

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

TRADUÇÃO

## O PRINCÍPIO DA ASSOCIAÇÃO ESTÉTICA

*Gustav Theodor Fechner*

*Traduzido por: Alexander Weller Maar*

<https://orcid.org/0000-0001-8336-7884>

A estética, como muitos outros campos de investigação, pode ser tratada de duas maneiras fundamentalmente diferentes, que distinguirei a seguir simplesmente como a Estética de Cima [*Aesthetik von Oben*]<sup>2</sup> e a Estética de Baixo [*Aesthetik von Unten*]. O primeiro funciona dedutivamente (de termos gerais para particulares) e o segundo indutivamente (ao contrário). A Estética de Cima estabelece um quadro de ideias formado a partir de aspectos de alto nível, subordinando a experiência estética a esse quadro. A Estética de Baixo elabora a estética inteiramente a partir de dados empíricos baseados na experiência estética. A Estética de Cima se preocupa principalmente com conceitos e ideias de beleza, arte, estilo, sua posição dentro do sistema geral de conceitos mais gerais, sua relação com a verdade, com a bondade e com o divino — particularmente com as ideias divinas e a criatividade divina. Das alturas puras dessas ideias gerais, desce-se então ao nível das singularidades empíricas simples, de beleza específica limitada pelo tempo e pelo espaço, avaliando cada fenômeno individual em relação ao geral. A Estética de Baixo parte de experiências singulares do que agrada e desagrada. A partir daí, constrói todos os conceitos e leis que têm seu lugar na estética, procurando desenvolvê-los em relação às leis do que é e do que deve ser — e a essas leis o prazer deve estar sempre subordinado. Ao generalizarmos cada vez mais, chegamos a um sistema de leis e conceitos gerais. Considerando que a Estética de Cima se concentra em conceitos e ideias, com todas as explicações sendo meramente

---

<sup>1</sup> Doutor em Filosofia (University of Auckland). Professor EBTT no IFPA. Endereço de email: [awmaar@gmail.com](mailto:awmaar@gmail.com).

<sup>2</sup> As passagens entre colchetes ([ ]) indicam as intervenções de cunho explicativo do tradutor. (N. do Ed.)

baseadas em subordinações a categorias de conceitos ou ideias; a Estética de Baixo concentra-se em leis empíricas, e todas as explicações são baseadas principalmente em subordinações a elas.

Cada uma dessas duas maneiras tem suas vantagens e desvantagens. Desde o início, a Estética de Cima nos fornece o objetivo que a Estética de Baixo em última análise espera atingir, ou seja, a visão mais geral. No entanto, ao partir-se do aspecto mais elevado torna-se difícil esclarecer as causas do prazer e do desprazer nos casos particulares. Embora isso também deva ser nossa preocupação, a Estética de Cima oferece apenas conceitos fugazes ou flutuantes que não captam o singular com a precisão adequada devido à sua generalidade. Além disso, esse caminho pressupõe um ponto de partida correto que apenas um sistema filosófico ou teológico perfeito pode fornecer, ambos os quais ainda não temos. Há muitas tentativas de tais sistemas e, conseqüentemente, muitas tentativas de ajustar a estética a esses sistemas, todas elas dificilmente convincentes, meramente atendendo ao desejo de ter ideias da mais alta ordem e perpetuando esse desejo. Em contraste, a Estética de Baixo fornece orientações claras no que diz respeito às causas do prazer e do desprazer em cada caso individual e concreto, mas tem dificuldade em atingir aspectos e ideias gerais; a pessoa fica facilmente presa no meio do caminho, por assim dizer. No entanto, partindo do zero, a Estética de Baixo não pressupõe nada disputável. É assim que podemos, lenta e seguramente, aumentar nossos conhecimentos sobre estética.

Em suma, a relação entre a Estética de Cima e a Estética de Baixo assemelha-se àquela entre a filosofia natural e a física. Assim como a filosofia natural precedeu a física, a Estética de Cima precedeu a Estética de Baixo e, até agora, a primeira permanece o caminho mais conhecido, enquanto a segunda constitui um caminho ainda não trilhado com determinação, consistência e método. Assim como a física nunca tornará a filosofia natural obsoleta, a Estética de Baixo nunca substituirá a Estética de Cima. Mesmo assim, acho que devemos seguir o caminho de baixo para estabelecer uma base sólida para as suposições especulativas e infundadas da Estética de Cima.

Infelizmente, não há mais generalidades sobre as duas maneiras. Era apenas para dizer, tanto quanto para mostrar, que o princípio a ser abordado é ao mesmo tempo um tema e um teste para a Estética de Baixo. Isso também vai explicar por que a Estética de Baixo tem recebido tão pouca atenção no campo da estética até agora. De acordo com a natureza da Estética de Baixo, ela não pode tomar como ponto de partida os aspectos

gerais; assim, começarei com os exemplos mais simples possíveis que permitem a explicação e verificação do que chamo de Princípio da Associação Estética.

