

J. Peano, *Formulaire de Mathématiques*, Turim e Paris, 1895-1908; L. Couturat, *La logique de Leibniz*, Paris 1901; C. I. Lewis, *A survey of Symbolic Logic*, Berkeley, 1918.

V. de Sousa Alves

## ARS INVENIENDI

Processo lógico de invenção pelo qual se cria ou descobre uma nova relação ou sistema de relações, na ordem teórica ou prática. P. ex., um teorema, hipótese, lei... ou instrumentos das técnicas e artes. É um termo técnico da lógica de Bacon e implica a luz criadora da intuição ou o raciocínio discursivo da razão.

BIBLIOGRAFIA: Além da de «Metologia» e «Psicologia»: H. Poincaré, *Science et Méthode*, Paris, 1910; P. Brouwer, *L'Idéal des mathématiciens*, Paris, 1920; H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, 1934; G. Dumas, *Nouveau Traité de Psychologie*, t. vi, Paris, 1939.

V. de Sousa Alves

## ARTE

### 1. Introdução.

O tema da Arte — vastíssimo e completíssimo e já tratado em muitos milhares de textos — só poderá aqui ser abordado de forma extremamente sumária e elementar, apesar da consciência da sua conexão com várias outras disciplinas, tão importantes como, p. ex., a Religião, a Teologia, a Filosofia, a História, a Fenomenologia, a Psicologia, a Estética, a Psicanálise, a Política, a Tecnologia, a Sociologia, a própria Economia. Reduzir-se-á, neste lugar, a sua temática a poucas alíneas. O fenómeno artístico, parte muito importante do fenómeno cultural total, só se torna, de per si, inteligível na intersecção de três «leis»: a «lei do reflexo», a «lei do génio» e a «lei do género». «Leis» que implicam, basicamente, o tema, que é também um problema, da socialidade da A. nas suas mais diversas implicações, relações e correlações. É que *produto* estruturalmente social, a A. é, sem resposta de reciprocidade, não menos estruturalmente *produtor* social.

### 2. Que é a Arte?

O termo deriva do latim *ars* (*artis*), que é equivalente ao grego τέχνη. Nos dois idiomas e ao longo dos séculos do seu uso, os dois termos implicaram, ou foram implicando, um certo saber, um certo fazer e, por vezes mesmo, um certo

sentir, como agrado ou como deleite desse saber e desse fazer resultante. A partir daí, múltiplas e muito diversas têm sido as definições dadas ao conceito, sem mesmo lhes agregarmos outras que, implícitas ou explícitas, as tinham precedido. Impossível apresentar aqui o seu elenco, mesmo reduzido ao mais simples e esquemático. Apenas algumas, a título de exemplo: a A. tem sido definida: como *imitação* ou *mimese* (Platão, Aristóteles e os clássicos em geral, embora com variantes mais ou menos profundas entre eles, quer no concernente ao processo, quer no concernente ao objecto); como *criação*, *fabricação* ou *poiesis* a partir do próprio artista e/ou de certos elementos primordiais (concepção demiúrgica ou prometeica, v. g., nos românticos, nos simbolistas e em não poucos que vieram depois, até aos nossos dias); como *expressão*, em formas espaciais e/ou duracionais, do mundo próprio do homem, do seu aprender, do seu imaginar, do seu desejar, do seu querer, do seu re-presentar, do seu futurar; como *comunicação*, por meio de certos processos selectivos ou por meio de certos sinais especialmente significantes ou significativos, de determinadas mensagens ou da simples vontade de comunicar (semiologistas e estruturalistas); como *jogo*, mais ou menos gratuito ou mais ou menos interessado, em que certos homens revelariam uma das características fundamentais do homem, que é a de ser *homo ludens*, induzindo outros a participarem dessa capacidade desfrutando-a (Hui-zinga); como *exteriorização*, no e pelo sensível, do espírito absoluto (Hegel); como *produção*, ao nível superestrutural e ideológico de conteúdos, infra-estruturas de ordem social e económica (marxismo ortodoxo); como intuição que, na essência lírica, tem o seu fundamento (Croce); como manifestação da beleza que, através do som, da matéria plástica e/ou da palavra, em formas adequadamente rítmicas e proporcionadas causa deleite, prazer ou agrado (muitos, desde os Gregos a alguns dos nossos contemporâneos); como «*padrão* informado pela sensibilidade» (H. Read); como *sublimação* da libido instintual de ordem aproximadamente idêntica à que se dá noutras formas da



