



O nascimento
da estética no
século XVIII

OLIVER TOLLE

O nascimento da estética no século

XVIII

Oliver Tolle

O nascimento da estética no século
XVIII

Oliver Tolle

Prefácio de
Márcio Suzuki

Editora Clandestina Ltda.

Editora Clandestina
São Paulo, SP
e-mail: *editora.clandestina@gmail.com*
site: *aclandestina.com.br*

Corpo Editorial
Juliana Ferraci Martone
Luís Fernandes dos Santos Nascimento
Márcio Suzuki
Oliver Tolle

Projeto Gráfico:
Editora Clandestina Ltda.

Revisão:
Mariana Lins Costa

T 651n

Tolle, Oliver (1969-)

O nascimento da estética no século XVIII /Oliver
Tolle. Prefácio, por Márcio Suzuki. - São Paulo:
Editora Clandestina, 2015. 188 p.

ISBN 978-85-5666-000-8

1. Filosofia. 2. Estética.
1. Título

CDD: 190

Sumário

Prefácio	7
Introdução	13
Uma nova ciência	19
O conhecimento sensível	47
A expressão do belo	77
Talento natural	93
O reino da luz	119
Conclusão	145
Glossário	151

Bibliografia**175**

Prefácio

por *Márcio Suzuki*

O que um leitor interessado em filosofia, artes e literatura pode esperar hoje da leitura da obra de Alexander Gottlieb Baumgarten, filósofo tido como menor e só geralmente mencionado por ter sido o fundador daquela disciplina filosófica que ficou conhecida pelo nome de “estética”? O livro que o leitor tem em mãos procura dar uma resposta precisa a esta questão: Baumgarten não foi o criador um tanto por acaso da estética, não é apenas aquele que lhe deu fortuitamente o nome, mas é sim quem que lhe proporcionou as credenciais com que ela se apresentará ao mundo letrado a partir de meados do século XVIII. Claro, a estética não é uma disciplina fechada, nem tampouco unívoca em sua abordagem, em seus elementos e objetivos. Difícil dizer em que consistem as suas linhas gerais, e é justamente neste ponto que o estudo de Oliver Tolle extrapola a demarcação de

uma monografia acadêmica: pois ler seu trabalho sobre Baumgarten é, como diz com precisão o título do livro, uma maneira de presenciar o nascimento da estética do século XVIII.

Distanciando-se da perspectiva paradoxal de Alfred Baeumler, que viu na estética racionalista a matriz do irracionalismo contemporâneo, mas afastando-se também um pouco da posição adotada por Ernst Cassirer, que a considerou principalmente como uma antecipação da filosofia kantiana, a leitura aqui empreendida procura antes de mais nada concentrar seu foco naquela que é a dificuldade maior para a interpretação, a saber, a de examinar a relação que Baumgarten estipulou existir entre sensibilidade e razão. Como enxergar na *aisthesis* um âmbito que é ao mesmo tempo independente e complementar à razão? Explorar os labirintos da sensibilidade significa percorrer um terreno diferente, mas ao mesmo tempo análogo ao da razão. O que torna o percurso tanto mais fascinante é que, ao se embrenhar no campo da “clareza extensiva”, o “esteta” não encontra um reino de obscuridade, mas de luz, que não deve certamente ser confundida com a luz da razão, mas que é, ainda assim, uma forma de iluminação. Como mostrou acertadamente Stefanie Buchenau, num livro que deve ser lido em paralelo a este,¹ a metáfora da luz é

¹ Stefanie Buchenau. *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment. The Art of Invention and the Invention of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

tanto mais iluminadora por remeter não só à Ilustração, à *Aufklärung* que está surgindo neste mesmo período, mas também à tradição retórica na qual, desde Cícero, a claridade ou perspicuidade do discurso é uma das noções centrais. Esse entroncamento da estética nascente com a retórica antiga é um dos ganhos conceituais mais importantes da obra de Buchenau, ensinamento partilhado pelo livro de Oliver Tolle. Esse é um dos fatores que permitem reconstruir o nascimento da estética no século XVIII sob um prisma bastante novo, de implicação e cumplicidade com a tradição, ao contrário do que se poderia imaginar a respeito do Iluminismo como momento caracterizado essencialmente pela ruptura com a poética clássica.

A articulação do pensamento sobre a retórica e sobre as artes com a metafísica é, sem dúvida, a proeza que Baumgarten procurou realizar. A maioria das interpretações anteriores costumava mostrar como em seu intento se mantém uma hierarquia em que a sensibilidade permanece submetida à razão. Assim como faz Buchenau, Oliver Tolle escolhe outro caminho: uma leitura mais corpo a corpo com os textos baumgartianos permite vislumbrar que a estética coloca uma questão de método bastante diferente daquela que pauta a investigação racional: a determinação completa, a síntese totalizada e fechada é, na verdade, como diz o autor, “uma ilusão cultuada pelo procedimento analítico”. A compreensão de que só pouquíssimos conceitos permitem uma análise completa de seus predicados já está

por certo presente em Leibniz. Mas, então, o que fazer com a imensa maioria de representações que habitam a alma humana? Deveriam eles permanecer para sempre fechados ao olhar dos homens? Esse imenso “fundo da alma” é o campo de exploração metodológica da estética e da antropologia baumgartianas. Esse âmbito que a análise não pode penetrar só pode ser explorado pela comparação e reflexão, num processo bastante complexo em que as sínteses são comandadas por totalidades abertas, possíveis, uma vez que subordinadas não a uma unidade racional, mas a um “tema”, como na música e na pintura. Sem dúvida, os principais elementos do juízo reflexionante kantiano já estão em jogo nesse método de iluminação conceitual, que busca, não o esgotamento de notas características de uma representação, mas a ampliação do conhecimento pela reflexão e comparação de notas características do maior número possível de representações. A “garantia” de que o conhecimento sensível ocorre não depende da evidência racional conhecida como “clareza e distinção”, mas de uma evidência diferente, que Oliver Tolle chama de “luz estética”, a qual é uma “certeza dos sentidos”, e tal *certitudo sensitiva* não é outra senão o sentimento estético diante de uma poesia ou uma obra de arte ou o *pathos* a que o orador sabe elevar o seu público.

A comparação da emoção estética com a evidência metafísica poderia, sem dúvida, parecer artificial. Ambas se dão, por certo, em planos distintos, inconfundíveis, e Baumgarten mantém a divisão (que também

será respeitada por Kant), entre faculdades cognitivas superiores e inferiores. O mais interessante, porém, é a verdadeira guinada que tal comparação implica, já que, como mostra agudamente o autor, a unidade e evidência racionais não constituem garantias para que o indivíduo possa se guiar na vida. Esta é mais comandada pela certeza sensível do que por certeza racional, ideia que será central para toda a antropologia e estética posterior, como ficará claro na discussão que Schiller faz da moral kantiana: enquanto o filósofo moral só trabalha com uma parte do homem, a sua parte racional, o artista deve contemplar o “homem inteiro”, *der ganze Mensch*, expressão criada por Christian Thomasius, mas que Baumgarten também explica de modo semelhante dizendo que o filósofo permanece um homem algo incompleto se omite o cultivo de sua sensibilidade. O livro faz, assim, mais uma vez jus ao título: não só propõe que o nascimento da estética está de algum modo vinculado à poética clássica, mas também que o racionalismo baumgartiano, ao vincular metafísica e sensibilidade, trabalha com uma ligação entre estética e antropologia que é ao mesmo tempo avatar da ligação entre moral e poética no pensamento clássico e prenúncio da relação entre arte e vida no romantismo. Não é preciso mais razões para ler este belo livro.

Introdução

A muitos se dá o nome de artistas quando, na verdade, são propriamente obras de arte da natureza.

Friedrich Schlegel

Atribui-se normalmente a Alexander Gottlieb Baumgarten o feito de trazer, na primeira metade do século XVIII, o problema da arte e do belo de volta ao centro da discussão filosófica. Como avaliar o sentido preciso desse movimento? Organizada desde a Antigüidade sob a forma de poéticas e retóricas que visavam pôr a descoberto as possibilidades de expressão do belo, a experiência artística esteve com maior ou menor regularidade entre os objetos de investigação da filosofia. Aristóteles e Platão são apenas exemplos maiores da apropriação do belo pelo pensamento. É na continuidade histórica dessa relação entre a filosofia e a arte que Baumgarten

situa sua própria obra. Ele compartilha da crença imemorial de que a manifestação do belo, na vida e na obra, constitui a aspiração mais elevada que pode pretender um *homem de conhecimento*.

A proposta do presente trabalho, realizada dentro de limites bastante modestos, é examinar em que medida a filosofia de Baumgarten cumpre com a expectativa de articular sob um mesmo conjunto de princípios a especulação racional e a experiência sensível do belo, de tal maneira que da junção de seus extremos resulte uma visão coerente da totalidade dos aspectos da vida humana. Pois nos parece que ao mesmo tempo em que é correto dizer que Baumgarten conferiu legitimidade à investigação científica da expressão artística, não é suficiente a suposição de que com ele a arte veio apenas se juntar como um novo elemento aos diversos objetos dignos de serem tratados pela filosofia. Um exame menos comprometido da obra baumgartiana pode revelar que nela está contido mais do que a indicação de uma certa proximidade entre razão e sensibilidade, domínios que na verdade são compreendidos não como entidades heterogêneas que medem o seu alcance pela contraposição de seus conteúdos, e sim como conhecimentos que estão articulados dentro de um único sistema – de tal modo que a ausência de uma resposta para as questões relativas à sensibilidade ameaça a estabilidade do sistema como um todo.

Ora, seja com que formas se procurou compreender o pensamento de Baumgarten – fundamentação metafí-

sica para as categorias da retórica antiga, ponto de partida para as estéticas do gênio e das filosofias de arte do idealismo alemão ou ainda como exemplo final do dogmatismo que foi duramente criticado por Kant –, ele foi poucas vezes considerado em seu próprio terreno. É salutar a concepção historiográfica de que uma filosofia se mede antes de tudo pelos objetivos por ela mesma estipulados. Pela sua adesão à tese da harmonia preestabelecida, a intenção do nosso autor foi identificada preferencialmente como representante tardia daquele mesmo tipo de racionalismo responsável por tolher a expressão da sensibilidade com base numa pretensa superioridade da investigação intelectual sobre as demais áreas do saber. Não resulta todavia contraditório que o estabelecimento de condições universais para o conhecimento da totalidade do mundo abrigue no seu interior também a possibilidade de um desenvolvimento do sujeito cognoscente para além da malha rígida de pressupostos criada pela razão lógica. A novidade, se podemos dizer assim, da ciência baumgartiana consiste justamente em definir rigorosamente os campos de atuação da razão e da sensibilidade, já que vê na confusão entre eles a causa da maioria das dificuldades que são enfrentadas quando se aborda diretamente a experiência do mundo e a sua infinita variedade.

Acreditamos assim que pode ser frutífero examinar inicialmente a fundamentação metafísica e epistemológica que Baumgarten apresenta com o intuito de solucionar paradoxos inerentes ao conhecimento mediado

pelos órgãos sensíveis quando confrontado com as exigências da racionalidade, para só então submeter aos seus princípios a possibilidade de uma teoria da arte. Por conseguinte, não se deve esperar, pelo menos de imediato, que se revele a verdadeira posição que a expressão artística ocupa no interior da ciência baumgartiana. Embora claramente comprometida com a formação do artista e do crítico, os quais igualmente devem se beneficiar de um sistema capaz de articular e legitimar no seu interior a beleza sensível e a beleza do pensamento, a estética de Baumgarten está comprometida antes de tudo com as condições universais em que se manifesta o belo. Oculta-se no percurso que adotamos uma outra questão, talvez ainda mais promissora. Por que Baumgarten confere à arte uma posição tão privilegiada? A resposta, ao mesmo tempo que simples, exige uma nova ordem no saber: a arte constitui uma referência externa da unidade da multiplicidade, a qual só encontra correlatos na mônada e na harmonia do universo, cujo acesso permanece todavia restrito ao campo da investigação metafísica. Realização máxima do indivíduo na exterioridade, a arte aponta para a possibilidade de obtenção de semelhante unidade na vida, coisa que o desenvolvimento unilateral da razão não poderia garantir. Essa inusitada inversão produz conseqüências igualmente surpreendentes. Pois não é bem o pensamento que deve inicialmente fornecer parâmetros para a arte, mas esta última que deve ser usada para medir o êxito dos esforços da atividade intelectual em se

apropriar dos diversos aspectos da vida.

Ficariamos satisfeitos se o nosso estudo conseguir atrair a atenção do leitor para o projeto estético de Baumgarten. Não nos parece que a promessa de uma vida harmoniosa e iluminada, na perspectiva de uma experiência intelectual e sensível da totalidade do mundo, contenha motivo suficiente para a rejeição apressada do que está contido em suas páginas, por mais estranha que ela seja a um certa visão de mundo contemporânea que opera sob o signo da ruptura. Embora considerado um autor menor (o último expoente da Escola de Wolff), não se pode negar que Baumgarten recebeu bastante atenção por parte da crítica especializada. São famosos os estudos de Baeumler e de Cassirer sobre a posição de sua estética no período que antecede o nascimento da crítica kantiana. A intuição essencial deles, de que Baumgarten definiu os limites da apreensão racional do sensível, perdura na forma de ideia condutora para os trabalhos posteriores que se debruçaram sobre o autor e sua nova ciência. Mas a última década foi particularmente generosa em propiciar um aprofundamento dos estudos sobre a unidade sistemática das obras capitais de Baumgarten. Além de um esforço igualmente valioso para o estabelecimento dos originais de seus principais textos “filosóficos”,¹ veio recentemente a lume a

¹ Vale destacar as publicações eletrônicas a cargo da Universidade de Bonn, Alemanha, dos textos originais da *Metaphysica* (3ª edição de 1757) e da *Initia Philosophicae Practicae* (1760), que compõe a publicação online das obras completas de Kant, e da

primeira tradução integral dos dois volumes da *Estética* (*Ästhetik* I/II; Meiner, 2007), que ocorreu a cuidados da estudiosa Dagmar Mirbach. Também é importante uma referência à tese de doutorado de Stefanie Buchenau (*Art of Invention and Invention of Art*; University of Yale, 2004), que apresenta uma reconstrução conscienciosa dos vínculos existentes entre a *estética* e as retóricas clássicas.

tradução alemã (edição bilingüe) da Universidade de Duisburg das *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), projeto ainda inconcluso. A tradução para o alemão da *Metafísica* realizada em 1783 por Meier também recebeu uma nova edição e foi publicada em 2004 pela editora Dietrich Schleglmann Reprints, sob a supervisão de Dagmar Mirbach.