Não apresento algo inteiramente novo; quem poderia reivindicar novidade em tais assuntos! Em psicologia, acima de tudo, a importância do Princípio da Associação é conhecida e reconhecida há muito tempo; mesmo que não seja o caso da estética, esse princípio não deixou de receber elogios mesmo lá. Ocasionalmente, é aplicado pela estética atual, cientificamente orientada, mas sem qualquer noção de sua importância fundamental e de longo alcance. Foi até mal interpretado por [Immanuel] Kant em sua doutrina da beleza aderente [*anhängende Schönheit*]. Entre os estudiosos mais recentes, apenas [Hans Christian] Ørsted deu mais atenção a ele — compreensível já que se aproximou da estética como observador — mas é claro sem promover esse princípio ao seu estado mais desenvolvido ou se aprofundar em suas especificações. E a quem entre os estetas mais importantes atende Ørsted? Entre os mais velhos, especialmente [David] Hume, deve ser mencionado. Mas vamos começar com exemplos! A mais bela de todas as frutas — ou, se acharmos o termo beleza exaltado demais — a mais [visualmente] prazerosa provavelmente é a laranja. Antigamente, isso acontecia ainda mais do que hoje, quando era exibida publicamente nos balcões de vendas em todos os lugares e podia ser encontrada ao almoço em quase todas as mesas como sobremesa: isso porque todo estímulo acaba embotado por sua frequência. Mas ainda me lembro bem do, por assim dizer, encanto romântico que a visão dessa fruta me proporcionava. Até hoje, dificilmente se prefere outra no que diz respeito à sua aparência.

Então, em que consiste o prazer de sua aparência? Naturalmente, todos pensam imediatamente em sua cor dourada pura e em sua forma perfeitamente redonda. E certamente, muito se encontra aqui; e talvez se pense que toda a sua beleza está englobada aqui. Sim, onde mais deveria estar? Se os leitores se perguntam isso, isso prova que não estão cientes de meu princípio. Pois se algo viesse à mente, certamente chegariam ao princípio. Pode-se então pensar por um momento se o apelo da aparência desta fruta realmente reside inteiramente em sua bela cor dourada e redondez perfeita!

Eu digo que não; pois por que uma bola de madeira envernizada na cor amarela não é tão prazerosa quanto uma laranja quando sabemos que é uma bola de madeira, e não uma laranja? De fato, embora a laranja tenha uma casca áspera e a rugosidade seja geralmente menos apreciada do que a suavidade, como pode ser demonstrado pela

comparação de diferentes bolas de madeira — ainda preferimos a laranja áspera à bola de madeira envernizada.

Esse julgamento não pode ser derivado de uma forma e cor favoráveis apenas, visto que ambos os objetos são quase os mesmos em ambas as dimensões, então, se for o caso, a bola de madeira deveria ser o preferido. A preferência pela laranja só pode ser devido ao fato de que a identificamos como uma laranja, não como uma bola de madeira, e assim adicionamos o significado de uma laranja à sua mera forma e cor. Claro, o significado de uma laranja também está parcialmente em sua forma e cor, mas não exclusivamente. Em vez disso, reside na totalidade do que é e faz, e especialmente no que é e faz conosco pessoalmente. Uma vez que apenas a forma e a cor estão imediatamente presentes aos nossos sentidos, a memória acrescenta o resto, não como detalhes isolados, mas como uma impressão geral: ela se amalgama com a impressão sensual, enriquecendo-a, ilustrando-a, por assim dizer; podemos chamar a isso de cor mental adjacente à cor sensorial ou a impressão associada que se une à cor direta. É por isso que a laranja parece mais bela do que a bola amarela de madeira.

Alguém que percebe uma laranja vê apenas uma mancha amarela redonda? Com o olho físico, sim; mentalmente, porém, vemos um objeto de cheiro delicioso, sabor refrescante, cultivado em uma bela árvore, em um belo país, sob um céu quente; vemos, por assim dizer, toda a Itália junto com ela, o país, que sempre atraiu nossos anseios românticos; a cor mental é composta de todas essas lembranças, pelas quais a sensual é esmaltada e assim embelezada; ao passo que alguém percebendo uma bola de madeira amarela só sentirá madeira seca por trás da mancha amarela redonda que fora moldada na oficina de um torneiro e colorida por um envernizador. Em ambos os casos, a impressão resultante da memória associa-se imediatamente à sensação, fundindo-se completamente com ela, determinando seu caráter tão essencialmente como se fosse parte da própria sensação pura. Somente através de tais comparações percebemos que não é bem assim.

Outro exemplo:

Por que achamos uma bochecha avermelhada de um rosto juvenil muito mais atraente do que uma pálida? É a beleza, o deleite da própria cor vermelha? Inegavelmente, a cor tem parte nisso. Um vermelho fresco agrada mais aos olhos do que o cinza ou os erros de cor. Podemos prová-lo por experiência. O inglês [William] Cheselden operou uma pessoa cega de nascença, que nunca tinha visto cores e, portanto, ainda não havia

adquirido nenhuma associação com a cor. Ele declarou que o vermelho escarlate era a mais bela de todas as cores; entre os outros, gostava mais do mais vivo, enquanto o preto evocava muito desconforto. Os selvagens, que pintam o corpo, preferem pintá-lo de vermelho. Os primeiros ídolos de madeira e argila eram pintados de vermelho. Portanto, não deveríamos reconhecer o apelo natural da cor vermelha como a causa simples de nosso prazer nas bochechas vermelhas? Mais uma vez, pergunto: por que não achamos o mesmo vermelho fresco tão atraente no nariz e nas mãos quanto na bochecha? Nós não gostamos disso. No caso do nariz e da mão, a impressão agradável do vermelho é obviamente superada por um elemento de desprazer. Qual é a razão para isto? Não é difícil encontrá-la. A bochecha vermelha fala de saúde, alegria, vida florescente; o nariz vermelho nos lembra embriaguez e doenças crônicas induzidas pelo cobre, a mão vermelha de lavar, esfregar, amassar; essas são coisas que não queremos ter nem fazer. E não queremos ser lembrados dessas coisas.