cultura: Ciência, Filosofia, Religião (Freud e seus seguidores ortodoxos); como manifestação concreta e simbólica de arquétipos do inconsciente colectivo (C. C. Jung e outros que lhe foram na pegada).

Depois destas definições, tão diversas, por vezes mesmo tão antagónicas, embora a sua escolha tenha sido arbitrária e feita ao acaso das recordações da memória, depois de tantas definições de número facilmente ampliável até não se sabe onde, convém reformular a pergunta: afinal de contas, que é a A.? Antes de dar uma resposta, é preciso ter presentes certos pressupostos: em primeiro lugar, que uma definição de A. como qualquer definição de tema essencial, leva, implícita ou explícita, clara ou obscura, uma concepção global do Mundo e da vida, do Ser e da História, do Homem e do Universo, uma ontologia dos fundamentos para o dizermos com maior brevidade e sentido técnico; em segundo lugar, que nenhum elemento de importância deve ser omitido: sujeito e objecto, destinador e destinatário, meio e mensagem, matéria e forma, particular e universal, concreto e abstracto, geral e singular, autor e fruidor, histórico e meta ou transistórico, embora não pareça, de rigorosa necessidade, que todos esses elementos hajam de ser topificados e tipificados na definição a dar, que, por antonomásia, terá de ser breve sem assumir as proporções de uma descrição que, em tal domínio, nunca se vê onde acaba ou possa acabar. Nestas condições, parece válida a definição de A. dada por C. W. Gotshalk, apesar da sua grande simplicidade e generalidade: «Arte é a criação de objectos tendo em vista a experiência estética.» (P. xiv.) Há aqui três elementos cuja estreita relação e correlação importa sublinhar: criação ↔ objecto ↔ experiência estética. Seria agora o momento de explicitar todos e cada um deles. Mas o desenvolvimento ulterior destas notas nos parágrafos subsequentes bastará para o efeito. Nesta altura parecerá, no entanto, útil acentuar a ausência de qualquer alusão a todos ou algum dos quatro célebres transcendentais da filos. clássica, dos quais o último é precisamente o «belo»: *unum, verum, bonum, pulchrum*. Sinal

destes tempos, positivistas ou tecnocientistas ou simples vontade de redução ao mais imediato, perceptível e essencial. Talvez os dois motivos cumulativa e inconscientemente. «O belo é um conceito» da filos. kantiana e continua a dominar, soberano. Mas essa soberania, no filósofo da «crítica do juízo», não exclui nem a comunidade da natureza humana, nem a comunidade da história, nem a comunidade — relativa — do «gosto», do ritmo e da harmonia, nem a objectividade que torna uma obra de arte, seja ela qual for, um universal potencial. De todos os modos, a A., constituindo um modo de ser no seu próprio aparecer e implicando os três grandes verbos da actividade humana, indissolivelmente unidos — fazer, saber, perceber —, mais que explicar-se, compreende-se, mais que cientizar-se, sente-se, mais que reduzir-se a outros domínios, permanece na sua identidade própria, embora com eles não deixe de manter uma relação dialéctica, fecunda e necessária para a perspectivação do fenómeno cultural total. Diferente da actividade meramente pragmática da teoria especulativa, da fé teológica, da contemplação mística, da tecnologia e da ciência, a A. não deixa de com elas manter afinidades, mais ou menos próximas, mais ou menos remotas. A história mundial da A. fornece elementos que importa relevar antes de ir adiante: não existe povo algum sem experiência estética, como também não existe povo algum sem cultura e sem qualquer espécie de religião. As formas dessa expressão revelam uma multiplicidade e uma diversidade prodigiosas, a par de uma funcionalidade que vai do puramente lúdico e gratuito até às mais altas expressões de relação com a transcendência absoluta, passando por uma gama intermédia, tão vasta quanto variada, de utilidades práticas, de virtualidades mágicas, de apetites de riqueza, de poder e de glória, de desejos de criar novas formas artificiais que rivalizam com as formas naturais, de manifestações de espanto, de admiração e de fascínio ante o majestoso e tremendo da realidade e seu mistério último, de exprimir os sonhos, diurnos e nocturnos, que habitam as mentes dos humanos, de contar e/ou cantar os tempos sucessivos da