Uma nova ciência

Os poetas são verdadeiros visionários.

Ariano Suassuna

Poética e retórica

Baumgarten demonstrou no final de sua vida certo desconforto ao constatar que a sua *estética* era considerada por seus contemporâneos como uma *poética*: um conjunto de preceitos com a finalidade de estipular a atividade criadora do artista e de seu juiz. Pois, a rigor, a poética era apenas uma dentre as várias artes liberais contempladas por esta ciência: “filologia, hermenêutica, exegética, retórica, homilética, poética, música etc.”¹ Ora, se é verdadeiro que, comparativamente, o objeto da poética permanecerá sempre mais elevado que o das

¹ *Estética*, § 4.

outras artes – a poesia é o *discurso sensível perfeito*, ao passo que a retórica, por exemplo, em vista de sua relação problemática com a totalidade, será relativamente um *discurso sensível imperfeito*² –, no horizonte mais amplo da estética as artes liberais se colocam em igual condição como gêneros de conhecimentos diversos compreendidos por um fundamento único, cuja universalidade estaria justamente em ser capaz de agrupá-las sob um denominador comum.

Ora, a interpretação que motivou no seu século esta “metafísica do belo” de Baumgarten não é inteiramente destituída de motivo. O projeto de uma poesia nacional alemã, em grande parte tomado de empréstimo a movimentos poéticos franceses e ingleses, reconheceu com alguma razão no pequeno tratado de juventude de Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735),³ um empreendimento de fundamentação filosófica da *Carta aos Pisões* de Horácio, lida e relida desde o Renascimento como um manual de preceptivas para a invenção poética. Gottsched, editor e organizador das obras de Wolff e Leibniz, abre por exemplo a sua *Proposta aos alemães de uma arte poética*

² “O modo imperfeito de expor seus pensamentos é ensinado pela retórica geral, que vem a ser a ciência do modo imperfeito de expor as representações sensíveis em geral; a perfeição da exposição é o objeto da poética geral, que é a ciência do modelo perfeito de expor as representações sensíveis em geral” (*Algumas considerações filosóficas sobre o poema*, § 117).

³ *Algumas considerações sobre o poema*, citado doravante apenas como *Considerações*.

crítica, de 1730, com uma tradução comentada desta *Arte poética* horaciana.⁴ Embora não encontremos em Baumgarten semelhante preocupação com o futuro da poesia nacional, evidente já pela ausência quase completa de referências em seus textos a poetas contemporâneos, ele compartilha com a sua época certa concepção moral de arte, que vê na poesia o *medium* adequado para a educação das paixões.

O que em Gottsched se coloca como reivindicação de unidade do povo resulta todavia em Baumgarten numa questão essencialmente cognitiva, por direito própria a uma filosofia da subjetividade, circunscrita às condições de validade do conhecimento do belo. Assim, para Baumgarten não se mostra suficiente reconhecer a validade da poética como agente moral ou como conjunto de regras, exercitada pela comparação das mesmas com poemas. Ela precisa também ser fundamentada a partir dos princípios que a tornam expressão do sensível, o que significa que deve ser *demonstrada* não a partir de seu objeto, o poema propriamente dito, mas segundo as etapas que a constituem como conhecimento do sensível.

Disso se segue que a tarefa das *Considerações* de constituir uma poética filosófica não está ligada diretamente ao poema, mas apenas se relaciona com ele

⁴ Gottsched, J.C. *Versuch einer critischen Dichtkunst* (unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4. vermehrten Auflage, Leipzig, 1751). Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Darmstadt, 1962.

mediante uma poética.

O discurso sensível perfeito é o *poema*; o conjunto das regras às quais o poema deve se submeter é a *poética*; a ciência da poética é a *poética filosófica*; a aptidão para elaborar um *poema* é a arte da poesia; aquele que possui essa aptidão é um *poeta*.⁵

Uma questão se coloca imediatamente aqui. O que confere validade à poética? Principalmente nas *Considerações*, Baumgarten procede segundo o princípio de autoridade [*autorictas*] das poéticas clássicas. Mas se interpretá-las seria uma tarefa meramente exegética, a fundamentação delas torna o reconhecimento de sua validade um problema filosófico:

[...] não passei um único dia sem me dedicar à poesia. À medida que avançava pouco a pouco em anos, embora tivesse sido forçado, desde o tempo da escola, a voltar cada vez mais meus pensamentos mais austeros, e a vida acadêmica no final parecesse exigir outros trabalhos e outras preocupações, dediquei-me não obstante às belas letras, que me eram necessárias; assim nunca pude me obrigar realmente a renunciar à poesia, que considerava inteiramente recomendável,

⁵ *Considerações*, introdução.

tanto por sua pura beleza, quanto por sua evidente utilidade. Entrementes, pela vontade divina, que venero, ocorreu que me fosse conferido o encargo de ensinar a poética, justamente com a assim chamada filosofia racional, à juventude que devia se formar para as universidades. O que haveria de mais propício neste momento, exceto pôr em prática os preceitos da filosofia quando a primeira ocasião se oferecia?⁶

Como se vê, é pouco provável que as *Considerações* não tenham, pelo menos na sua intenção, um compromisso com o exercício de uma poética, entendida de um modo geral como apresentação de regras para a composição do poema. Não é todavia o problema da poética como doutrina modelar ou como dispositivo crítico para a investigação do poema, uma das principais querelas do período, que está em questão aqui.⁷ Logo saberemos

⁶ *Considerações*, introdução.

⁷ Baeumler afirma a esse respeito: “Com efeito, Baumgarten chegou a descrever o procedimento do artista (*pulcre cogitaturus*). Mas ele não disse jamais que por meio dessa descrição aprende-se a fazer ou julgar poemas. Sem dúvida, a estética é uma ciência da bela apresentação; mas Baumgarten forneceu exemplos e não regras.” Baeumler, *Kants Kritik der Urteilskraft – Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*. Max Niemeyer Verlag, Halle, 1923, p. 270 (nota 3). Ora, o argumento é razoável, porque para Baumgarten o êxito do poeta depende de um talento natural, que dificilmente pode ser adquirido pela prática. Mas não tem sentido,

que a tarefa teórica se concilia com a prática no âmbito do sábio e não do poeta propriamente dito. O teor do problema é antes outro. Ele diz respeito a certa aproximação de filosofia e poética que, embora não incomum na história da filosofia, ainda não tinha sido realizada dentro das pretensões de uma certa escola racionalista posterior a Leibniz e à qual se filiava Baumgarten.⁸

tanto no que diz respeito às *Considerações* quanto à *Estética*, pretender que essas obras não tenham *também* um caráter modelar. De nada serviria uma fundamentação filosófica da poética se a primeira não reconhecesse a validade das regras desta última.

⁸ Queremos evitar aqui a designação “Escola de Wolff”, nem sempre apropriada para o Baumgarten da *Estética*. Pois se vê em Wolff um certo platonismo que é incompatível com o princípio baumgartiano de que a arte supera a natureza, uma vez que a organiza significativamente. Leia-se a seguinte passagem de Wolff: “Uma obra de arte, a saber, uma vez que foi fundada na arte, possui somente uma essência: mas nenhuma arte, a qual pertence à natureza das coisas. Ela tem uma essência, pois ela é composta de um determinado modo a partir de uma matéria. O modo da composição, todavia, é a essência de um corpo. Essa composição é realizada pelo artista, e portanto a essência vem da arte. Ao contrário, nenhum artista pode introduzir uma força a partir da qual resultassem certas alterações em sua obra. Muito mais todas as alterações, dentre as quais também está incluída, são fundadas na natureza.” (Wolff, C; *Metafísica Tedesca*. Introduzione, traduzione, note e apparati a cura di Raffaele Ciafardone (testo tedesco a fronte). Rusconi, Chieti, 1998. p. 232). Salta aos olhos aqui certa interpretação de inspiração platônica da arte, que vê na natureza uma estrutura maquinaal que, ao ser reorganizada artificialmente, perde sua mobilidade natural e, portanto, não se torna uma *outra* essência, mas apenas aquela de modo fragmentado. É importante observar aqui que Baumgarten nunca reconheceu completamente a filiação à “Escola de Wolff” que lhe foi imputada.

De fato, desejo demonstrar que é possível, a partir do conceito único de poema (que há muito me está gravado na alma), provar numerosas afirmações sustentadas cem vezes, mas que mal foram comprovadas uma só vez: desejo, pois, mostrar claramente que a filosofia e a ciência da composição do poema, freqüentemente consideradas muito afastadas uma da outra, constituem um casal cuja união é totalmente amigável.⁹

A passagem da abordagem prescritiva para uma investigação das razões do engenho [*ingenium*] poético é permitida pelo princípio aristotélico e neoplatônico da imitação para a arte. Não se deve ler imitação aqui todavia no registro daquela disputa de Gottsched contra Bodmer e Breitinger, que só eclodirá na década seguinte e que se tornará um tema recorrente na segunda metade do século. Gottsched acusou os amigos suíços de subverterem o princípio da imitação, que numa certa leitura da *Arte Poética* de Horácio deveria ser imitação da natureza ou imitação dos antigos, e não uma liberdade fundada na natureza criadora do poeta. Baumgarten, ao contrário, se vale do princípio da imitação principalmente porque ele permite transitar entre uma regra enunciada por Horácio – “esforçar-me-ei em inventar o meu poema a partir do que se conhece”¹⁰ – e um as-

⁹ *Considerações*, introdução.

¹⁰ Citado em *Considerações*, § 56.

pecto da teoria do conhecimento que se preocupa com a apropriação racional do sensível. Se a poesia é imitação da natureza, posto que obedece a uma ordem natural e sem a qual degeneraria em uma aberração, então ela pode ser conhecida tal como se conhece a natureza. Há pouco de novo aqui. Afinal, era essa a fórmula com que desde Platão e Aristóteles a arte deixou de ser mero produto de inspiração e se tornou, para alguém do talento, algo compreensível.

Como conciliar, portanto, âmbitos aparentemente tão antagonísticos como filosofia e poética?¹¹ Não estaria uma no domínio da razão e a outra no do sensível ou, o que é ainda mais grave, não dependeria esta última principalmente do talento, algo para além de toda e qualquer explicação filosófica? A isso se junta ainda o fato de que, na esteira do racionalismo cartesiano, a *facultas sensus* se faz acompanhar de um mau augúrio para a investigação: o seu objeto não pode ser pensado a não ser por uma longa cadeia de razões, as quais conduzem ao final tão longe da origem sensível,

¹¹ “Aliás, temos aqui a principal razão pela qual se considera quase impossível a filosofia e a poesia permanecerem no mesmo nível: de fato, a primeira procura com extrema obstinação a distinção dos conceitos, enquanto a segunda não se preocupa com a mesma, que se situa além da esfera poética. Supondo porém que um indivíduo muito competente em ambas as partes da faculdade de conhecer e que saiba usar cada uma no devido tempo, de tal modo que se dedique a afinar uma sem prejudicar a outra; este indivíduo perceberá que Leibniz, Aristóteles e outros tantos, que uniram a toga dos filósofos aos louros do poeta, eram prodígios e não miragens.” (*Considerações*, § 56.)

que acabam por se tornar estranhas a ela. Embora as *Considerações* se recusem a entrar neste problema da irracionalidade do sensível, tratado convenientemente apenas a partir da *Metafísica*, essa obra de juventude prefigura as principais dificuldades decorrentes da conciliação entre expressão do sensível, quando tomado em sua imediatez, e consideração filosófica.

Em grande parte essa conciliação é possível aqui graças à natureza do poema. Os termos do discurso poético referem-se a representações sensíveis tanto na sua singularidade quanto na sua associação. Um nome próprio é assim um recurso altamente poético, porque ele compreende mais representações sensíveis do que um termo genérico.

As determinações específicas que se juntam ao gênero constituem a espécie; e as determinações genéricas juntadas ao gênero superior constituem o gênero inferior; logo, as representações do gênero inferior e da espécie são mais poéticas que aquelas do gênero ou do gênero superior.¹²

Portanto, quando mais determinado for o discurso poético, mais apto ele estará a suscitar representações sensíveis no leitor. É a determinação da particularidade, aliás, a marca característica do discurso que se

¹² *Considerações*, § 20.

pretende sensível. Sem dúvida, o discurso racional também almeja determinar as relações, mas em todas as suas etapas ele deve permanecer na generalidade: ao tentar capturar o que torna um objeto distinto de outro, ele sacrifica justamente toda a diferença contida nele. Ambos os discursos se opõem, portanto, não pela sua capacidade em fornecer *claramente* representações para os seus objetos, e sim por aquilo que seu conhecimento é obrigado a excluir. Assim, é inevitável que eles se meçam um pelo outro. Um conhecimento intelectual suprime a particularidade de um objeto, ao passo que o sensível exige que ela seja enfatizada.