Por outro lado, se um nariz vermelho e uma bochecha pálida sempre tivessem sido sinais de boa saúde e temperança, o nariz pálido e a bochecha vermelha apareceriam como sinais do oposto e a direção de nossa atração também se inverteria. As mulheres norte-americanas e polonesas preferem uma bochecha pálida a uma vermelha e, se necessário, tentam obter uma pálida mesmo às custas de sua saúde bebendo vinagre ou por outros meios. Então, é porque elas valorizam a própria palidez sobre a vermelhidão? Certamente não, mas porque estão acostumadas a interpretar uma bochecha pálida como sinal de constituição refinada, educação superior e posição social, enquanto a vermelha indica apenas a saúde camponesa, preferem a primeira à segunda. É pela mesma razão que os chineses acham os pés aleijados atraentes quando pertencem a suas mulheres, mas avaliam os mais belos naturais como vulgares e desajeitados. Eles também retratam suas divindades com barrigas grandes, pois estão acostumados a ver barrigas grandes em seus funcionários imperiais mais ilustres que estão acima das necessidades terrenas e labutas para as quais atralhariam as barrigas grandes.

Uma vez que ouvi uma mulher dizer que só poderíamos julgar com segurança a beleza de um pé humano se estivesse calçado. Se a sinceridade não fosse uma das virtudes dessa mulher, ela provavelmente hesitaria em fazer essa afirmação, pois poderia soar bizarra para a maioria das pessoas. No entanto, há alguma verdade nisso. Quando aprendemos sobre o significado do pé humano, aprendemos sobre algo que estará escondido por um sapato em quase todos os momentos e, portanto, estamos realmente

familiarizados apenas com o pé dentro de um sapato. Nosso próprio pé, embora nem sempre o mais bonito, é quase sempre o único que vemos nu, ao passo que os pés de estátuas geralmente estão entre suas características menos notadas. Assim, os critérios para pés bonitos são aplicados com menos frequência a um pé descalço do que a um calçado; e, enquanto o julgamento do primeiro pressupõe uma certa quantidade de perícia artística, o julgamento de elegância e delicadeza no caso do último requer apenas experiência social comum.

Não menos do que no domínio visual, o princípio é relevante para todas as outras modalidades sensoriais.

A uma mulher cega, que só podia apreciar formas pelo tato, perguntou-se por que o braço de uma determinada pessoa a atraiu tanto. Não fora porque sentiu o puxão suave, a bela plenitude, nem o inchaço elástico do braço. Na verdade, foi porque ela sentiu que o braço estava saudável, animado e leve. Embora ela não pudesse sentir essas coisas diretamente, ela as associou com o que experimentou. Não acredito, porém, que a impressão direta, na qual se estava inclinado a encontrar a única causa de sua apreciação, fosse realmente sem efeito. No entanto, a impressão associada foi trazida à sua atenção de forma mais vívida. Em nós mesmos, os que enxergam normalmente, é o oposto. Acreditamos que somos capazes de ler toda a beleza de um belo braço, sem suspeitar que lemos a maior parte no mesmo.

Uma mulher que amava muito seu homem, disse-lhe: Estou tão feliz que você tenha um nome tão bonito. O nome não era muito bonito, mas ela amava o homem, por isso gostava do nome. Eu mesmo me lembro que quando era criança gostava muito do nome Cunigunda, até que entrei em contato com uma garota com esse nome de aparência e caráter desagradáveis. Logo depois, o nome tornou-se desagradável para mim; e como não encontrei uma Cunigunda particularmente amável desde então, essa impressão prevaleceu.

Os administradores de propriedades rurais geralmente adoram o cheiro de esterco porque os lembra da fertilidade. Exemplos desse tipo podem ser estendidos indefinidamente.

No entanto, ouço uma voz me chamando de cima: para que servem todos esses exemplos? O que ganhamos em prol da compreensão da estética, o que é que ganhamos afinal? A laranja, a bochecha, o nariz, a mão, o pé e assim por diante, são

partes dependentes da natureza e do corpo humano; qualquer estética que se preze irá pelo todo e dará conta das partes apenas como tais.

Pois bem, consideremos o significado do princípio para a beleza de toda uma paisagem, de toda a figura humana, de toda uma obra de arte, e o veremos não diminuído, mas, ao contrário, ampliado e aumentado de maneira em que o todo supera as partes. Usar os exemplos mais simples não é apenas a maneira mais fácil de explicar o princípio, mas em nosso caminho de baixo, também não podemos seguir a direção que parece ser a única possível para o caminho de cima. Com uma advertência para subir ainda mais no futuro, portanto, resumimos os principais aspectos do princípio com base nos exemplos anteriores.