aventura dos povos sobre a Terra, de tentar a possível integração do visível e do invisível, de testemunhar a quase inesgotável criatividade da mão e da mente dos mortais, etc.

Podendo aparecer, e aparecendo de facto, aos três níveis do «paradigmático» e do «sintagmático», a A. — mais uma vez um universal da espécie — dá muito que pensar a quem procure vê-la na sua totalidade de produção e de consumo, de criação e de imitação, de forma e de função, de autonomia e de heteronomia, de arqueologia e de teleologia, de ontologia e de economia, de significação e de sentido. Mas esse muito forçoso é reduzi-lo aqui a muito pouco. Passando e podendo voltar a passar por todos ou quase todos os circuitos da actividade humana, a A. é sempre actividade «práxica», distinta da actividade teórica ou contemplativa.

### 3. *Socialidade da Arte.*

Pelo atrás exposto, o objecto estético é eminentemente, para não dizer na sua essência, um produto social. Pelas suas origens, pelos seus processos, pelos seus fins e pelos seus usos. O pintor, o poeta, o escultor, o arquitecto, o cineasta, começaram por ser habitados por um mundo outro e pelo mundo dos outros que eles interiorizaram antes de o transformarem. Mesmo os mais individualistas e os mais subjectivistas. Depois foi a complicada rede de relações que se teceram — ou tecem — em torno do objecto estético.

a) *A Arte produto social* — Por vários títulos. Pelo próprio artista, que, constituindo pessoa autónoma como génio ou simples talento, é também um ser heterónimo, dependente do mundo social que o rodeia e que ele observa, interioriza, reproduz ou deforma. Pelo público a que o artista se dirige na relação de produtor a consumidor, de destinador a destinatário, de interlocutor presente ou ausente, simpático ou antipático, aberto ou fechado à mensagem e ao seu modo de transmissão. Pelos colaboradores com os quais, na grande maioria dos casos, terá de consociar-se (pense-se, p. ex., na obra de um realizador de cinema, de um autor teatral, de um compositor musical, de um arquitecto, de um pintor) para ver a sua obra realizada ou ir-se realizando, através de múltiplas e diversas interpreta-