O atributo da clareza se desdobra não segundo a diferença do objeto conhecido em relação a outros. Comparar é a atividade por excelência do conhecimento, não sendo exclusiva a conhecimentos racionais, isto é, distintos. Também reconhecemos uma representação sensível porque a delimitamos em face de outras representações. A clareza decorre antes do foco segundo o qual uma representação é tomada: uma clareza extensiva ou uma clareza intensiva.

Se uma representação A representar um número maior de coisas que outras representações B, C, D, etc., mas se apesar disso as representações que ela contém forem todas confusas, nesse caso A é mais clara que as outras sob o ponto de vista extensivo. Tivemos de acrescentar essa restrição para dis-

tinguir estes graus extensivos da clareza daqueles outros graus muito conhecidos que, pela distinção das marcas da percepção, levam à profundidade do conhecimento e acarretam a uma representação mais clara que a outra, sob o ponto de vista intensivo.¹³

A consciência tem a faculdade de fazer a sua atenção abstrair, na totalidade perceptiva, conteúdos que são do seu interesse. Nas representações intelectuais, a abstração exclui tudo a não ser um único elemento, para então ligá-lo a outros elementos igualmente abstraídos. Também a representação sensível é o resultado dessa operação, mas em vez de se deter em um elemento a cada vez, recorta uma unidade mais ampla do que seria capaz de reconhecer em seus elementos isolados. É próprio ao conhecimento sensível, portanto, lidar com clarezas extensivas.

A relação entre epistemologia e poética é reafirmada pelo princípio horaciano da proximidade entre pintura e poesia. Como discurso sensível, a poesia deve agregar elementos compostos, que se traduzem na terminologia racionalista em *confusão*, constra posta à *distinção*, mais própria às “ciências racionais”. A pintura é o melhor

¹³ *Considerações*, § 16. Central aqui, o conceito de extensão reaparecerá mais tarde apenas como um dos vários aspectos do conhecimento sensível. Conferir o § 531 da *Metafísica*: “Uma clareza maior que repousa sobre a clareza das características pode ser denominada de intensivamente maior e aquela que repousa na quantidade das características de extensivamente maior”.

exemplo para a vocação sensível da poesia, porque ela, como produto acabado, reúne em si elementos que permitem aferir se o objeto artístico corresponde às ideias que temos no encontro com a natureza.

É próprio da pintura representar o que é composto; e este procedimento é um procedimento poético. A representação pictórica deve ser muito semelhante à ideia sensível do objeto que queremos pintar; e esta mesma tarefa cabe à poesia. Logo, um poema e uma pintura são semelhantes.¹⁴

Ora, o discurso poético é então sensível porque ele se dedica a “expressar” ideias sensíveis, as quais são análogas às ideias que são fornecidas pelo objeto pictórico.

No horizonte mais amplo do princípio da imitação, a arte, como conhecimento, é representação da natureza. A verdade de um conhecimento, seja ele expresso

¹⁴ *Considerações*, § 39. O *ut pictura poesis* é interpretado aqui como comparação de dois produtos, o poema e a pintura, e não de duas artes, a “arte de pintar” e a “arte de compor poemas”. A distinção é importante porque ela afasta os procedimentos de composição artísticas das duas artes. O poeta não deve compor como se estivesse pintando, porque a sua arte, além de estar no domínio do movimento, em contraposição ao estático do pictórico, opera sobre signos do discurso, obedecendo, portanto, às peculiaridades da *oratio*. A poesia, por poder expressar o sensível mais completamente do que a pintura, é a arte mais elevada: “nas imagens poéticas há mais elementos contribuindo para a unidade das mesmas que nas imagens pictóricas. Conseqüentemente, uma poema é mais perfeito que uma pintura.” (*Considerações*, § 40.)

por um objeto artístico ou um conjunto de sinais, é medida pela capacidade da representação de expressar o representado. Se há coincidência entre a representação e o representado, a representação se mostra como verdadeira. A representação, portanto, imita o representado e é tanto mais completa quanto mais elementos essenciais do representado estiverem contidos na representação. Ao princípio da imitação como representação da natureza se contrapõe a tese de que a natureza bem como a arte são totalidades complexas fechadas em si mesmas. Segundo essa tese, uma totalidade, devido à sua condição de “unidade na multiplicidade”, não pode ser apreendida ao ser substituída por uma outra representação; como totalidade, ela só pode ser contemplada.¹⁵

Princípio de razão suficiente

Se a arte opera por imitação, o que possibilita que as partes organizadas pela invenção poética constituam uma totalidade? Para responder a essa pergunta, o princípio leibniziano de razão suficiente é invocado como regulador da atividade criadora. O poeta reúne as representações sensíveis de modo que elas sejam possíveis, sem dúvida, mas de tal modo que a sua possibilidade seja restringida pelas relações que são postas em

¹⁵ Um tema que, historicamente, remonta ao *Do sublime* de Longino.

jogo. Um belo exemplo das *Considerações*, que prefigura grande parte das preocupações do capítulo “Psicologia” da *Metafísica*, demonstra como esse princípio de razão suficiente se torna dispositivo engenhoso de composição. Trata-se do uso da divinação na literatura. A divinação é válida como recurso poético quando há razão suficiente na passagem de uma predição para a sua realização:

Particularmente ao poeta convém vaticinar; por isso, a própria Escritura ama a poesia em muitos dos seus profetas. Mas não é menos perigoso predizer coisas, quando se ignora como as mesmas se realizarão; pois se o vaticínio for desmentido pelo acontecimento, será miseravelmente ridicularizado. Por conseguinte, o que devem fazer os poetas? Os mais sensatos vaticinam, em nome dos outros, acontecimentos que já ocorreram no momento em que falam, atuando como se estas predições tivessem sido feitas antes da ocorrência destes mesmos acontecimentos. Tomemos a *Enéida* de Virgílio. Quanto profetiza Helena! Quanto profetiza Aniquises nos Campos Elíseos! [...] Horácio impõe a Nereu predizer o fim da guerra de Tróia, sabendo de fato que podia inventar vaticínios já confirmados ante a presença

do acontecimento.¹⁶

O poeta, por saber o futuro da ação, constrói o passado de modo que ele contenha o seu devir. Dotado de uma potência que lhe permite ligar tanto o passado ao futuro como o futuro às suas causas e que só encontra par na força criadora divina, o poeta age a partir da *necessidade* que conecta os acontecimentos uns aos outros. O princípio de razão suficiente deve, portanto, ser interpretado aqui no seu aspecto negativo. Tão logo um tema é definido, ele cerceia as possibilidades da invenção, porque os elementos que compõem o poema devem se orientar única e somente com vistas à realização do tema, isto é, do vaticínio. Isso explica que como “o futuro é o que será, então ele pode ser absolutamente determinado”.¹⁷

A composição falhará na medida em que ela se desviar da razão inerente às coisas, que estão relacionadas por que contém umas às outras em si mesmas. Sem dúvida, o poeta é livre para escolher de que modo fará a transição do passado para o futuro, e nisso reside o seu engenho, mas ele deverá se submeter a essa regra de que o passado é prenhe do futuro, sem a qual a organização das partes de seu arranjo trairá a ordem natural das coisas. Isso pode ser expresso formalmente do seguinte modo:

¹⁶ *Considerações*, § 64.

¹⁷ *Considerações*, § 61.

Com efeito, suponhamos que A seja um tema e B um outro; se forem associados entre si, isto significa que a razão suficiente de A está em B, ou então que a razão suficiente de B está em A; logo, ou B não é um tema ou A não é um tema.¹⁸

Ao mesmo tempo em que propõe o enigma, o poema deve concluí-lo e resolvê-lo. A partir do momento em que um tema é escolhido, imediatamente se colocam as possibilidades de realizá-lo. Esse poder do artífice exige uma unidade e simplicidade só comparável a uma demonstração geométrica. A analogia deve corresponder àquela mesma ordem que vai dos postulados aos teoremas: uma necessidade que exclui tudo o que não pertence à realização do que já está contido nos postulados. Mas assim como é necessária a consumação da demonstração, também o poeta deve percorrer todos os momentos para demonstrar ou persuadir da necessidade da ação.

A limitação das *Considerações* reside no seu objeto. Mas não é apenas por tomar a poesia como a arte mais elevada que ela se aproxima de uma poética, o que permanece todavia sempre uma interpretação legítima deste pequeno tratado. A redação da *Estética* em 1750/58, cujo objeto abarcará todo o domínio do sensível, demandará um empreendimento prévio de fun-

¹⁸ *Considerações*, § 67.

damentação. Baumgarten redige em 1739 a sua *Metafísica*, que, pelo menos no que nos interessa, tem o seu ponto central no capítulo “Psicologia”, no qual serão apresentados, como se verá adiante, os princípios da atenção, a partir do princípio leibniziano de que “a alma é uma força representativa”.

O belo conhecimento

Qual a precisa delimitação do conhecimento denominado amplamente de sensível a partir da *Metafísica* e que vai constituir o âmbito propriamente dito da *Estética*? Afinal, a intenção de desenvolver essa ciência já se encontra indicada no seguinte parágrafo da *Metafísica*: “A ciência do conhecimento e da apresentação [*proponendi*] do sensível é a estética (como lógica da faculdade cognitiva inferior, como filosofia das Graças e das Musas, como gnoseologia inferior, como arte do belo pensamento e como arte do análogo da razão)”.¹⁹ Como se vê, o termo “sensível” conserva proximidade tanto com o domínio artístico, enquanto produto sensível organizado segundo uma finalidade determinada, quanto com o conteúdo sensorial em geral. Mas o “critério de demarcação” desta ciência, que, segundo certa interpretação do princípio arcaico de imitação, postula a continuidade entre natureza e arte, está longe de ser destituída de dificuldade. Deve-se procurar, portanto,

¹⁹ *Metafísica*, § 533.

na ordem mesma das obras o critério que separa o sensível em geral do conhecimento específico das artes liberais. Mas também a linearidade desse percurso se mostra muitas vezes problemática, já que a consumação do projeto da *Estética* está antes de tudo calcada num alargamento do conceito de metafísica, como arquitetônica de princípios, para a totalidade da vida do indivíduo, o que frustra em grande parte a expectativa de encontrar aqui uma articulação entre arte e sistema naquele sentido que só se tornará corrente a partir das “filosofias da arte” do começo do século XIX. Contudo, se é conservada certa distância em relação ao objeto artístico como instância autônoma, a conciliação entre metafísica e sensibilidade antecipa em grande parte a pretensão romântica de aproximar arte e vida como realização máxima de um espírito esclarecido.

A ciência do sensível trata, por definição, “daquilo que se situa abaixo do limiar da distinção”,²⁰ o que nos conduz imediatamente a um conjunto de conceitos característicos da história do racionalismo e que tem a função de servir como parâmetro para diferenciar conhecimentos estritamente racionais daqueles que dependem da experiência. Foi Leibniz todavia quem conduziu essa oposição à forma que encontramos na base dos argumentos baumgartianos. Para ele, “distinção” não é exatamente um critério de identificação de verdades evidentes, ao contrário do que pretendia Des-

²⁰ *Metafísica*, § 523.

cartes, mas apenas um recurso racional que permite isolar, pelo menos no aspecto que assinala, uma coisa de outras, apresentem-se elas como objetos, percepções ou questões. Assim, “distinção” se resume pura e simplesmente a um critério de diferenciação, independente de sua origem empírica ou racional.

Quando Baumgarten estipula o conhecimento sensível como um âmbito situado abaixo do limiar da distinção, ele não quer dizer apenas que esse conhecimento não atinge certo grau de diferenciação, que ele ainda não é conhecimento, posto que “confuso”. Ao contrário, a confusão é justamente um atributo da riqueza do conhecimento sensível, pois, apesar de assinalar conhecimentos ainda não apreendidos distintamente pela razão, ressalta esses conhecimentos em sua condição de “imediatez”, aspecto inerente a conteúdos perceptivos quando acessados diretamente pelos órgãos dos sentidos.

Confusão e imediatez articulam-se uma à outra como características possíveis da “clareza”. Ora, essas características se tornam compreensíveis apenas se evitarmos empregar aquele enfoque epistemológico que toma a razão como dispositivo exclusivo de apropriação cognitiva, o que supõe sempre mediação que se distancia da especificidade, e o substituímos pelo plano de interação da consciência – isto é, certa capacidade de “prestar atenção” – com a presença perceptiva. A clareza se apresenta assim como capacidade de identificar no campo sensorial impressões na mesma medida em que

elas se apresentam. Ora, essa clareza delimitada no campo da imediatez também obedece a certos regimes e disposições que permitem ser considerados em sua universalidade. Se o conhecimento sensível não pode ser reduzido, no seu âmbito, às pretensões científicas de uma razão apartada em pelo menos um passo do empírico, ele se relaciona com ela segundo o parentesco da analogia. Assim, o termo *analogon rationis* que Baumgarten usa para se referir às faculdades do conhecimento sensível (que apreendem as percepções em sua imediatez) decorre de uma regra estipulada por Aristóteles: “Há analogia, se, em quatro termos, o segundo está para o primeiro assim como o quarto está para o terceiro.”²¹ Não há, portanto, equivalência entre a região epistemológica que circunscreve a capacidade de prestar atenção e reconhecer conteúdos sensíveis em sua imediatez e o domínio da razão propriamente dita, a não ser a de que há conhecimento em ambos, os quais não podem todavia ser reduzidos a um termo comum. Assim, a ciência do sensível não é inferior às ciências racionais porque um estágio anterior de conhecimento, intermediário entre a obscuridade do sensível e a luminosidade do intelecto, mas porque opera num plano que não pode fornecer verdades últimas, permanecendo subordinada a conteúdos sempre confusos. E, do mesmo modo que o conhecimento intelectual se desloca entre os atributos de verdade, justiça e beleza, também o sen-

²¹ Aristóteles, *Poética*, 1457b.

sível os toma para si no seu próprio domínio. Ora, se as verdades intelectuais se caracterizam pelo princípio de contradição, e exigem ser demonstradas, as verdades sensíveis, ao contrário, derivam de uma certeza que só pode ser descrita com o auxílio de um termo tirado da retórica, ou seja, o de persuasão.²²

A certeza sensível é persuasão, a certeza intelectual, convicção. [*Certitudo sensitiva est persuasio, intellectualis convictio.*]²³

Se há um lugar para a arte da eloqüência no interior do sistema para além daquele que lhe é reservado como arte liberal, então ele se encontra principalmente na inspiração desta analogia, que toma o sensível como verdadeiro na medida em que a sua possibilidade não entra em choque com o contexto em que é gerada, tornando-se assim um tipo de convicção indemonstrável, embora totalmente necessária, já que é ela que garante operar num plano de confusão em meio à obscuridade.