Cada objeto com que lidamos está mentalmente representado pelo impacto resultante da nossa lembrança, isto é, de tudo o que vivemos externamente ou internamente, ouvimos, lemos, pensamos e aprendemos com relação a esse objeto e outros a ele relacionados. Essa representação está diretamente relacionada com a experiência visual do objeto, assim como a ideia está relacionada com a palavra que a designa. De fato, forma e cor, por assim dizer, não são nada mais que palavras visíveis, que imediatamente e involuntariamente trazem todo o significado de um objeto para nossa atenção; devemos aprender essa língua visível primeiro, para então compreendê-lo, assim como a linguagem das palavras. Quando percebemos uma mesa, basicamente, vemos apenas uma mancha retangular; mas nessa mancha percebemos tudo para o qual a mesa se destina; é isso que torna a mancha retangular uma mesa. Percebemos uma casa, mas isso significa tudo aquilo que vem junto com a casa, para o que uma casa é boa e o que acontece em uma casa; é isso que transforma a mancha em uma casa. Nós não percebemos com os olhos físicos, mas com um olho mental. Não nos lembramos de cada detalhe individual que contribui para essa impressão; não seria possível que tudo penetrasse a consciência ao mesmo tempo. Desse modo, tudo se mistura com a percepção intuitiva e coerente, o que temos chamado de cores mentais — um termo elucidativo em mais de um aspecto. Não importa quantas cores diferentes se misturem, a mistura sempre aparecerá como uma única cor que muda de acordo com as suas componentes coloridas, e, se fosse aplicada translucidamente a um fundo de cor sólida, a junção das duas cores resultaria em uma percepção coerente. E, novamente, essa percepção corresponderia diretamente à combinação dos dois componentes coloridos. Assim, a partir de todos os diferentes tipos de lembranças associadas à aparência de um objeto, resulta uma percepção coerente, que varia de

acordo com os diferentes ingredientes da memória, e que se funde com a percepção coerente a partir da visão direta do objeto físico. Assim, mesmo no caso de um estímulo sensorial quase idêntico, uma impressão geral completamente diferente poderia surgir se esmaltada por diferentes cores mentais, é necessária apenas uma ligeira diferença na sua qualidade sensual para transmitir essas diferentes associações. Uma laranja, uma bola de madeira amarela, uma bola de bronze, uma bola dourada, a lua.

Todos essas aparecem como manchas amarelas redondas e, no entanto, que diferentes impressões transmitem! Percebemos a bola de ouro com uma espécie de profundo respeito californiano, imaginamos palácios inteiros, carruagens e cavalos, servos uniformizados e viagens magníficas; a bola de madeira parece ser apenas para rolar, mas que grande idealidade pertence à lua! É somente por meio disso que qualquer coisa autêntica, o verdadeiro diamante, o verdadeiro ouro, a verdadeira renda tênue, a verdadeira canção do rouxinol, ganha sua impressão tremendamente vantajosa sobre qualquer tipo de imitação, mesmo que seja da mais enganosa qualidade.

De acordo com a premissa de que é essencial para nosso prazer ou desprazer o que lembramos no momento de lembrar ou perceber um determinado objeto, a lembrança como tal acrescenta um momento de prazer ou desprazer à impressão estética de um objeto que possa estar em acordo ou desacordo com outros eventos de lembrança e percepção do objeto. Desse princípio se originam as mais múltiplas condições estéticas e valeria a pena examiná-las a partir de exemplos, mas isso levar-nos-ia para demasiado longe. Os impactos mais fortes e frequentes que recebemos de um objeto, em relação a um objeto e relativo a um objeto, são aqueles que deixam as memórias mais dominantes para as impressões associadas subsequentes.

A lembrança particular é, claro, relativamente fraca com respeito ao que ela efetua como lembrança; mas, por meio do acúmulo de muitos desses eventos de lembrança e seu impacto em uma única impressão direta, seu impacto cumulativo superará o efeito da impressão direta com mais facilidade e riqueza de conteúdo.

Quão rica e interessante é a lembrança de uma laranja em comparação com sua mera forma e cor!

Um exemplo do dia a dia pode nos ensinar como uma impressão resultante de experiências passadas acumuladas pode se tornar irresistível em comparação com a impressão direta e sensorial. Segurando o dedo na frente dos olhos com o dobro da

distância, ele parece tão grande quanto antes, embora sua imagem no olho tenha apenas metade do tamanho, e pode parecer apenas a metade para um cego recém-operado. Resultante de toda a nossa experiência de vida, o conhecimento de que tem o mesmo tamanho a qualquer distância, sobrepuja a entrada sensorial de forma tão completa, que pensamos perceber seu tamanho constante a cada distância. Obviamente, nosso prazer em relação aos objetos é facilmente confundido com o efeito de sua aparência sensual, ao passo que esse prazer, na verdade, se baseia em experiências anteriores. No entanto, é a nossa mente que adiciona experiência previamente adquirida aos nossos sentidos.

Até agora, enfatizei que os diferentes componentes se misturam na impressão estética geral. No entanto, para entender a estética, devemos analisá-los para dar conta da formação da impressão geral. Precisamos perguntar o que pertence à impressão direta, o que se deve às associações e o que a primeira ou a segunda contribuem para isso. Tal análise nunca será exaustiva, pois não podemos calcular a contribuição de nossa lembrança para cada impressão associativa, de fato, nossas associações são uma espécie de eco de toda a nossa vida, com os diferentes pesos de seus vários momentos. Se atingirmos um tecido esticado em algum ponto — nossa imaginação é comparável a esse tecido — todo o tecido vibrará, mas especialmente as partes mais próximas do ponto em que batemos ou que estão conectadas a ele pelos fios mais fortes. No entanto, uma impressão sempre atingirá nosso tecido mental simultaneamente em mais de um ponto. Mesmo que todas as nossas propriedades mentais ressoem com cada impressão, ainda somos capazes de examinar os aspectos predominantes de cada impressão. Tais considerações são estranhas às teorias padrão da estética de hoje, pois preferem ignorar completamente a questão.

A estética deve examinar a composição de uma impressão geral. Embora a percepção geral não possa ser descrita, podemos ser capazes de caracterizar a combinação de seus vários componentes. Quem poderia definir a percepção de uma laranja, de uma bola de ouro ou de uma bola de madeira? Ela pode, no entanto, ser descrita por meio das associações que se fundiram para moldá-la.

