lagos, pântanos, antros e sombras de morte, um universo de morte." (NT)