Harmonia universal

A questão do sensível na trilogia – *Metafísica*, *Ética* e *Estética* – que confere sistematicidade à metafísica

²² “A retórica é a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar a persuasão.” Aristóteles, *Retórica*, 355b.

²³ *Metafísica*, § 531.

do belo já não pode mais ser compreendida de acordo com a oposição entre poética e retórica que dominava as *Considerações*. Trata-se agora de reunir sob um mesmo conjunto todas as artes liberais, não mediante a sua diferença, pautada ora pelos seus graus de perfeição na expressão do sensível, ora pela diversidade de sua aplicação, mas sim segundo o denominador comum a todas elas. Aquela ausência nos antigos de uma demonstração filosófica da poética será agora ampliada para todos os modos de dizer ou exhibir o sensível. A estética se impõe, portanto, como uma nova ciência:

A estética como uma ciência ainda é algo novo; sem dúvida já procurou-se fornecer regras para o belo pensamento, mas em épocas passadas ainda não se conduziu, na forma de uma ciência, todo o conjunto de regras a uma ordem sistemática, por esse motivo o nome “estética” ainda pode ser desconhecido para muitos.²⁴

É necessário perguntar porque a estética não assume na sua base a definição ou reformulação das artes liberais. Afinal, por que fundamentar regras, se elas dependem justamente da demonstração de seus princípios para ganhar credibilidade? A explicação epistemológica

²⁴ “Kollegium über Ästhetik”. In: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik.*, Traduzido e editado por Hans Rudolf Schweizer. Meiner, Hamburg, 1983p. 80.

não deveria ter como conseqüência uma outra ordem dos preceitos, ou pelo menos aguardar a sua consolidação para então submetê-los ao exame filosófico? O fato é que em nenhum momento estará ameaçada a autoridade dos antigos. O exercício de fundamentação corrobora “verdades há muito conhecidas”, verdades que advêm da experiência e são a representação universal de ideias transcendentais, mas que só podem ser conhecidas no contato com a experiência. O que separa o plano maior da *Estética* da pretensão didática das *Considerações* não se limita, portanto, à passagem de uma poética filosófica para uma teoria geral das artes liberais. Está em jogo antes de tudo uma concepção de homem que reivindica o sensível como seu espaço de atuação propriamente dito. Ora, isso não significa que o pensamento elevado, prenhe de preocupações universais, deriva da experiência, um aristotelismo diante do qual Baumgarten se mostrará distante, mas que o domínio da interação da consciência com o mundo exige uma resposta final da filosofia, que não pode mais se relacionar com ele como mera oposição entre “ideal” e “material”. O princípio de razão suficiente, como desdobramento do princípio de contradição em verdades de fato, é o que permite transitar entre verdades universais e verdades contingentes, tornando a metafísica por direito uma ciência material:

A verdade metafísica dos objetos é-nos conhecida como a coincidência deles com os

princípios mais universais do conhecimento. Entendemos assim o que Leibniz diz na *Teodiceia*: ‘pode-se afirmar de certo modo que os princípios de contradição e de razão suficiente estão contidos na definição do verdadeiro e do falso’. Pois a representação da verdade metafísica em um objeto, na medida que ela se realiza na alma de um determinado sujeito, é aquela coincidência entre as representações e os objetos, que se denomina na maioria das vezes como *verdade lógica*; outros ainda a denominam de *mental*, isto é, do ser afetado, da correspondência e da conformidade, na medida em que se denomina a verdade metafísica de material.²⁵

A teoria das artes liberais se subordina, portanto, a uma filosofia do sujeito, que passa necessariamente por uma abordagem psicológica, domínio da interação entre sujeito que conhece e objeto conhecido e que abarca tanto um tratamento metafísico, entendido como a sua parte formal e segundo o princípio de que o predicado está contido no sujeito, quanto uma concepção epistemológica, derivada do pressuposto da comunhão entre alma e corpo. Assim, com a estipulação de leis para as artes liberais, a estética aspira orientar tudo o que se organiza como belo pensamento:

²⁵ *Estética*, § 423.

As leis da disciplina estética se disseminam – por assim dizer, como estrelas-guia para as artes específicas – em todas as artes liberais, e elas abrangem um âmbito ainda mais amplo; elas se aplicam sempre que for melhor conhecer algo de modo belo que feio, algo para que não é necessário nenhum conhecimento científico. Por isso, essas leis podem mais do que qualquer outra lei específica reivindicar serem conduzidas à forma de uma disciplina estética. Pois elas são capazes, com o tempo, de oferecer um sistema mais completo para o conhecimento que ganha expressão [*exhibitura*] do que as artes específicas que dele se deduzem. Não se deve esperar, portanto, em virtude da variedade infinita, uma completude nas leis específicas, a não ser que se desça para a fonte da beleza e do conhecimento, isto é, para a essência natural de ambos, e se investiguem as divisões iniciais de ambos os conceitos, na medida em que se obtém a divisão segundo o princípio do terceiro excluído a partir de uma oposição contraditória. Com isso, todavia, a disciplina estética assume a forma de uma ciência.²⁶

²⁶ *Estética*, § 71.

A harmonia resulta no campo expressivo da adequação entre partes, coordenadas segundo uma totalidade perfeita ou imperfeita e cuja forma é múltipla: imagens, sons, signos, alegorias, metáforas etc. A importância da forma em que a representação ganha sentido só se mostra na medida em que ela se subordina a uma finalidade, mas ela é, em última instância, indiferente. A precedência da linguagem sobre as demais manifestações sensíveis se deve mais ao fato de que ela pode agrupar em si um número maior de representações confusas e, portanto, ser mais determinada do que outras artes (o nome seria, assim, a mais determinada das representações e a poesia, a mais perfeita), do que propriamente uma decorrência da superioridade do signo lingüístico sobre o signo imagético ou mesmo sobre qualquer outra expressão, seja ela artificial ou natural. Na verdade, o signo é um recurso do pensamento, mas não o único e talvez nem mesmo o predominante, uma vez que só opera plenamente quando já tiver sido previamente obtido um campo de claridade na alma capaz dar sustentação a ele. Assim, decisivo é principalmente o modo como uma percepção nova pode conferir significado a percepções antigas, do que decorre uma teoria dos signos, mas sem que a mesma seja idêntica ou substitutiva de todas as outras ciências.

A *characteristica* é a “ciência dos signos” ou “semiótica”. Ela parte de um princípio muito simples, que se apóia numa relação unidirecional entre signo [*signum*] e designado [*signatum*]: “o signo é uma fonte de conhe-

cimento para a existência do designado”,²⁷ de tal modo que “o designado é algo que existe, sendo ou passado ou presente ou futuro”. Na verdade, há apenas transferência do designado para o signo e, de igual maneira, das relações contidas nos designados para as relações entre os signos. Essa crueza com que Baumgarten trata da semiótica, contudo, ganha uma outra dimensão quando se pensa no fato de que a linguagem é tão somente um instrumento para se referir ao conhecimento e não o conhecimento ele mesmo. Para compreender a organicidade do sistema, será preciso conservar como pano de fundo um esquema que está muito mais afinado com as pretensões de uma filosofia que constrói a partir de um núcleo único toda a estrutura do seu edifício, do que a delimitação geográfica de áreas do saber pela contraposição de seus conteúdos. Assim, a estética permanecerá atrelada à inspiração metafísica praticamente até o último momento de sua existência.

²⁷ *Metafísica*, § 347.

O conhecimento sensível

Que grande honra e, na verdade, que triunfo significativo para aqueles sábios que não são geômetras.

Baumgarten

Comunhão de corpo e alma

A psicologia invoca o corpo como centro da alma neste mundo. Não um corpo qualquer, mas aquele que está mais próximo da alma, isto é, que é responsável pelo “maior número de modificações”¹ que ela é capaz de perceber. É nisso que essa ciência, posposta à ontologia e à cosmologia no plano maior da metafísica, diferencia-se daquelas que a ela estarão subordinadas –

¹ *Metafísica*, § 508.

“as teologias, a lógica, a estética e as ciências práticas”² –, pois ainda se recusa a passar para a consideração da particularidade do fenômeno sensível. Ela deve, assim, tratar “dos predicados universais da alma”³, ou seja, o modo como a alma é afetada pelas percepções, o que naturalmente exclui um tratamento do mundo externo enquanto realidade autônoma, supostamente isolada da interferência da consciência e dos órgãos sensíveis. Estes últimos, na verdade, mais do que um impedimento ao conhecimento, são o termo médio que torna possível a sua apreensão. É justa aqui, no terreno da psicologia, aquela afirmação empirista de que a alma não detém *a priori* o conhecimento do mundo, mas o adquire apenas à medida que se relaciona com ele. Ora, a alma não encontra neste mundo um outro apoio senão o seu próprio corpo e deve, portanto, aceitá-lo como mediador único entre exterior e interior.

A psicologia opera, portanto, a partir de um princípio paradoxal: ela precisa afirmar a existência de um corpo, quando na verdade a alma só tem diante de si modificações, que certamente também são suas, mas que dependem de uma realidade perceptiva para se efetivarem.

Penso alguns corpos deste mundo e as suas modificações: de alguns menos, de outros

² *Metafísica*, § 502.

³ *Metafísica*, § 501.

mais, e de um o maior número de modificações, e este último é uma parte de mim. Portanto, o meu corpo é aquele de que penso mais modificações do que de qualquer outro corpo.”⁴

Assim, em primeiro lugar, temos modificações que estão tão próximas da alma que ela as reconhece como provenientes de um corpo que é seu e, em segundo lugar, modificações que, mediadas por este corpo, se tornam fonte para a afirmação de corpos além dele. Ora, certamente o desenvolvimento de um teoria pautada pela relação não exclui a possibilidade de estipular e coordenar corpos em vez de modificações, desde que esses corpos sejam, por assim dizer, tomados como substitutos delas. A psicologia, na verdade, por entrar em um âmbito que se encontra sob os auspícios da comunhão de corpo e alma, isto é, no terreno da experiência propriamente dita, não poderá se livrar de fazer essa substituição, apoiando-se na ontologia – o que não deixa de constituir uma fragilidade –, para assegurar que os corpos não sejam tomados como realidades externas.

Se para a cosmologia os níveis alma e corpo podem ser relacionados apenas pelo recurso à harmonia preestabelecida, a psicologia, ao contrário, opera sob o registro da proximidade. Isto é, espiritual e material, essencialmente heterogêneos entre si, apresentam-

⁴ *Metafísica*, § 508.

se agora como unidade, onde um não pode ser mencionado sem que imediatamente seja feita referência ao outro. Pensamentos, percepções, ideias: tudo isso é agora modificações subordinadas ao referencial corpóreo, as quais podem ser remetidas ao conceito de representação, termo este que não designa nem ideia nem percepção, tampouco signo ou imagem, mas um domínio que só pode ser compreendido como o do significado e do sentido.

Nesse deslocamento para o âmbito psicológico não podemos mais recorrer pura e simplesmente ao princípio de que *o predicado está contido no sujeito*, pois a alma só se conhece justamente quando é e se faz afetada. Toda uma série de problemas decorrentes da comunhão de corpo e alma forçarão agora as verdades do ser a se adaptarem a uma nova configuração. É sem dúvida notável que o último autor a defender na modernidade a soberania da metafísica sobre as demais ciências tenha de fazer tantas concessões ao empírico. Mas não seria esta justamente a etapa que faltava ao projeto racionalista, estender o seu alcance para a totalidade das questões humanas? Baumgarten sempre soube o risco que corria ao conduzir o seu sistema para o campo da obscuridade. É manifesto que a consideração do sensível obriga o metafísico a dizer coisas que dificilmente pode sustentar.

A relação entre sujeito e mundo, pelo menos no campo da imediatez, isto é, da interação entre atenção e percepção, que é o domínio propriamente dito

da ciência do sensível, nos obriga, por conseguinte, a levantar a suspeita de que há, de fato, mais uma comunhão do que uma separação entre os dois andares do ser. Foi Descartes, aliás, quem chamou a atenção para o fato de que, na vida, a separação entre corpo e alma se torna difusa e, talvez, insustentável: “não somente estou alojado em meu corpo, como um piloto em seu navio, mas que, além disso, lhe estou conjugado muito estreitamente e de tal modo confundido e misturado, que componho com ele um único todo”.⁵ Sem dúvida, a psicologia, ao aproximar-se do sensível, precisa incorporar elementos que pertencem ao domínio do senso comum. Um cuidado é necessário todavia aqui, para que a aproximação não resulte sem fundamento: a alma não tem como renunciar à presença deste corpo não porque a sua essência não seja independente dele, e sim porque a alma carece do corpo para refletir e meditar sobre si mesma e sobre o mundo. E, de um modo geral, o pensamento só é possível num substrato sensível. Coloca-se, portanto, certa união de alma e corpo que no plano ontológico e cosmológico não seria possível, porque ali eles permaneciam essências que não se comunicam e não estabelecem entre si relação de causa e efeito.⁶ Por isso, “os modos de explicação psicológi-

⁵ Descartes, *Meditações Metafísicas*, v1 § 24. Tradução de Bento Prado Júnior. Coleção “Os Pensadores”. Abril Cultural, São Paulo, 1973.