Não só por aqueles que nele se fundiram, mas também por aqueles que daí podem surgir, o que constitui um aspecto novo e importante. Na verdade, qualquer associação que tenha contribuído para uma impressão mental pode voltar ao primeiro plano; ocasiões externas ou internas podem ser suficientes para que isso aconteça. É por isso que, depois de obter uma percepção geral, o assunto pode ser examinado mais de perto

em direções diferentes, embora inter-relacionadas, formando um segundo componente principal do efeito estético de um objeto, que não surge apenas de sua percepção geral coerente. É como a semente que produz uma planta que se parece com aquela de onde veio. Ao mesmo tempo, esse resultado da lembrança é a fonte da qual a fantasia se origina; e uma vez que a beleza em nossos tempos foi explicada inteiramente com o recurso à fantasia, este é um convite para examinar essa fonte mais de perto do que até agora.

Ao enfatizar a cor mental das coisas, não se deve exagerar, embora possa ser tentador, depois de compreender sua importância. Imagine uma laranja de cor cinza imperceptível em vez de um lindo amarelo dourado, com uma forma enviesada e mutilada em vez de uma perfeitamente redonda; nenhuma memória ligada a ela a tornará bela ou agradável. Uma fava de baunilha evoca lembranças semelhantes às de uma laranja, mas quem a acharia bonita? Mais uma vez, não devemos subestimar o poder das impressões associadas. A comparação entre a bola de laranja e a de madeira indica isso. Nem a impressão direta nem a associada realizam nada por si mesmas, mas, conjuntamente, realizam muito; juntas, somam mais do que um mero produto adicional de seus prazeres. Aqui, novamente, o princípio muito geral e de longo alcance da Amplificação Estética entra em vigor — mais um princípio que não é reconhecido pela Estética de Cima. Embora seja muito importante explicar como o estímulo sensorial direto e a impressão associada interagem para formar uma percepção coerente, não podemos entrar em mais detalhes sobre isso.

Esses são os aspectos mais gerais do princípio, que podem ser esclarecidos pelos exemplos mais simples, e permanecem igualmente válidos quando agora os aplicamos a exemplos em um nível superior.

Tentemos dar conta da percepção que a visão de uma paisagem evoca! Há algo indizível nisso, algo que não pode ser descrito exhaustivamente. Como a natureza e as causas dessa impressão podem ser explicadas? Para mostrar as diferentes explicações dadas pela Estética de Cima em comparação com a Estética de Baixo, contrastarei as duas abordagens tomando uma explicação de um dos livros didáticos mais valiosos da atualidade, de [Moriz] Carrière. A primeira é a explicação mais abrangente; está ligada ao mais elevado dos aspectos idealistas, enquanto a nossa explicação se encontra mais próxima e ligada aos mais baixos.

Carrière diz (p. 243):

A própria essência da natureza corresponde à beleza; pois a beleza aparece à mente como uma representação manifesta de conteúdo ideal e regularidades mentais. É isso que nos encanta tão profundamente, quando nossa mente encontra alguma afinidade com nossa alma no mundo externo e físico. Antes de tudo, porém, a vida individual é o propósito da vida em geral, cada ser existe para seu próprio fim e não foi criado para nos agradar com sua aparência; é um favor do destino, se a totalidade do universo apresenta a reciprocidade das coisas, o como e o porquê de suas relações mútuas, de modo que possamos perceber e apreender a essência interior da superfície, como aparece do nosso ponto limitado de visão, e como as formas das coisas respondem não apenas ao propósito final do universo, mas também às condições e demandas de nossa individualidade. De fato, podemos louvar a benevolência e a magnificência da causa última do mundo, quando substâncias que parecem indiferentes à vida do organismo, ou seja, das plantas, ou que são exaladas por elas, nos deleitam com seu cheiro agradável ou cor radiante como óleos etéricos ou pigmentos...

E para mostrar como o indivíduo é explicado por essa consideração geral, Carrière nos informa sobre a planta como elemento da paisagem (p. 258):

As potências da natureza inorgânica estão focadas na planta, em que uma ideia individual entra em vigor como uma força vital formadora do corpo [*leibgestaltende Lebenskraft*] reproduzindo ativa e repetidamente o organismo, que se relaciona com a terra por suas raízes, mas cresce em direção ao ar e à luz espalhando seus galhos e folhas para os lados. A planta ilustra o conceito de design orgânico, que reivindicamos anteriormente como belo: a diversidade de folhas e ramos emana de uma unidade e é manifestamente sustentada por ela, e a interação das figuras individuais forma um todo harmonioso.

É certo que nossa perspectiva de baixo não chega a essa visão grandiosa. Vamos nos ater ao que podemos fazer melhor e considerar o seguinte exemplo simples.