ções, ensaios, objectivações, perspectivas. Pelos meios e instrumentos que terá de utilizar, muitos dos quais são fruto do trabalho socializado. Pelos estilos, escolas, movimentos em relação aos quais terá de situar-se, quer para os assumir quer para os negar, numa luta que, sendo de natureza estética, terá também, em dose mais ou menos elevada ou mais ou menos levada, carácter social e económico. Pela concorrência com outros meios de expressão, menos artísticos ou mesmo não artísticos, que potenciará a fazer da A. como alto combate de libertação para a liberdade relativamente a outros cânones da sociedade em que se organiza e nos quais se subordina o viver humano: políticos, técnicos, científicos, religiosos. Pela pretensão da A. em ser a verdade da própria vida em todas as suas dimensões: real e imaginária, racional e afectiva, pessoal e comunitária, interessada e gratuita, utilitária e simplesmente fruitiva, nos seus acidentes históricos e na sua idealidade transtemporal, utópica ou mítica, na sua identidade e na sua diferencialidade. Pela universalidade da sua linguagem, que pode falar ao homem de todos os tempos: mudam-se as ideias, mudam-se os comportamentos e as atitudes, obsolescem as técnicas, passam os regimes económicos e políticos, mas a obra de arte aí fica «mais perene que o bronze» a retinir ao longo dos séculos sucessivos a incomparável socialidade do homem, a sua religação ao sagrado, a sua vontade transmutativa e transfigurativa, a sua capacidade de criação e recriação de um mundo outro e de um outro mundo a acrescentar ao mundo natural e técnico, ao mundo historializado pelo homem no seu instinto de sobrevivência. Pelos objectivos e pelos fins que podem ser fixados não apenas pelo próprio artista mas por aqueles que lhe fazem a «encomenda» da obra: Estado, Igreja, mecenas, empresário, simples coleccionador ou simples amador que tem «gosto» em despertar vocações «criadoras», etc. A obra de A. é também — hoje talvez mais que nunca — um produto comercial, consequência importante da «indústria cultural» dos nossos dias (T. Adorno), um produto que se compra e se vende, se valoriza e se desvaloriza em função da ra-



ridade, das modas, das sensibilidades e de outros factores nem sempre facilmente objectiváveis, menos ainda expressos com nitidez e clareza. O consumo de massas, ao nível do objecto estético, como a todos os níveis, encontra-se hoje sem paralelo na história. Independentemente da perspectiva que se tenha sobre o fenómeno — positivista, marxista, existencialista ou outra —, tal facto é inegável. Com todas as consequências de ordem axiológica e ideológica que ele acarreta ou seja susceptível de acarretar. A atitude ante o fenómeno estético não pode deixar de ser omnicompreensiva.

b) *A Arte produtor social* — Produto social, a A. é também produtor social. Indissolivelmente. Produto e produtor constituem um «campo de forças», um cruzamento e entrecruzamento de linhas, um nó muito especial de comunicações que procuram atingir, quando não enformar, «o homem todo e todo o homem». Dito isto, nunca será de mais insistir em que a A. como tal nem é publicidade, nem é propaganda, nem é *marketing*, nem é meio de comunicação de massas, nem é informática, nem é cibernética, nem é magia, nem é alquimia, embora para todos esses elementos se tenha apelado já. A A. é um mundo particular, uma ordem *sui generis*, uma possível dimensão englobante dessas e de outras dimensões, embora transcendendo-as a todas e a cada uma, dado que contém em si um factor específico ou uma série de factores específicos que impedem a sua confusão com outros. A A. é o mundo da A. Com o seu «museu imaginário» e o seu «museu inimaginável», com os seus milhares e milhares de produtores e os seus milhões e milhões de consumidores, com as suas múltiplas e diversificadas instituições — escolas, galerias, museus, templos, etc. —, com a sua história multimilenária e o seu horizonte aberto ao futuro e à surpresa.

c) *Porquê a Arte?* — O homem é um ser inteligente, livre, activo, realizador de valores. Estéticos, entre outros. Ao lado dos materiais e económicos, dos religiosos e morais, dos políticos e jurídicos. Mas porquê também os estéticos? As razões são múltiplas. Algumas apenas. Sendo o homem forma, número e ritmo