⁶ Assim como em Leibniz, Baumgarten também estipula a incomunicabilidade das mônadas, mas reconhece a descrição física

cos da comunhão da alma humana com o seu corpo são especiais”⁷. Eles atendem à necessidade de desdobrar verdades transcendentais também no plano da interação do pensamento com o empírico, sem a qual a filosofia se tornaria apenas “abstrata”. É claro, a psicologia não é obrigada a dizer que a alma é afetada causalmente pelo corpo, este equívoco do senso comum, ou mesmo sustentar a existência de objetos externos. A substância não é, de modo algum, um elemento ou uma questão da ciência psicológica. Contudo, ao adotar o corpo como o lugar pelo qual passam todas as realidades, ela se verá na iminência de aceitar certa prevalência do corpóreo sobre o inteligível.

Para Baumgarten, a alma é, em conformidade com o princípio da *Monadologia* de Leibniz, uma “força representativa [*vis representativae*]”.⁸ Mas, mais do que isso, ela é “uma força que representa o mundo segundo

como legítima no terreno de sua disciplina, que pressupõe plena comunicabilidade: “A influência real de uma substância, que é uma parte do mundo, em uma outra parte do mundo, é a influência física. Portanto, a influência física universal é a concordância universal de todas as substâncias no mundo, a partir do que uma influencia a outra de modo real; e quem afirma o mesmo a respeito do mundo é um influxionista universal. O modo de explicação do mesmo é o do influxo físico universal. Ela não suprime a concordância universal das substâncias no mundo [...]” *Metafísica*, § 329, aqui segundo a versão de Meier, traduzida para o alemão entre os anos de 1755 e 59.

⁷ *Metafísica*, § 564.

⁸ *Metafísica*, § 516.

a posição de seu corpo”,⁹ o que ao mesmo tempo estabelece o limite dessa força representativa, ou seja, ela não é capaz de representar a totalidade do mundo, mas apenas “uma parte” dele. Essa limitação, portanto, não é uma decorrência direta da alma. O corpo pode adotar apenas uma determinada posição dentro deste mundo num momento determinado, o que faz com que a representação dele seja condicionada, em primeiro lugar, por este referencial corpóreo, que de um modo mais específico se reduz aos órgãos sensíveis (visão, audição, etc.) privilegiados na representação, mas também pela capacidade limitada da alma em “prestar atenção” ao conteúdo percebido:

[...] tenho a faculdade de dirigir e afastar a minha atenção de algo, mas finitamente, ou seja, em ambos os casos apenas num certo grau, mas não no máximo.¹⁰

Ora, se o contato com o mundo mediante a experiência envolve o corpo, podemos dizer o mesmo quando passamos para o plano da imaginação [*imaginatio*].¹¹ Persiste nela também o mesmo referencial, porque continua a mesma a origem dos dados. A limitação da

⁹ *Metafísica*, § 513.

¹⁰ *Metafísica*, § 529.

¹¹ Baumgarten usa normalmente imaginação [*imaginatio*] e fantasia [*fantasia*] como sinônimos, embora possa ser identificada uma certa passividade associada à imaginação.

atenção pode, assim, reconstituir uma totalidade segundo um certo foco, mas não segundo a totalidade daquilo que adquiriu pela experiência do mundo. Como veremos, a imaginação, associada à memória, torna-se predominante em qualquer processo cognitivo, seja ele interno, relacionando as percepções adquiridas, ou externo. O que importa, contudo, é que a atenção funciona como um divisor entre um “campo de obscuridade” e um “campo de claridade”. Obscuro, portanto, não é necessariamente aquilo que não identifico, mas o que desprezo quando me atenho a certos aspectos de uma percepção.

A pergunta que norteia a psicologia é a de como pode ser conferido o máximo de claridade às percepções internas e externas. Para poder responder a essa questão, é preciso antes de tudo refazer o caminho que faz da psicologia uma teoria do conhecimento.

Graus de conhecimento

Contra aqueles que vêem nos sentidos a raiz de toda a confusão que predomina no conhecimento humano, Baumgarten se vale de um argumento que constrange pela sua vocação empirista:

[...] [a confusão] é a condição *sine qua non* para se descobrir a verdade, posto que a natureza não efetua salto das trevas para a

luz. Da noite, através dos dedos róseos da aurora, chega-se ao meio-dia; por esta razão, devemos nos ocupar da confusão, a fim de que dela não provenham erros, como os tantos que ocorrem – e a que preço – entre os negligentes.¹²

Essas palavras, que se dirigem a possíveis objeções à nova disciplina da estética, podem bem ser lidas como o resultado da delimitação da ciência do sensível que está na base do projeto baumgartiano. Assim, a pressuposição de uma origem sensorial do conhecimento seria legítima apenas no domínio da estética. Contudo, a ausência na *Metafísica* de uma exposição teórica voltada para as ciências da natureza, acessíveis mediante a análise, deveria ser suficiente para lançar a suspeita de que o posicionamento do ponto de partida na chamada essencialmente confusa do conhecimento, isto é, o conteúdo perceptivo, diz respeito unicamente a tudo aquilo que de algum modo está submetido à interação entre corpo e alma.

É necessário, portanto, fazer um reajuste de perspectiva. O famoso critério baumgartiano da demarcação do “conhecimento sensível”, de que ele está situado “abaixo do limiar da distinção”,¹³ tem sido interpretado

¹² *Estética*, § 7. Não era este afinal o argumento de Locke, de apagar a diferença entre ideias racionais e sensíveis, fazendo-as remontar à origem sensorial?

¹³ *Estética*, § 17.

como uma referência prematura à separação entre ciências da natureza e ciências humanas que proliferou no cenário acadêmico a partir da segunda metade do século XIX. Essa facilitação pouco se presta, todavia, a esta “metafísica do belo”, desde as primeiras páginas da *Estética* pretendida como “belo conhecimento” à diferença do “belo sensível”, o qual consiste num mero subproduto do primeiro. Como o termo “distinção” designa no vocabulário cartesiano a evidência, isto é, o estabelecimento de um conhecimento que não admite contestação, um atributo próprio às ciências redutíveis a relações matemáticas, julgou-se que Baumgarten situava a estética no campo do irracional, dada a natureza essencialmente confusa do seu objeto.¹⁴

Ora, a proposta de uma “ciência do sensível” nesse momento seria de pouco valor se Baumgarten estivesse apenas mais uma vez contrapondo o conhecimento transcendental ao corpóreo. Uma regra enunciada logo no início do capítulo “Psicologia” revela rapidamente que se está diante de um nova ordem, na qual é reforçado o aspecto, por assim dizer, materialista da abordagem

¹⁴ A leitura que Bäumler faz do empreendimento estético, isto é, de que ela tomou como verdadeiro justamente aquilo que se furta a uma leitura quantitativa. Se, por um lado, é justo o argumento de que o conteúdo denominado irracional, de um ponto de vista cartesiano, obrigou a filosofia do século XVIII a se voltar ao sensível, por outro, deve-se atentar para o fato de que a tese da harmonia preestabelecida sustenta a absoluta racionalidade do sensível. Um conhecimento permanece confuso apenas na medida em que não foi descoberta a causa que permite distingui-lo de outros.

que será peculiar à estética:

Da posição do meu corpo neste mundo pode se conhecer porque me represento alguns corpos mais obscuramente, alguns mais claramente e ainda outros mais distintamente.¹⁵

Não se trata, portanto, apenas de reorganizar o conhecimento transcendental segundo a realidade sensorial, o que sempre poderia ser um recurso didático para enfatizar a dependência em relação à experiência. Essa era, aliás, a concessão que Leibniz tinha feito nos *Novos Ensaios* ao empirismo de Locke.¹⁶ Bem diferente, todavia, é esta afirmação de que os atributos que definem os

¹⁵ *Metafísica*, § 375 (aqui segundo a tradução de Meier).

¹⁶ O que Teófilo diz a Filateto: “As ideias intelectuais, que constituem a fonte das verdades necessárias, não procedem dos sentidos: vós mesmos reconheceis que existem verdades que são devidas à reflexão do espírito, quando este reflete sobre si mesmo. De resto, é verdade que o conhecimento expresso das verdades é posterior ao conhecimento expresso das ideias, como a natureza das verdades depende da natureza das ideias, antes de formarmos expressamente umas e outras; e as verdades em que entram as ideias provenientes dos sentidos dependem dos sentidos, pelo menos em parte. Contudo, as ideias que provêm dos sentidos são confusas, sendo-o também as verdades que deles dependem, ao menos em parte; ao passo que as ideias intelectuais e as verdades que delas dependem são distintas, sendo que nem as ideias nem as verdades têm a sua origem nos sentidos, embora permaneça verdade que não seríamos jamais capazes de pensar sem os sentidos.” Leibniz, *Novos Ensaios sobre o Entendimento Humano*. Tradução de Tradução de Luiz João Baraúna. Coleção Pensadores. Nova cultural, São Paulo, 1988, Livro I, § 14.

graus de evidência de um conhecimento desde Descartes sejam o resultado de uma mera relação material. Para o cartesianismo essa delimitação só poderia ter um valor negativo. A obscuridade e a confusão são ausência de conhecimento; conferir a elas o ponto de partida do conhecimento seria subverter uma ordem que corresponde à própria essência do processo cognitivo.

A insistência em tomar ideia e percepção, um imaterial e um material, como estágios diversos do processo cognitivo, a despeito das diversas indicações em contrário que se encontram na filosofia leibniziana, torna inviável a compreensão de que a ciência do sensível nada mais é do que uma investigação do modo como as percepções são organizadas no interior do corpo como representações do mundo. Sim, do corpo, pois o sensorial é o referente da ideia, sem o qual ela não teria realidade nem poderia ser pensada. Faz-se necessário, portanto, voltar às implicações da filosofia leibniziana. Os graus de evidência com que a alma se apropria de um conteúdo perceptivo depende inteiramente do posicionamento dos órgãos dos sentidos diante dos objetos. Por esse motivo, um conhecimento sensível é falacioso apenas porque o órgão do sentido, que opera aqui como termo médio, não foi convenientemente disposto. A obscuridade é vencida não numa luta da alma consigo mesma. Em vão ela procurará encontrar a ideia adequada a este ou aquele objeto. A alma é afetada pelo corpo e cabe a ela não organizar a razão, mas sim os sentidos; tão logo o termo médio se posiciona ade-

quadamente a ideia se mostra em toda a sua evidência.

Em *Considerações sobre o conhecimento, a verdade e as ideias*,¹⁷ ensaio de 1684, Leibniz apresenta de modo bastante didático um diagrama que estabelece os diversos graus de conhecimento, assumindo como princípio a capacidade de identificar as características que perfazem o objeto conhecido:

Um conhecimento é ou obscuro ou *claro*; o conhecimento claro, por sua vez, é confuso ou *distinto*; o distinto é ou inadequado ou *adequado* e igualmente ou simbólico ou *intuitivo*. O conhecimento mais completo é aquele que ao mesmo tempo é adequado e intuitivo.¹⁸

Um modo de interpretar esse diagrama reside em dizer que todo conhecimento é uma abstração de uma percepção ou de um conjunto de percepções inicialmente obscuras e confusas. Assim, a obtenção do “conhecimento mais completo” seria o resultado de um processo analítico que, pela decomposição de uma totalidade essencialmente complexa, permite chegar às suas menores partes. Mas rapidamente se percebe a deficiência dessa interpretação. Os graus de conhecimento apresentados

¹⁷“Meditationes de cognitione, veritate et ideis”. In: *Fünf Schriften zur Logik und Metaphysik*. Traduzido e editado por Herbert Herring. Reclam, Stuttgart, 1987.

¹⁸ *Idem*, p. 9.

nas *Considerações* de Leibniz não são um guia para a obtenção de verdades adequadas e intuitivas, como se a mera fragmentação de um conteúdo perceptivo pudesse resultar na descoberta do elos que dão sustentação ao seu significado. Eles devem antes ser lidos como uma diversidade cognitiva, cuja variação é determinada pela capacidade de reconhecer as características que diferenciam um objeto de outro.

A obscuridade se mostra aqui, portanto, não como um atributo do sensível, mas tão-somente do conhecimento. Digo que algo é obscuro quando não reconheço um objeto colocado à minha frente, mas também quando não compreendo o significado de um conceito. Não é o sensível que nega à faculdade cognitiva a clareza e sim a incapacidade, pelo menos momentânea, de distinguir na representação os seus aspectos característicos, distinção que é determinada por um conhecimento prévio, sem o qual não seria possível comparação alguma. Nesse sentido, “um conceito distinto é como aquele que os joalheiros possuem a respeito do ouro, isto é, o de diferenciar um objeto de outros a partir de características e investigações que sejam suficientes”.¹⁹ Não se trata, portanto, de conhecer a coisa em si, mas apenas de saber quando uma característica atende ao propósito do conhecimento, que é determinar suficientemente o objeto à diferença de outros.²⁰

¹⁹ *Idem*, p. 10.

²⁰ Como compreender então o seguinte julgamento de Kant?