Aos olhos do cego de nascença que acaba de ser operado com sucesso e que olha para o mundo pela primeira vez, toda a natureza aparece inicialmente como uma página marmorizada, porque o paciente ainda não é capaz de perceber e simultaneamente apreender o significado do percebido. Ao olhar para longe, há prados, campos, bosques, montanhas e lagos, mas esses prados, campos, bosques, montanhas e lagos não podem ser decifrados; há apenas manchas verdes, amarelas, claras e escuras à vista. Somente a sensação de um olhar de longo alcance, o estímulo sensual ou, indo um pouco além da entrada sensorial, a sensação de luz e escuridão, contraste de cores, variação e mudança determinam a impressão que pode ser recebida da paisagem. Mas seriam todas essas coisas informações recuperadas de uma paisagem percebida? Nós também vemos tudo isso; e isso certamente aumenta consideravelmente a impressão que uma paisagem causa, o clima que ela evoca; no entanto, nos bosques distantes, que são apenas uma mancha verde para o olho inexperiente, percebemos também algo vivamente prosperando e crescendo, que fornece sombra, frescor, onde a lebre e o

veado correm, o caçador caminha, os pássaros cantam, que é assombrado por algum conto de fadas, embora na verdade não ouçamos ou vejamos nada disso. No lago, apenas uma mancha em branco ou azul para o paciente, sabemos, as ondas vão, os céus se refletem, os peixes brincam, os navios navegam e assim por diante. As associações surgem de todas essas coisas que prosperam, crescem e ondulam. Com nosso olho físico, não vemos a mata e o lago diferente do cego recém-operado e do recém-nascido: manchas verdes e brancas ou azuis; mas tudo o que já ouvimos, vimos, lemos, experimentamos, pensamos em relação a bosques e lagos, como qualquer coisa que possa servir de comparação, contribui para as associações que esses objetos nos conferem. Isso transforma a visão deles em algo indescritivelmente mais significativo, rico, vivo, emocionalmente profundo e mais produtivo para a imaginação do que para a pessoa que não os viu, ouviu, pensou neles. E do jeito que é com bosques e lagos, é com cada elemento de uma paisagem, prado, campo, montanha e casa. Tudo está ligado à nossa lembrança e às noções de comparação, pelas quais esses objetos se tornam significativos para nós, e da mesma forma sua combinação adquire significado. A soma dessas memórias e associações agora se funde com o fundamento sensorial e suas relações internas para gerar a percepção geral da paisagem; com cada detalhe da paisagem abrindo um campo diferente de memórias e associações; e tudo o que entra nele pode também emergir dele.

Dito isto, compreende-se facilmente de onde vem o indizível, o inesgotável, o inexplicável da impressão de uma paisagem. Quem poderia perseguir, esgotar e esclarecer todas as ideias que contribuíram para isso? A este respeito, cada objeto é inesgotável; a paisagem, por assim dizer, nos fornece uma variedade abundante de objetos inesgotáveis com campos de associações infinitamente entrelaçados. No entanto, mesmo aqui somos capazes de identificar seus elementos predominantes e, assim, caracterizar, esclarecer e explicar a impressão pelo menos até certo ponto. Por exemplo:

Todos terão notado que efeito, que significado um cenário insignificante recebe de uma casa bem-posicionada, um castelo e uma pequena aldeia; pode-se pensar no castelo de Wernigerode, na vila de Gernrode aos pés do Stubenberg e nas casas de Wilhelmsthal. Imaginar a paisagem desses lugares sem seus elementos artificiais é privá-los de seu propósito. Em certa medida, o deleite dessa composição de arquitetura e natureza pode ser obtido a partir da combinação, mudança e oposição de suas diferentes formas e cores; aí, quão pouco isso significaria sem qualquer referência ao

significado atribuído a essa combinação, essa mudança, essa oposição! O efeito principal surge da lembrança da condição humana, a relação do ser humano com a natureza, que aparece em parte como uma dominação da natureza, em parte como uma oposição à natureza, em parte como uma interação e vida com e dentro da natureza, que une e enriquece a impressão direta.

Não se deve dizer, embora já me tenham dito: tudo isso também estaria presente em nossa imaginação sem a visão do edifício na natureza, além da impressão cênica; portanto, essa impressão não pode ser baseada em tais associações. — Mas, embora seja necessário um esforço deliberado para imaginar todos os detalhes separadamente, sucessivamente, de forma incompleta e sem qualquer vínculo conectivo e unificador, eles são imediatamente concedidos a nós à vista do edifício na natureza como parte da impressão geral. Obviamente, são duas coisas completamente diferentes que podem resultar em impressões muito diferentes.

Para tanto, gostaria de dar um exemplo da minha própria experiência, onde tudo isso me ocorreu:

Durante minhas últimas férias, minha esposa e eu passamos várias semanas no alojamento de um guarda florestal a cerca de quinze minutos da cidade de Lauterberg, nas montanhas Harz. Do lado oposto da nossa habitação, havia uma encosta verdejante, que muitas vezes subíamos, e de onde se avistava uma vasta paisagem florestal e montanhosa de formas bastante indefinidas. Exceto pela cabana em primeiro plano, não havia outras habitações humanas em lugar algum; apenas ao longe um único telhado vermelho sobressaindo da monotonia das rampas dos bosques verdes. No entanto, este telhado trouxe um efeito muito peculiar ao cenário de outra forma simples. Era simplesmente a piada de toda a paisagem. E eu perguntei a mim mesmo: e se alguém fizesse uma mancha vermelha exatamente das mesmas medidas em uma parede verde, ela ficaria tão idílica, sentimental, romântica, fabulosa quanto o telhado vermelho na paisagem da floresta? Certamente não. E poderia a mancha vermelha na parede verde evocar as mesmas associações vivas da vida e do movimento do homem, as tristezas e alegrias da solidão da floresta, assim como o telhado vermelho na floresta?

Mais uma vez, devo mencionar uma objeção que alguém expressou em relação a este exemplo, alguém que foi educado na nova escola de estética e não toleraria do que tomou por uma nova divindade estética, o Princípio da Associação.