sensíveis, é-lhe conatural o amor da forma, do número e do ritmo igualmente sensíveis. Animal mimético, o *homo sapiens*, que o é por ser *homo faber*, ele tende a imitar tudo quanto vê, ouve e sente através dos equipamentos que o Mundo e a sua natureza, individual e social, lhe fornecem. *Animal symbolicum* (característica extremamente relevada pela Antropologia que vem na linha de E. Cassirer), o homem é levado a unir e reunir, nas formas mais diversas, o sensível e o inteligível, o real e o imaginário, o concreto e o abstracto, o natural e o «sobrenatural», a ordem da acção e a ordem da contemplação, a palavra e o silêncio, o sagrado e o profano, o singular e o colectivo, o mágico e o profético, o mítico e o racional, o divino e o humano. Animal de múltiplas funções especializadas, é lógico que goste de sentir a sua unidade e coerência precisamente através de um experimentar que, por comodidade, se designa de «estético». Animal fabricante e construtor de formas e ser onde «a imagem precede a ideia», natural é que a essas formas ele as invista de múltiplas relações, significações e sentidos. Animal económico, marcado por necessidades, sonhos e desejos de organização da vida e de planificação do próprio destino, os jogos múltiplos, que ele inventa ou descobre, servem-lhe de regra e de evasão num mundo incerto e, não raro, atormentado, onde a satisfação dessas necessidades, sonhos e desejos é terrivelmente aleatória. Animal social, por essência e excelência, comunicar pelo gesto e/ou pela palavra, com orientação, harmonia e sentido, tão completos quanto possível, deriva em linha directíssima dessa sua característica de ser comunitário, de ser em comunhão com os seus semelhantes.

d) *Para quê a Arte?* — Talvez seja bom começar por lembrar que o termo arte é uma abstracção. Não há A., mas artistas. Não há A., mas certos objectos aos quais se apõe o qualificativo de «artísticos» em determinados contextos culturais. Esclarecido isto, compreender-se-á melhor a afirmação, depois de Kant tão frequentemente repetida, de que a «arte é uma finalidade de si própria». Fundamentalmente verdadeira, semelhante afirmação não o é totalmente. De facto, muitos fins



podem coexistir numa obra de A. A A. é forma e é função. Como a vida, embora de outra maneira. Com a espantosa diversidade de formas e funções de A. o homem pode estabelecer uma vasta gama de fins. Consciente ou inconscientemente. A teleologia e a teleonomia do objecto considerado como estético não se limitam por linhas de fronteiras rígidas, nem sequer nítidas. Enunciado e enunciação, com seus tropos, suas normas, sua retórica, geral e particular, a A. pode exceder o seu próprio código de múltiplos sinais — formais, ideológicos, simbólicos —, «rectificando» o Mundo, metaforizando a vida, descoisificando o homem, concretizando o abstracto, abstracizando o concreto, metamorfoseando o já formado, exprimindo o invisível através do visível.

Mais em concreto: que pode a A. em relação à sociedade? Pode muito e pode muito pouco. Ao fazer a pergunta e ao dar a resposta quer-se excluir tanto a A. pela A., como a A. pelo homem, como a A. pelo todo. A A., sendo uma perspectiva sobre o Mundo dada através de certos meios e com determinada tonalidade, exerce sobre a sociedade múltiplas influências, cujo alcance não é fácil calcular. Eis algumas: descrevê-la no seu presente, recuperá-la (intencionalmente) no seu passado, antecipá-la no seu futuro; educá-la para uma transformação real das suas estruturas através da formulação ideal dos seus possíveis; «figurar» nela a orientação do «bom senso e do bom gosto»; despertar-lhe o sentido do belo e do sublime, do inventivo e do criativo como os Atenenses do Século de Péricles procuravam manter vivo o sentido da *Kalokagathia*, ou os renascentistas italianos o sentido da *virtù*, ou os medievais o sentido da «cavalaria ao divino», etc.; contribuir para lhe dar, através da prodigiosa proliferação das suas formas no espaço e no tempo, a medida das quase inesgotáveis potencialidades e virtualidades humanas; ajudá-la a relativizar as coisas deste mundo através da mostraçãõ da enorme variedade de objectos, de visões da vida e de gostos; fazer com que ela adquira, vá adquirindo, perspectivas ecuménicas e não etnocêntricas, globais e não sectoriais, integrati-