“A filosofia de Leibniz e de Wolff indicou uma perspectiva totalmente errada a todas as investigações acerca da natureza e origem dos nossos conhecimentos, considerando apenas puramente lógica a distinção entre o sensível e intelectual, porquanto esta diferença é, manifestamente, transcendental e não se refere tão só à sua forma clara ou obscura, mas à origem e conteúdo desses conhecimentos. Assim, pela sensibilidade não conhecemos apenas confusamente as coisas em si, porque não as conhecemos mesmo de modo algum; e se abstrairmos da nossa constituição subjetiva, não encontraremos nem poderemos encontrar em nenhuma parte o objeto representado com as qualidades que lhe conferiu a intuição sensível, porquanto é essa mesma constituição subjetiva que determina a forma do objeto enquanto fenômeno.” Kant; *Crítica da Razão Pura* (A 44). Kant reconhece bem que a diferença entre conhecimento confuso e distinto é apenas lógica, isto é, refere-se ao tipo de predicado. Mas embora seja correto dizer que para Leibniz a sensibilidade limita a tomada de consciência do conteúdo sensorial, ele em nenhum momento se refere à coisa em si, mesmo porque não há propriamente um objeto *em separado dos outros*, mas sim relações que permitem se referir a algo como um objeto segundo marcas distintivas, relação mediante a qual a ideia se expressa (*caeteris paribus*). Foi, aliás, nesse objeto transcendental que Jacobi reconheceu o descaminho tomado pela filosofia kantiana. Vejamos como o jovem Hegel interpretou esse problema: “Na tarefa de explicar a comunhão da alma com o corpo, Kant se deparou, com razão, com a dificuldade (não de explicar, mas de conhecer) da pressuposta heterogeneidade da alma e dos objetos dos sentidos externos; mas se se pensar que ambas as espécies de objetivos não se distinguem uma da outra internamente, mas apenas enquanto uma *aparece* externamente com a outra, pois o que fundamenta a aparição da matéria, como coisa em si mesma [*an sich selbst*], talvez não devesse ser tão heterogêneo, então desaparece a dificuldade e não permanece mais nenhuma outra senão a de solucionar como em geral é possível uma comunhão de substâncias (seria supérfluo tentar esconder aqui a dificuldade) – a qual, sem dúvida, também se encontra fora do conhecimento *humano*. – Vê-se que, em virtude do amor

Mas o que garante a clareza de um conhecimento, se a distinção já permite identificar os atributos que caracterizam um objeto? Falta ao estágio da clareza a generalidade do conhecimento distinto. Se encontro em diversos objetos uma característica A, então esses objetos se reúnem sob o mesmo signo que me permite expressar a relação entre eles. Mas não foi dito o que o objeto é, mesmo porque, para além da abstração que isola dele alguma característica, ele não passa de um conteúdo perceptivo que guarda na sua totalidade sempre alguma confusão e obscuridade. A clareza pressupõe que uma investigação mais detalhada do objeto resulte na obtenção de um sinal característico a ele, mas aí o objeto já não é mais a questão e sim apenas o que a abstração colheu dele. Disso resulta a dificuldade de transmitir um conhecimento claro, porque sem as marcas distintivas a clareza precisa pelo menos de um referencial perceptivo:

Por isso também não podemos explicar aos outros senão conduzindo-os diante do ob-

por uma humanidade e sua faculdade de conhecer, ocorre que Kant honra tão pouco o seu pensamento de que as substâncias talvez não sejam em si tão heterogêneas, mas apenas estejam no fenômeno, e considera esse pensamento como uma mera ocorrência subjetiva de um talvez e não como um pensamento racional.” Hegel; *Fé e Saber*, p. 31. Leibniz resolve a questão da heterogeneidade do sensível radicalizando-a de tal modo que o objeto externo, seja ele apercebido confusa ou distintamente, permanece definitivamente perdido para a consciência, sendo indicado apenas mediante representações.

jeto presente, para que o vejam, cheirem ou provem – ou se pelo menos não os fizermos recordar de uma percepção anterior semelhante; embora seja certo que os conceitos dessas qualidades são compostos e podem ser decompostos, já que eles possuem suas causas.²¹

Há portanto um compromisso da clareza com a totalidade do objeto? Sim, porque a distinção não traz a compreensão total do objeto, mas apenas separa dele algo com que a partir de então é capaz de se referir a ele. A clareza é, em sentido contrário, o que delimita o poder da abstração, negando a esta a obtenção de uma definição nominal para objetos externos. Podemos acumular inúmeros sinais distintivos sobre um objeto externo, mas não chegaremos jamais às suas causas últimas, porque a natureza desses objetos, tomados em sua totalidade, permanece essencialmente confusa quando queremos nos dirigir a eles. Daí a insistência de Baumgarten em se referir aos objetos antes de tudo como fenômenos ou percepções, porque o objeto construído a partir da experiência caminha em direção à completude, completude que não é, em última instância a do objeto, mas da totalidade perceptiva, mesmo sabendo que lhe está de antemão vedado o acesso integral a ela.

²¹ “Meditationes de cognitione, veritate et ideis”. In: *Fünf Schriften zur Logik und Metaphysik*.

Sem dúvida, o conhecimento mais elevado seria aquele em que todas as características pudessem ser determinadas, ou seja, do qual a definição coincidissem completamente com o objeto definido. Mas Leibniz é bastante taxativo sobre a vacuidade de tal pretensão:

Se tudo o que participa de um conhecimento for conhecido distintamente, ou seja, se a análise for executada até o fim, então o conhecimento é *adequado*; se os homens podem fornecer um exemplo completo disso é algo que não sei, mas o seu conhecimento dos números se aproxima bastante disso.²²

Ora, o impedimento à consumação do processo analítico, quando aplicado a conteúdos sensoriais, reside na sua divisibilidade ao infinito. Os estágios do conhecimento, como se vê, mais do que resultado de um processo de apropriação do sensível pela cognição, estabelecem em que grau foi aferido quantos elementos característicos compõem o objeto conhecido. Precisamos, portanto, saber agora porque, a despeito de tudo o que foi falado, ainda é necessário conservar certa hierarquia entre conhecimento racional e sensível.

²² *Idem*, p. 11.

Faculdade cognitiva superior e inferior

Tendo sido afastada a possibilidade de se alcançar completamente uma totalidade sensorial, seja ela colocada como objeto ou como outra qualquer unidade externa, mediante a aplicação da análise a conteúdos perceptivos, ademais invalidada já pelo aspecto fenomênico do sensível, pode-se compreender a necessidade de uma ciência que trate dos objetos antes que se façam acompanhar da distinção. Essa ciência assume que a clareza, que quando tornada distinta é ressaltada em apenas um de seus aspectos, também pode ser avaliada justamente pela amplitude com que se apropria de um objeto. Ou seja, assim como a escolha de um aspecto é um conhecimento, a despeito de ignorar todas as outras características que compõem o objeto, também a apercepção²³ que compreende, pela sensibilidade, o maior número de aspectos, ainda que confusos, de um objeto é um conhecimento. É o que Baumgarten denomina de “clareza extensiva” por oposição à “clareza intensiva”, a qual é inerente à abstração da análise. A clareza extensiva me permite reconhecer uma música à diferença de um acorde, uma pintura sem identificar o traço do pintor, um homem a despeito de sua profissão ou ainda, segundo o famoso exemplo dos *Novos ensaios sobre o entendimento humano* de Leibniz, o marulho do mar

²³ A “apercepção” é um conceito leibniziano que serve para diferenciar uma percepção consciente de uma inconsciente.

sem a apercepção isolada de cada uma das ondas que o compõem.

O que há de comum entre essas duas formas de conhecimento claro? Elas privilegiam abordagens diferentes de um mesmo objeto, segundo duas faculdades cognitivas diversas:

A minha alma conhece algumas coisas obscuramente, outras confusamente. Quando ela conhece, sob as mesmas condições, que uma coisa é diferente de outra, ela percebe mais do que quando ela conhece mas não distingue. Portanto, sob as mesmas condições um conhecimento claro é maior do que um obscuro. Pela mesma razão, a confusão é menor ou inferior, a distinção maior ou superior. Por isso, a faculdade de conhecer algo obscura, confusa e indistintamente é chamada de faculdade cognitiva inferior.²⁴

Conhecer algo distintamente, ou seja, reuni-lo sob uma característica distintiva, resulta, ao contrário, de uma faculdade cognitiva superior.²⁵ Mas essas formas de conhecimento são apenas usos diversos do entendi-

²⁴ *Metafísica*, § 520.

²⁵ “A minha alma conhece algumas coisas distintamente. Portanto, ela tem uma faculdade de conhecimento distinto, isto é, o entendimento, e que é denominada de faculdade cognitiva superior.” *Metafísica*, § 462 (aqui segundo a tradução de Meier).

mento quando tomado em seu sentido amplo [*intellectum latius dictum*].

O que está em jogo aqui? Que a tomada de consciência irremediavelmente nos conduz a escolhas de conteúdos perceptivos em detrimento de outros. Como qualquer percepção se divide em partes menores ao infinito, cujo detalhe escapa naturalmente ao poder de foco da atenção humana, o ato de aperceber-se é necessariamente uma restrição. Baumgarten denomina os conteúdos enfatizados de predominantes; as características não enfatizadas, de secundárias. Disso se pode concluir que toda tomada de consciência é parcialmente confusa e parcialmente clara. E que toda a percepção tem um pano de fundo obscuro. Na verdade, as representações são criadas justamente de modo a enfatizarem certos aspectos das percepções.

Concentro a minha atenção naquilo que percebo de modo mais claro que o resto; desvio a minha atenção daquilo que percebo de modo mais obscuro que o resto. Posso, pois, a faculdade de fixar ou atenuar a minha atenção, mas cada uma destas faculdades é finita. Desta forma, disponho de uma e de outra em certo grau, mas não no mais alto. Quanto maior for a subtração operada sobre uma quantidade finita, tanto menor é o resto. Quanto mais eu concentro minha atenção sobre uma coisa, menos posso

concentrá-la no resto. Das duas percepções é portanto a mais forte que, ocupando exclusivamente a minha atenção, obscurece a mais fraca ou então impede a atenção de se afastar da mais fraca.²⁶

Salta aos olhos nessa passagem a possibilidade de que Baumgarten esteja nivelando as faculdades cognitivas inferior e superior a um mesmo denominador comum, pois reduz os dois tipos de conhecimentos claros, um confuso e outro distinto, a direções ou aplicações diferentes da atenção. Por um lado, a atenção ajusta o seu foco num certo detalhe, por outro, procura abranger um conjunto ou uma totalidade. Ambos os focos são determinados pelo significado, e como um detalhe ou um conjunto não são grandezas mensuráveis, mas sempre um recorte diante de todo um universo contido numa só percepção, a dissolução entre o distinto e o confuso se torna iminente. Se concordarmos com isso, a epistemologia baumgartiana nos conduzirá não só à conclusão de qualquer ciência empírica pode dizer pouco sobre o seu objeto, como queria Hume, mas, por decorrência, que também não há hierarquia, por exemplo, entre estética e física, ou entre estética e lógica, já que são sempre áreas de saber compreendidas pela psicologia.

²⁶ *Metafísica*, § 529.

Há, portanto, duas maneiras de delimitar uma percepção: mediante as faculdades cognitivas superiores e mediante as inferiores. Em ambas alcança-se clareza, o que significa que se abarca a totalidade do seu significado. Leibniz nos apresenta isso de modo sucinto:

Só quando o nosso conhecimento é claro nas noções confusas, ou intuitivo nas distintas é que nele vemos *inteiramente* a ideia.²⁷

Ora, não é que aqui a opção pelo dualismo alma e corpo redunde no caráter representativo do referente sensorial, o que poderia conduzir novamente a uma polarização sujeito e objeto, a qual justamente a tese da harmonia preestabelecida tinha por fim dissolver. Não se trata da separação de duas realidades isoladas cada uma em seu âmbito, como no cartesianismo, mas a simultaneidade de dois indicadores existenciais completamente heterogêneos. Trata-se de uma necessidade imposta pela situação monádica desse homem que, como diria Platão, está imerso em dois mundos unidos apenas pela relação de modelo e cópia, de ideia imperceptível e percepção impensável.

Resta ainda uma última dificuldade. Corresponde a faculdade cognitiva inferior, àquilo que Leibniz denomina de instinto?

²⁷ O grifo é nosso. Leibniz, *Discurso de Metafísica*. Tradução de Marilena de Souza Chauí. In: *Coleção Pensadores*, p. 141. Editora Abril, São Paulo, 1983.

Existem, portanto, em nós verdades de instinto, que constituem princípios inatos, que sentimos e aprovamos, embora não tenhamos a demonstração deles, prova que obtemos quando procuramos a razão deste instinto. Assim é que utilizamos as leis das conseqüências segundo um conhecimento confuso e como por instinto, porém os mestres da lógica demonstram a razão delas, da mesma forma como os matemáticos dão a razão daquilo que fazemos sem pensar, ao andarmos e pularmos.²⁸

Aparentemente não há uma resposta definitiva a essa questão. Como estão no domínio da imediatez do sensível, ao contrário do conhecimento mediado da razão, os dados sensoriais dependem, sem dúvida, em maior grau do determinante fisiológico dos órgãos sensíveis e a indicação de Baumgarten para a saúde dos mesmos permite a aproximação. Contudo, não se deve entender “imediatez” aqui como correlato de inconsciente, para usar um termo anacrônico pelo menos no domínio da psicologia, já que a ciência do sensível se ocupa apenas daqueles conteúdos sobre os quais é possível voltar a atenção e a atividade consciente do indivíduo.

²⁸ *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Coleção Pensadores. Tradução de Luiz João Baraúna. Nova Cultural, São Paulo, 1988 (Livro I, Cap. II, p. 45).

Representação do mundo

Como interpretar, portanto, a afirmação central da psicologia baumgartiana de que todo conhecimento é uma abstração, portanto uma perda da totalidade do mundo contida em cada uma das percepções? Leibniz tinha enunciado na sua *Monadologia* que

a alma não pode ler nela própria senão o que lhe é representado distintamente, ela não poderia desdobrar instantaneamente todos os seus recônditos, porque se estendem ao infinito.²⁹

Mas isso não deve ser interpretado do ponto de vista cosmológico, da correlação entre as percepções de todas as mônadas no *plenum*, que é assunto da segunda parte da *Metafísica*. A limitação da alma em representar o universo se deve não ao fato de que ela o representa de uma certa perspectiva, pois essa perspectiva compreende em si mesma a sua totalidade. Se à alma fosse permitido fazer coincidir completamente a representação com “o pano de fundo” perceptivo, ela obteria simultaneamente uma visão da totalidade do universo, o que é interdito a ela em virtude da natureza dos órgãos sensíveis.