Tudo o que a lembrança acrescentou à impressão do telhado vermelho e das madeiras verdes, argumentou ele, tudo o que entrou em jogo apenas por associações secundárias, não pertence à impressão estética da paisagem, mas deve ser separado dela para ser puramente estético. Pela mera impressão cênica, o artista se interessa pelas, por assim dizer, relações musicais de cor e forma. E essas relações nos afetam diretamente através do olho e completamos o verdadeiramente visível, por exemplo o telhado como parte da casa e a mata verde que representa o bosque, pela nossa imaginação. Apenas o que é imediatamente visível da casa e do bosque, e assim interage com outras relações visuais, é importante para sua impressão cênica.

No entanto, essa objeção se baseia na ilusão de que as meras propriedades visuais de uma casa e de uma floresta são muito mais do que apenas linhas sem sentido cheias de cor, cujas interações com outras relações visuais também são sem sentido. Apenas a conveniência da casa para viver e o potencial inerente de crescimento da árvore e o que está ligado a essas duas características trazem conteúdo, vida e profundidade à impressão de seus aspectos visíveis; e subtraí-los seria como despir a carne do corpo humano e tomar o esqueleto por seu significado essencial. Como essa objeção pode explicar a impressão cênica de uma ruína? Deveria esta impressão ser dependente do contraste entre sua ausência de forma cinzenta e as cores e linhas de seus arredores; ou melhor, sobre o que agora é a ruína como um ponto focal de memórias no presente vívido; caso contrário, seria necessário apenas a rocha acinzentada e irregular sem uma ruína no topo para causar a mesma impressão. Como poderíamos falar do caráter romântico, idílico e histórico de uma paisagem se o significado artístico mais elevado das relações contrastantes, harmônicas e rítmicas das cores e formas não fosse fornecido pelo significado que essas relações visíveis adquiriram ao longo da vida de uma pessoa? No que diz respeito a essas características, elas só ganham maior importância relacionada à paisagem como parte de tais relações de nível superior; como portadores de aspectos de nível superior, seu impacto é então, é claro, intensificado de acordo com o Princípio da Amplificação. Mas deixe-nos adiar por hora o debate sobre esse assunto e mencionar algumas outras experiências em seu lugar.

Hoje em dia, muitos castelos e mosteiros nas colinas e montanhas servem como hospícios e prisões; uma vez que aprendemos sobre isso, parece que o encanto que eles conferem à paisagem é extinguido por uma ostentação de água fria.

Os edifícios ferroviários de hoje figuram entre as maiores conquistas da arquitetura contemporânea. Estruturas tão grandiosas e características da mais pura simetria

arquitetônica podem ser vistas em muitos lugares! Além disso, podem mostrar a funcionalidade perfeita, e quem negaria a importância da funcionalidade para a estética da arquitetura, que basicamente também é veiculada por associação? No entanto, a impressão desses edifícios nunca é agradável ao máximo e fica aquém da mais alta estima; nunca dão a impressão alegre de um palácio nem a sublimidade de um templo. Por quê? Porque os identificamos como teatros de uma agitação desagradável.

Vamos ainda mais alto e além da paisagem e da arquitetura! Reconhecemos a figura humana como a mais bela obra da criação; as mais altas obras de arte são dedicadas a ela ou a utilizam como seus elementos. Sem dúvida, há muito no fluir das formas, na simetria do espelho, talvez nas proporções simples, como alguns afirmam, ou em certas relações rítmicas como outros o têm, ou na seção áurea como [Adolf] Zeising afirma, e certamente também no algo instintivamente atraente da figura individual, independentemente de qualquer significado relacionado a ela. Além disso, a pintura como um todo também compreende os aspectos de agrupamento e tratamento de cores em que as relações harmônicas e desarmônicas em si também podem fazer parte. No entanto, tudo isso é apenas o fundamento mais baixo para a figura humana como uma expressão de funcionalidade para os assuntos e alegrias da vida e as expressões superiores da alma e seus movimentos que encontramos inteiramente em uma única figura e que são finalmente superados pelo relações humanas mais gerais e superiores. Sim, mesmo relações que transcendem a esfera humana encontramos na pintura como um todo. Tudo isso, no entanto, afeta as constelações percebidas de forma e cor apenas pelo significado que adquiriram devido às nossas experiências anteriores; tudo isso é uma questão do associado, não da impressão direta. Não se deve desprezar esses fundamentos básicos da beleza humana, assim como não se deve desconsiderar a métrica, o ritmo e a rima na poesia; mas também não devemos valorizá-los muito; e quem pode buscar a mais alta beleza na métrica, ritmo e rima de um poema, se sua violação estraga toda a beleza de um poema tanto quanto um fluxo perfeito pode elevá-lo? Temos aqui mais um exemplo do Princípio da Amplificação Estética, pelo qual o produto de fatores inferiores e superiores, que se baseiam no Princípio, pode resultar em um prazer estético mais elevado do que a soma do prazer estético que reside em cada um dos fatores inferiores e superiores. Nesse sentido, não há diferença entre a beleza de um poema e a do corpo humano.

Muitas teorias estéticas reconhecem como a funcionalidade de um edifício contribui para sua beleza, assim como a expressão mental contribui para a beleza de um ser

humano. Essas teorias aprovam o Princípio da Associação, embora não seja explicitamente creditado, e seus aspectos mais importantes não sejam reconhecidos. Frequentemente, a expressão mental é identificada com a impressão direta como uma forma predefinida ou como um apêndice que emerge automaticamente. Muitas vezes o impacto da associação é confundido com a impressão direta; e sua contribuição essencial para impressões estéticas superiores é muitas vezes, como em um dos exemplos anteriores, fundamentalmente mal compreendida, até mesmo negada; com igual frequência, a beleza também é inteiramente atribuída à funcionalidade e ao significado sem nenhuma boa razão. Muito poderia ser dito sobre tudo isso, mas, no geral, prometemos nos abster de trilhar o caminho que não consideramos o melhor. Encerramos, portanto, como começamos: com algumas reflexões gerais.