vas e não segregativas; fornecer-lhe meios e forças de compensação para as múltiplas e variadíssimas descompensações que a profissão, a vida quotidiana e tantos factores negativos da existência trazem aos seus membros («a beleza salvará o Mundo», dizia Dostoievsky). Mas este «muito» que pode a A. em relação à sociedade é, de facto, muito pouco. Porque os meios da A. relevam de um poder subordinado. Não sendo exigida pelas necessidades primárias da existência — conservação individual e reprodução da espécie — nem sendo postulada, com rigor, por nenhuma das grandes instâncias da sociedade — religião, política, ciência, técnica, economia, filosofia —, a sua posição será a de parente pobre ou a de aliado subalterno. Terá o Poder na medida em que o Poder lhe for outorgado. Por isso a História conta as civilizações do belo e as civilizações do útil, as civilizações apolíneas e as civilizações dionisíacas, as civilizações aténicas e as civilizações prometeicas ou fáusticas, as civilizações artemísicas e as civilizações herméticas. A nossa, neste momento da sua história mundial, pertence sem dúvida ao número das segundas ou últimas. Por isso, no seu espaço, a A. ou tende a aliar-se a alguma das instâncias preponderantes — nomeadamente à política, à ciência e à técnica e à economia — ou tende, em movimentos que aparecem e desaparecem com incrível rapidez, a partir do zero. Um zero consciente dos seus limites de zero. Um zero em que a A. figura como «o instante essencial do desenvolvimento da consciência humana» (H. Read).

A sociedade dos nossos dias reveste três modelos essenciais ou pelo menos tendenciais: o *contratualista*, que tem como princípio a liberdade; o *assistencialista*, que tem como princípio a igualdade; o *colectivista*, que tem como princípio a totalidade. No primeiro modelo tudo será permitido ao artista: sacrificar ao mais formal academismo ou lançar-se na mais perigosa vanguarda; entrar na mais feroz competição do mercado ou remeter-se ao mais modesto silêncio; adoptar um ou vários dos «ismos» em voga ou criar novos; inserir-se numa tradição, material e formal, antiga ou operar



uma ruptura de 360°; agir como demiurgo de um mundo ideal preexistente ou sumir-se no mais estremo pauperismo ou niilismo. No segundo modelo, tudo será igualmente permitido ao artista. Mas, não raro, ele será tentado, aquiescendo, a acolher-se à sombra dos poderes que, solícitos, o acompanham do berço ao túmulo, a medir-se pelo ritmo da realidade ambiente, a conformar-se com as vontades e os desejos dos mecenas que abundam, embora de espécie muito diversa. No terceiro modelo só existe uma alternativa: a sequência ou a dissidência. Sequência quer dizer aceitação da linha oficial, condição de todos os prémios e benesses, quer dizer abdicação de criar com a possível inteira autonomia em benefício de direcções e programas extrínsecos, positivos e/ou negativos, quer dizer academismo em detrimento de qualquer autêntica vanguarda. Dissidência, pelo contrário, é sinónimo de clandestinidade, mas pode ser também sinónimo de criatividade e de verdade.

Tudo quanto foi dito até agora concernente à socialidade da A. pode sintetizar-se em três proposições de fundo: a A. imita a vida; a vida imita a A.; a A. imita a A.