Assim, é preciso manter em mente que uma percepção é essencialmente confusa não apenas porque ela

²⁹ Leibniz, *Monadologia*, § 61.

se divide ao infinito, e sim porque a alma só pode se relacionar com ela segundo a dimensão do sentido [*sensus*]. Não há harmonia *a priori* entre os fenômenos e os órgãos dos sentidos, a não ser que se recorra à harmonia de Deus, o sempre ciente da finalidade do arranjo perceptivo, um recurso ontológico que só pode vir em auxílio como promessa de adequação possível entre eles. Aliás, é para evitar uma adesão ao senso comum, que afirma a imediata correspondência entre objeto e percepção, legitimada agora pela harmonia divina, que a psicologia se vê obrigada a refazer os caminhos pelos quais as percepções passam a se constituir em representações do mundo. Mais do que isso, a abstração decorrente da análise, que permite isolar relações entre percepções, relações de diferença e igualdade, bem entendido, e que o empirismo posterior ensinou a interpretar como fundamento da expectativa de que as mesmas se reproduzam em relações de fenômenos semelhantes futuros, já aparece aqui como negatividade que se distancia simultaneamente da origem perceptiva e da representação do objeto. Se é legítimo esperar que haja uma adequação entre o percebido e o fenômeno, isso só ocorre porque a consciência se apropriou paulatinamente dos conteúdos sensíveis de modo a construir a possibilidade da adequação. A orientação da ciência do sensível está, sem dúvida, calcada nessa expectativa, mas deve ao mesmo tempo renunciar ao seu recurso, posto que precisa legitimar a adequação justamente na apresentação da passagem de uma obscuridade originá-

ria para a clareza de uma consciência que é solicitada a representar o mundo.

O grau de evidência de uma representação corresponde portanto à precisa disposição do corpo em relação aos demais corpos, de um corpo que, por não poder ser subtraído do processo perceptivo, é o que está mais próximo da consciência, abrindo para ela as portas para a percepção dos demais corpos que constituem esse mundo. Como vimos, é ele também a fonte do maior número de modificações que chegam à alma. Por modular as percepções provenientes do exterior, esse corpo confere a elas um significado justamente por ser um ponto de apoio para a alma no universo sensorial. A alma não pode passar diretamente para os corpos exteriores, como se pudesse apropriar-se deles com um único golpe de vista. Mas a natureza mediadora deste corpo também não deve ser compreendida como a transição de um material para um imaterial, de um conteúdo perceptivo para um inteligível, uma abordagem que soa demasiado cartesiana. Há mais propriamente uma passagem de uma percepção para outra, a primeira dos objetos do mundo entre si e a segunda desses objetos em relação ao corpo.

A minha alma é uma força que representa o universo segundo a posição do seu corpo.³⁰

³⁰ *Metafísica*, § 513.

A percepção do universo reúne sob si esses dois aspectos simultaneamente, e se certamente há uma percepção interna à diferença de outra externa, isto é, uma percepção do próprio corpo consigo mesmo e a percepção dele conectado a outros corpos, em sua imediatez essas percepções são indiscerníveis.³¹

Se as percepções se organizassem apenas pela correlação entre os estados de mundo correspondentes a cada uma das mônadas, estados desde sempre redutíveis a relações matemáticas, o universo perderia a sua natureza orgânica e à alma estaria interdita a compreensão deste mesmo universo, posto que as percepções seriam em si mesmas representativas dele, mas um caos sensorial para a consciência que em vão tentaria ajustar o seu foco sobre elas. Assim, para que o significado de representação encontre aqui a sua justa medida, é necessário assumir que é o fato do corpo ser constantemente afetado pelos objetos exteriores ou interiores que torna a mônada um representante factual do universo.

As representações de meu estado presente ou as sensações (aparições) são representações do estado presente do mundo. Portanto, a minha sensação se torna atuante

³¹ Bergson saberá condensar essa verdade na seguinte oração: “Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto das imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações entre imagens.” Bergson, H. *Matéria e Memória*. Martins Fontes, São Paulo, 1999, p. 21.

graças à força representativa da alma segundo a posição do meu corpo.”³²

Estaria desse modo superado o mecanicismo? Ora, era justamente esse o sentido do cuidado de Leibniz em diferenciar na *Monadologia* a “máquina divina” da “máquina humana”.³³ O homem não deve pensar o mundo como uma máquina senão como uma exigência da harmonia cosmológica; ao contrário, quando aplicado à compreensão dos fenômenos, o modelo da máquina cria a ilusão de uma compreensão completa da realidade, o que tampouco uma descrição epistemológica quanto um lei da física podem garantir.

³² *Metafísica*, § 534.

³³ “Assim, cada corpo orgânico de um vivente é uma espécie de máquina divina, ou de um autômato natural, que ultrapassa infinitamente todos os autômatos artificiais porque uma máquina feita pela arte do homem não é máquina em cada uma de suas partes. Por exemplo: o dente de uma roda de latão tem partes ou fragmentos que já não nos são algo de artificial e não contém mais nada que indique da máquina relativamente ao uso a que a roda era destinada. Mas as máquinas da natureza, isto é, os corpos vivos, são ainda máquinas nas suas menores partes, até o infinito. É isso que faz a diferença entre a natureza e a arte, isto é, entre a arte divina e a nossa.” *Monadologia*, § 64.

A expressão do belo

A natureza é eficiente pelos sentidos e paixões.
Como poderá ainda perceber aquele que mutila
os seus instrumentos? Por acaso, músculos
entrevados incitam ao movimento?

Hamann

A constituição do campo de claridade

O que podemos concluir do que foi dito até agora? Não é suficiente recorrer aqui àquela duplicidade leibniziana entre o andar da alma e do corpo, segundo a qual a presença de uma percepção, um atributo corpóreo, faz-se acompanhar simultaneamente de uma ideia imaterial, já que cada sensação é dotada de significado, ainda que ele seja confuso. Essa verdade metafísica pouco pode ajudar quando se trata de determinar como a

alma alcança um conhecimento claro dos objetos externos. A peculiaridade da filosofia leibniziana justamente situar o problema no lado do corpo, compreendido basicamente como uma sucessão de percepções. Assim, ela assume um compromisso maior com o conhecimento sensível do que o mero reconhecimento da dependência entre ideia e percepção e se permite descer até o andar inferior das faculdades cognitivas, sem o receio de que a sua obscuridade e confusão interfira na constituição de um conhecimento verdadeiro e claro. Na verdade, ela procura evidenciar um aspecto do conhecimento muitas vezes ignorado pela elevada consideração filosófica, isto é, de que todo o conhecimento sobre o mundo, seja ele claro ou inclusive distinto, depende da posição dos órgãos dos sentidos diante dos objetos.

Como vimos, a estética é estipulada por Baumgarten como o domínio do conhecimento sensível, aquele que se encontra situado “abaixo do limiar da distinção”. A expressão denuncia aqui, sem dúvida, uma submissão ao vocabulário próprio ao racionalismo, mas propõe ao mesmo tempo uma nova ordem no arranjo dos conceitos. Pois não se trata apenas de abrir espaço para a veracidade do conteúdo sensorial, e sim refazer o caminho a partir dele. Baumgarten se vale de uma peculiaridade da correspondência analógica entre o andar do corpo e da alma, a qual permite afirmar a simultaneidade das duas realidades essencialmente independentes, mas também traz à tona a necessidade da organização do conteúdo sensorial para que a ideia possa se manifes-

tar em sua clareza. Seria um contrassenso exigir que a ideia fosse primeiro construída para que daí resultasse, por decorrência, uma compreensão do sensível.

É correto dizer que uma percepção presente se torna clara na medida em que ela pode ser comparada com percepções passadas. A clareza nasce da relação entre diversas percepções e não simplesmente da percepção presente de um objeto. Uma sensação imediata do objeto, quando retomada diversas vezes, mais do que conferir clareza à percepção, a priva dela, pois é a diferença e não a igualdade entre percepções que torna o conhecimento claro. Por conseguinte, para que o conhecimento de um objeto cresça, algum aspecto novo deve ser introduzido, que torne a sua representação ou ideia mais completa. Quando repetimos diversas vezes a experiência de um objeto não é para fixá-lo na memória, mas para aumentar o número de diferenças em relação a outros objetos, semelhantes ou não, anteriormente percebidos, renovando assim a clareza da percepção. Cada aspecto novo percebido é, por assim dizer, como um fósforo que, uma vez riscado, já não se mostra mais apto para acender novamente a chama da consciência. É, portanto, a novidade [*novitatis*] o atributo da clareza e não a atualidade de uma sensação. Por isso, o conteúdo da imaginação [*phantasia*] pode ser mais claro do que uma sensação, e talvez isso seja mesmo uma regra, uma vez que só um novo conteúdo é ressaltado na sensação atual, completando as conexões que constituem a ideia do objeto, construído no domínio da imaginação.

A imaginação e a sensação representam coisas singulares deste mundo, portanto coisas que se encontram numa conexão universal. Disso se segue a lei da imaginação: ao perceber-se uma ideia parcialmente, retorna a percepção do todo.¹

As percepções organizam-se pela ideia, seja externa ou internamente, mas de tal modo que a ideia só se completa quando a série das percepções que a constituem são completamente varridas pela consciência, o que, sempre é necessário recordar, não é possível no caso do conhecimento sensível.

O belo pensamento tem como finalidade tornar o reino das trevas [*renum tenebrarum*] em reino da luz [*renum lucis*], o que significa, em outras palavras, dotar as percepções presentes da luminosidade própria à consciência. Sem dúvida, o mero ato de iluminar uma percepção se reduz ao ajuste conveniente entre órgão do sentido e objeto, que por si só fornece como produto uma representação clara. A contraposição entre reino das trevas e reino de luz não é, portanto, disjuntiva: *ou reino das trevas ou reino da luz*. Baumgarten empresta uma concepção bastante particular ao princípio cabalista de que não há luz sem trevas. A metáfora do olhar, que é tão adequada para descrever a interação entre a atenção e a posição dos órgãos dos sentidos –

¹ *Metafísica*, § 561.

à medida que olho para uma determinada coisa, deixo de olhar todas as outras –, não é, contudo, o único aspecto e nem mesmo o de maior participação na medição entre a luz e as trevas do conhecimento. Pois uma determinada atenção não é dotada de clareza extensiva apenas mediante o foco instintivo com que suscita uma determinada ideia. A sua clareza é maior se forem ativados os nexos entre essa atenção presente e percepções passadas semelhantes. Uma vez que não é jamais inteiramente consciente (apercebida), essa relação unifica o obscuro com o claro:

Como os sentidos representam coisas singulares deste mundo, ou seja, coisas inteiramente determinadas, tal como elas são e nos seus nexos universais, mas os nexos, principalmente aqueles que produzem as relações, não poderiam ser representados sem ambas as coisas relacionadas, então em cada sensação é representado aquilo que está relacionado, enquanto singular, ao que foi sentido, e não de modo claro mas obscuro, e na verdade na maioria das vezes assim.²

A expressão do conhecimento sensível ocorre, portanto, segundo um vínculo que envolve a totalidade do indivíduo. Importa portanto saber qual o valor de um conhecimento que se materializa na exterioridade.

² *Metafísica*, § 544.

As leis do conhecimento sensível

As faculdades do conhecimento estão de tal modo imbricadas umas nas outras, que a sua decomposição só pode ocorrer de maneira algo construída, da mesma maneira que há uma “metafísica artificial” à diferença de uma “metafísica natural”. O homem inteiro certamente não se sente instado a separá-las, já que na lide com as ocupações ordinárias recorre a elas como uma totalidade indivisa. Ele só pode fazê-lo dentro de uma ordem que progride a partir das características mais essenciais da alma. Baumgarten soube apresentar as faculdades de tal maneira que elas se mostram distantes de sua existência particular. Há leis universais para cada uma das faculdades cognitivas, leis que quando observadas mais de perto demarcam apenas o limite mais externo das possibilidades que se abrem ao homem em sua finitude. O ponto de partida é “a lei da sensação”, que nos diz que “assim como os estados do mundo e o meu estado se sucedem uns aos outros, igualmente as representações atuais dos mesmos se sucedem umas às outras”.³ O plano da sensação, o reino perceptivo, se confunde com a própria existência, não havendo nada para além ou aquém dela (isto é, há apenas a morte, que é o momento em que a sensação deixa de representar “o seu estado presente, passado e futuro”).⁴ Mesmo

³ *Metafísica*, § 541.

⁴ *Metafísica*, § 780.

quando a sensação se desdobra em imaginação, ela apenas recupera os estados externos e internos de que um dia fez experiência. O mesmo ocorre com a perspicácia (o engenho acurado [*acutum ingenium*]), a memória, a faculdade de compor, o juízo, a faculdade de prever e de designar, que por serem faculdades inferiores podem ser pensadas apenas enquanto articulações do pensamento, isto é, segundo a perspectiva da metafísica, que assinala as suas possibilidades com a absoluta generalidade que lhe é peculiar. Assim, a perspicácia é a “faculdade de perceber as diferenças entre as coisas”, de modo que quanto mais diferenças forem observadas, tanto maior será o conhecimento que se obtém das coisas. Ela é a soma da lei da identidade e da diferença:

Quando é representada uma característica de A simultaneamente como característica de B, então A e B são representados como coincidentes. [...] Quando uma característica de A é representada como contraditória a B, então A e B são percebidos como diversos.⁵

A memória, por sua vez, segue à seguinte lei:

Quando várias representações sucessivas são reportadas até a representação presente e,

⁵ *Metafísica*, § 574.

na verdade, representações que têm pelo menos uma parte em comum, então a parte comum é representada como contida nas representações precedentes e subseqüentes. Nesse sentido, a memória é posta em atividade pela força da alma de representar a si o mundo.⁶

A recordação é, portanto, algo inerente a qualquer percepção, pois tão logo se ajusta o foco sobre ela, todas as outras que lhe estão associadas, passadas ou futuras, fornecem o apoio necessário para o seu sentido. É claro que a memória não indica que todas as representações associadas retornam como presenças perceptivas, o que seria impossível, mas apenas que o seu vínculo é recuperado.