Se o apelo das coisas se basear principalmente na lembrança de coisas agradáveis, algumas coisas devem ser prazerosas em si. É uma das principais tarefas da Estética de Baixo detectar essas fontes de deleite e atração inerentes, bem como as leis de sua interação, e possivelmente identificar uma fonte geral, uma lei geral de como o prazer e o desprazer acontecem, que é um problema até então não resolvido, assim como o problema de uma lei universal de energia na física. No entanto, não tentamos resolver esses problemas gerais. Pretendemos apenas mostrar que a associação é uma das mais importantes entre as fontes secundárias de apelo, na medida em que absorve as mais diretas e as mescla.

Não se deve confundir as fontes diretas de prazer apenas com as puramente sensoriais, embora todas as puramente sensoriais sejam diretas. Inversamente, as impressões estéticas superiores não se limitam ao campo da associação: a percepção da simetria, das relações de cores, das relações de tons, ultrapassa o domínio puramente sensorial sem, portanto, ser uma questão de associação. Todas as impressões estéticas superiores estão ligadas a contextos e inter-relações que podem ser tanto internas quanto externas ao objeto. Aqui os internos, ali os externos ou associativos desempenham o papel predominante.

Na modalidade visual, não há impressão estética de grandeza considerável que não envolva o Princípio da Associação. Figuras caleidoscópicas e fogos de artifício são o máximo que o domínio visual produz sem ele. A experiência da poesia culmina também no fator associativo, pois o sentido de um poema está vinculado às palavras, enquanto métrica, ritmo, rima só ganham significado ao se fundirem nelas. Na música, entretanto, a associação desempenha apenas um papel de apoio. A impressão superior

da música reside principalmente na busca de suas relações internas e tudo o mais que esteja ligado à impressão musical está associado a ela por coincidência. Buscando o estabelecimento de princípios consistentes, a impressão geral da pintura também tem sido frequentemente associada a relações internas como as encontradas na música; mas, a esse respeito, a pintura se assemelha mais à poesia do que à música, embora não sejam comparáveis em todos os aspectos. Seria de algum interesse examinar mais de perto o papel parcialmente análogo e parcialmente diferente do Princípio da Associação nas diferentes artes; mais uma vez, temos que lembrar dos limites que nos são impostos aqui.

Por duas razões, a beleza em si não se torna uma questão de puro acaso apenas porque é amplamente baseada em associações acidentais. Primeiro, em torno de cada objeto, certo círculo de associações surge necessariamente de disposições inatas e das relações entre pessoas e coisas que se baseiam nelas; em segundo lugar, entre aquelas que variam de acordo com as diferentes condições no tempo e no espaço, apenas uma determinada forma é particularmente benigna para o homem e esta é aquela que está ligada ao conceito de verdadeira beleza. Isso, é claro, segue necessariamente nosso princípio e pode ser facilmente considerado contra a ideia de beleza absoluta que algumas pessoas têm, de que a beleza da figura humana não pode ser da mais alta beleza visual em qualquer lugar. Se houver criaturas em outras esferas planetárias, organizadas e construídas de forma diferente dos humanos por causa de outras condições cósmicas, a maior beleza será atribuída àquelas criaturas com o significado mais valioso ligado a elas.

Para os humanos, a beleza é essencialmente baseada em associações que relacionam as sensações sensoriais básicas da vida a coisas de maior valor e significado; portanto, a beleza afeta poderosamente todas as relações culturais superiores da humanidade, quanto é, de certa forma, seu produto e, assim, ganha um alto significado que vai muito além do prazer imediato.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Gustav Theodor Fechner (1801-1887) foi um filósofo, físico e psicólogo alemão, proponente da estética empírica. Apenas parte de sua obra existe em inglês, e nada há em língua portuguesa. O ensaio aqui traduzido, *Das Associationsprincip in der Aesthetik*, originalmente uma aula proferida no Leipziger Kunstverein, foi publicado em 1866 na revista *Zeitschrift für bildende Kunst*. No texto, Fechner defende a importância das associações para a formação das preferências estéticas. A tradução aqui apresentada se baseia no texto original em alemão, de linguagem difícil e laboriosa, e se orienta também pela única tradução para o inglês do trabalho, de Ortlieb, Kügel e Carbon (2020), que deu ao texto um estilo mais contemporâneo e acessível, mantendo-se, contudo, fiel às ideias de Fechner. (N. do T.)

## REFERÊNCIAS:

FECHNER, Gustav Theodor. Das Associationsprincip in der Aesthetik. **Zeitschrift für bildende Kunst**, Leipzig, v. 1, n. 1, p. 179-191, 1866.

Ortlieb, S. A., Kügel, W. A., Carbon, C. C. Fechner (1866): The aesthetic association principle: A commented translation. **i-Perception**, v. 11, n. 3, p. 1-20, 2020.

## INFORMAÇÕES ADICIONAIS

Alexander Weller Maar é graduado em filosofia pela Università degli Studi di Trento, mestre em filosofia pela UFSC, e doutor em filosofia pela University of Auckland. Atualmente, é professor efetivo de filosofia no Instituto Federal do Pará - Campus Itaituba.

Artigo recebido em: 07/01/2022.

Alterações efetuadas em: 21/02/2023.

Aceito em: 22/02/2023.