BIBLIOGRAFIA: E. Faure, *História da Arte*, 5 vols., trad. port., Lisboa, s/d; E. Newton, *Pintura e Escultura Europeias*, trad. port., Lisboa, s/d; L. Venturi, *Para Compreender a Pintura*, trad. port., Lisboa, s/d; H. Read, *Arts and Society*, Londres, 1937; id., *O Significado da Arte*, trad. port., Lisboa, s/d; id., *The Philosophy of modern art*, Londres, s/d; id., *Icon and Idea*, Londres, 1955; E. H. Gombrich, *The story of art*, Londres, 1950; A. Malraux, *Les voix du silence*, Paris, 1951; id., *Le musée imaginaire*, Paris, 1952-1954; id., *La métamorphose des dieux*, Paris, 1956; A. Hauser, *The social history of art*, Nova Iorque, 1951; id., *The Philosophy of art history*, Nova Iorque, 1958; H. Wölflin, *Classic Art*, trad. ing., Londres, 1952; id., *Principles of art history*, trad. ing., Nova Iorque, s/d; H. Focillon, *Vie des Formes*, Paris, 1955; G. Paulssen, *Die soziale Dimension der Kunst Bensberg*, 1955; P. Francastel, *Art et technique*, Paris, 1956; M. Heidegger, «Die Frage im dem Technik», in *Die Künste im technische Zeitalter*, Munique, 1956; id., *Ursprung des Kunsts werkes*, Francoforte, 1963; R. Huyghe, *L'art et l'homme*, 3 vols., Paris, 1957-1961; L. Goldmann, *Recherches dialectiques*, Paris, 1959; D. W. Gottshalk, *Art and social order*, Nova Iorque, 1962; J. Mendes, «Arte», em *VELBC*, II, Lisboa, 1964; G. Dorfles, *Tendências da Arte de Hoje*, trad. port., Lisboa, 1964; id., *O Devir das Artes*, trad. port., Lisboa, 1979; F. Léger, *Fonction de la peinture*, Paris, 1965; A. Moles, *Art et ordinateurs*, Paris, 1971; G. Lukács, *Estética*, 4 vols., trad. cast., Bar-

celona, 1971; id., *Problèmes du réalisme*, trad. fr., Paris, 1975; T. W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Francoforte, 1972; R. Ingarden, *A Obra de Arte Literária*, trad. port., Lisboa, 1973; St. Morawski, *Fundamentos de Estética*, trad. cast., Barcelona, 1977; P. Cabanne, *Dictionnaire des arts*, 2 vols., Paris, 1979; P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, 1981.

M. Antunes

## ÁRVORE DE PORFÍRIO ↗ Porfírio.

### ASSEIDADE (Aseitas)

Termo usado na filos. escolástica para designar o modo de ser de Deus (*ens a se*). Denomina-se assim porque tem em si mesmo a razão do próprio existir. Opõe-se à «abaleidade» (↗ *abaleitas*), que é o modo de ser de tudo o que é contingente (*ens ab alio*). Discute-se entre os escolásticos se a A. divina é a essência metafísica de Deus. Por essência metafísica de Deus entende-se aquela nota fundamental em que (segundo a maneira humana de conhecer e de falar) radicam os demais atributos divinos. Pensam muitos, porém, que a dita essência metafísica, mais que na A., consiste antes na pura actualidade do ser divino. É questão controversa. Schopenhauer emprega também este vocábulo ao falar da vontade; mas o seu uso mais corrente é no sentido que lhe dá a filos. escolástica.

Paulo Durão

### ASSENTIMENTO

1. *Assentimento e juízo* — Assentimento é o acto pelo qual o entendimento presta a sua adesão a um enunciado, pronunciando-se a favor deste, admitindo-o como e porque realizado na coisa visada pelo entendimento. No enunciado, i. é, no conteúdo (composto de nome/sujeito e verbo/predicado) de um juízo possível ou actual — v. g., «o número de estrelas é par» —, a função que o verbo *ser* exerce pode ser apenas ou simplesmente copulativa, não ultrapassando ainda a simples apreensão comparativa de essências ou quiddidades; só pelo A. a função do verbo *ser* se torna também judicativa: é no A. que se consuma e consiste, essencialmente, o ↗ juízo, o qual, para além das essências, visa o ser (*esse*) das coisas.

2. *Assentimento e vontade* — Embora o juízo seja e se chame A. (latim *assensio*,