A faculdade de compor é um outro exemplo de como Baumgarten reduz aspectos da atividade artística a capacidades humanas, estendendo-as até o limite de sua generalidade.

A regra da faculdade de compor é: as partes de imaginações diversas são percebidas como um todo único. As percepções que surgem disso são denominadas *coisas feitas e formadas* [*fictiones et figmenta*] e as fal-

⁶ *Metafísica*, § 580.

sas dentre elas de quimeras ou imaginações
vãs.⁷

Compor não é só compor poeticamente, mas principalmente reunir, pela imaginação e memória, quaisquer conteúdos de modo que deles resulte algo ao mesmo tempo “singular e efetivo [*individuum et actuale*]”. Ora, a rigor, isso só é alcançado pela verdadeira arte, a qual obedece àquela regra da “unidade na multiplicidade”. Todos os outros esforços de composição se medem, portanto, pela perfeição “poética”, sempre guardando em relação a ela certa incompletude.

É importante também observar que esse procedimento metafísico de decomposição das faculdades está longe de se equiparar à abstração inerente ao exercício das faculdades cognitivas. A autonomia dos princípios universais decorre da sua subordinação ao *princípio primeiro* ou “princípio de razão”, que garante a totalidade da metafísica e a necessidade “absoluta” de suas partes, ao passo que o emprego das faculdades ocorre na parcialidade com que a atenção pode se debruçar sobre os fenômenos. Todas as faculdades cognitivas em conjunto esgotam as possibilidades de associação de ideias ou representações sensíveis, fornecendo por decorrência um quadro do que é o propriamente humano. Por um lado, há algum sentido em afirmar que são limitadas, pois como variantes da atenção elas só podem perdurar na-

⁷ *Metafísica*, § 590.

quele instante em que reconhecem um aspecto novo e o somam às representações anteriores. O conhecimento se coloca assim como um ato acumulativo, que progressivamente se dirige em relação à totalidade externa, como que querendo fazê-la coincidir com a interna. Desde, é claro, que tenha sido construída previamente uma certa harmonia interna, a qual só pode ser criada pelo intercurso da atenção e da experiência.

Figuras e argumentos

Com base no que dissemos anteriormente, a relação de um artista com a sua obra é avaliada pelo modo com que desdobra um tema no espaço e no tempo. A sua arte reside em delimitar de tal maneira o *complexo* de circunstâncias que compõe o exórdio, que o desenrolar do argumento se mostra na trama como a sua consequência necessária. Não é que não haja contingência, eventos que seriam por assim dizer desnecessários e que estão presentes como um adorno [*fucus*] a que não se presta muita atenção. Eles são obscurecidos pelo argumento central na mesma razão com que a atenção separa algumas percepções das demais para obter foco e clareza.⁸ Ora, o artista se orienta pelo mesmo cri-

⁸ “Uma percepção que contém além das características a que dou mais atenção também outras características menos claras é uma percepção complexa. A totalidade das características da percepção complexa a que dou mais atenção é a percepção

tério do homem comum: representar, a partir da experiência, a ordem dos eventos para além do momento presente. Se quiser escapar a um estado de absoluta indeterminação, ele precisa ter uma finalidade em vista. Na verdade, tanto a vida como a arte são feitas de argumentos, de percepções que sobressaem sobre todas as outras e que compõem o sentido da própria existência em cada um dos seus diferentes momentos:

À medida que uma percepção é uma causa determinante, ela é um argumento. Existem, portanto, argumentos que locupletam, argumentos que enobrecem, argumentos que louvam, argumentos que dão vida e movimento [...].⁹

Uma percepção que preenche a atenção é um pensamento, uma “modificação da alma” que não pode ser apreendida isoladamente, pois no mesmo momento a exorta a relacioná-la com o passado e o futuro simultaneamente. Quando uma percepção é um argumento, ela faz referência ao tema direta ou indiretamente, mas sempre por comparação. A conjunção da atenção com a percepção é denominada de reflexão:

principal, e a totalidade das características menos claras é uma percepção acessória (secundária). Disso se segue que a percepção complexa é a totalidade das percepções principais e acessórias” (*Metafísica*, § 530).

⁹ *Estética*, § 26.

A reflexão é a atenção quando dirigida sucessivamente para as partes de uma percepção. E a atenção ao todo depois da reflexão é a comparação. Reflito, comparo.¹⁰

Para Baumgarten, o melhor modo de compreender essa dependência entre a percepção atual e as demais é dado pelas figuras da retórica. Pois a relação entre um argumento e as demais percepções assume basicamente a forma de uma comparação simples ou ainda de uma metonímia ou metalepse, na qual da causa já se pode concluir as conseqüências ou vice-versa,

porque substitui as percepções associadas, das quais num determinado momento ou ambas foram um sentimento ou uma foi uma imagem de um estado passado e a outra um sentimento, ou mesmo uma um sentimento e a outra uma previsão de um estado futuro”.¹¹

A natureza das percepções que servem de ponto de apoio – sentimentos, sensações, imagens, figuras, signos – não é principalmente o que importa. O fundamental é que elas se articulem ao argumento, que agindo como um foco centralizador as subordina a si. Por isso, a mera menção a um sentimento ou imagem é suficiente

¹⁰ *Metafísica*, § 626.

¹¹ *Estética*, § 796.

para arrebatá-lo o espírito e levá-lo com mais intensidade a uma situação que no momento em que foi vivida não tinha a mesma força.

Baumgarten consegue assim conservar a exigência de unidade essencialmente complexa para a arte sem sacrificar a comparação, que coloca em iguais condições o conhecimento artístico e o conhecimento sensível como um todo. O artista, sem dúvida, deve fornecer uma obra que conduza o espectador pela mão ao tema, mas isso não exclui que a experiência do mesmo, quanto mais harmoniosa for, resulte numa fruição ainda mais completa da obra.

Êxtase e subjetividade

Há um “grau singular de clareza” em que a prevalência das percepções claras sobre as obscuras obedece a um equilíbrio tal, que ao sujeito ainda é possível reconhecer, pela aplicação da atenção, em que medida ele está separado por contigüidade do mundo. Mas se alguma das percepções “se torna tão viva que as outras são visivelmente obscurecidas, então ele sai fora de si”¹² e se esquece da sua própria subjetividade, que não é nada mais do que a capacidade de medir o seu corpo em relação aos outros corpos. Esse estado que foi tão valorizado posteriormente por autores como o

¹² *Metafísica*, § 552.

jovem Goethe e Moritz é o do êxtase. Nele, “as sensações internas” se agitam de tal maneira que não há mais passado ou futuro, é suspensa a reflexão sobre o que estava antes ou virá depois. A violência desse arrebatamento produz por vezes conhecimentos que num estado de equilíbrio não poderiam jamais ser alcançados:

Os psicólogos sabem que, sob a influência de tal entusiasmo, a alma inteira intensifica as suas forças e que, por assim dizer, o fundo da alma é elevado como um todo e tomado por uma respiração mais profunda; e que ela então fornece o que esquecemos ou ainda não experimentamos, e o que aparentemente jamais seríamos capazes de prever.¹³

A experiência extática conduz à aniquilação momentânea da percepção do Eu, mas ao contrário daquele estado de ataraxia preceituado pelos estóicos, ela não se dá na supressão das paixões, e sim justamente no acordo harmonioso de todas as faculdades cognitivas e apetitivas. Se Aristóteles viu na admiração e no entusiasmo a origem de toda a filosofia, faltou dizer que ela só se dá completamente quando o ser como um todo é chamado a conhecer algo novo. Ora, essa experiência

¹³ *Estética*, § 80.

de totalidade só é suficientemente atendida quando há o intercuro das faculdades inferiores do conhecimento:

A luz da novidade ilumina as representações de um modo incomum. O conhecimento intuitivo da novidade, a admiração, desperta a curiosidade, a curiosidade a atenção, e a atenção uma nova luz fornece à coisa que deve ser configurada pictoricamente. Disso se segue que as coisas que serão pensadas belamente, quando precisam ser esclarecidas, devem ser postas de tal modo que por meio de sua novidade nasça a admiração, por meio da admiração, o interesse de conhecer claramente e, por fim, por meio do interesse, a atenção.¹⁴

Nas *Considerações*, a admiração é colocada como uma espécie de intuição, a qual permite enxergar para além da própria experiência, de um modo quase prodigioso.

Numa representação, a admiração é a intuição de um grande número de elementos

¹⁴ *Estética*, § 808. O que é uma decorrência do § 549 da *Metafísica*: “Pelo mesmo motivo com que uma percepção mais forte e diferente obscurece uma mais fraca, representações diferentes e mais fracas esclarecem [*illustrant*] a mais forte. Disso se segue que uma percepção clara, mais forte e diversa, que se segue a uma percepção mais fraca e diversa, é esclarecida pela novidade [*novitatem*].”

que muitas séries de nossas percepções não contém.¹⁵

Tal é, aliás, o que determina o significado nos signos e estipula uma linha demarcatória entre o conhecimento lógico e o sensível. Pois quando “a representação do designado é mais significativa do que a do signo, então há um conhecimento intuitivo”, ao contrário da conhecimento simbólico, em que “a representação do signo é mais significativa do que a do designado”.¹⁶ Retorna aqui a regra da comparação, pois o significado precisa estar em algum lugar, ou na representação principal ou na acessória:

De duas representações associadas, uma é o meio para conhecer a existência da outra.¹⁷

A pergunta que somos levados a formular agora consiste em saber em que medida a faculdade de compor do artista pode ser apreendida pelo conhecimento metafísico. A questão passa a ser a do gênio, este sujeito que é capaz de articular de tal maneira as suas faculdades num empreendimento que se manifesta na exterioridade, que ele se torna um modelo, não pela obra ou pelo feito que resulta disso, mas por indicar as possibilidades de realização no mundo que estão abertas ao ser humano.

¹⁵ *Metafísica*, § 43.

¹⁶ *Metafísica*, § 620.

¹⁷ *Metafísica*, § 620.

Talento natural

Gênio e caráter são a natureza humana individual que Deus deu a cada um, nem mais nem menos.

Herder

A formação estética

É bem conhecida a passagem do *Discurso do Método*, de Descartes, na qual a poesia e a eloquência são caracterizadas como produtos de talento inato, isto é, dependente de um dom conferido pela providência divina e que não pode ser obtido pelo ensinamento da *Escola*:

Eu apreciava muito a eloquência e estava enamorado da poesia; mas pensava que uma e outra eram dons do espírito, mais do que

frutos do estudo. Aqueles cujo raciocínio é mais vigoroso e que melhor digerem seus pensamentos, a fim de torná-los claros e inteligíveis, podem sempre persuadir melhor os outros daquilo que propõem, ainda que falem apenas baixo bretão e jamais tenham aprendido retórica. E aqueles cujas invenções são mais agradáveis e que as sabem exprimir com o máximo de ornamento e doçura não deixariam de ser os melhores poetas, ainda que a arte poética lhes fosse desconhecida.¹

Como escapar à simplicidade deste argumento? Ele afirma afinal algo que é palpável a todo aquele que busca o favor das musas e que causa certo constrangimento a qualquer teoria da arte: não há evidência de que o estudo e prática das artes liberais seja capaz de dotar com o *engenho* e a habilidade de compor obras belas que, na sua exterioridade, guardem a justa proporção e harmonia do todo que justamente é exigida delas. A mera “imitação dos artistas” preceituada por algumas poéticas antigas, além de trazer consigo imediatamente algumas dificuldades inerentes ao próprio conceito de imitação, parece muito mais ser uma promessa para a constituição de um repertório de co-

¹ Descartes, *Discurso do Método*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado. Jr. Coleção Os pensadores. Abril Cultural, São Paulo, 1973, pp. 39–40.

nhcimentos sobre textos e objetos de “bela natureza”, e portanto a garantia da obtenção de erudição, do que um meio para substituir o que a natureza não forneceu na forma de talento. Ora, se o engenho ou a disposição inata não podem ser ensinados ou só podem ser estimulados até os limites por eles mesmos definidos, então nasce a dificuldade de localizar o exato lugar e alcance de uma ciência que justamente se propõe a encontrar as leis universais da atividade criadora.

Além disso, essa aparente incapacidade de assegurar o êxito na organização da matéria segundo um tema e torná-la a sua expressão mais adequada revela a fragilidade em que se encontram as diversas artes liberais na sua posição de guia. Fica ao mesmo tempo também ameaçado o papel de uma metafísica do belo que se propõe a legitimar um conhecimento que, em certa medida, arroga-se a desenvolver aptidões para um domínio da vida humana onde o conhecimento intelectual se mostra, como vimos, insuficiente. Pois a estética baumgartiana promete não só o favorecimento do artista, mas do crítico e, por conseguinte, do homem geral que está presente num mundo que se impõe pela sensibilidade. E não basta aqui afirmar, como artifício de escape, que Descartes reivindica da poética e da retórica o que, por princípio, permanece consagrado às forças destinais. Também o tipo de idealismo de que Baumgarten é partidário não permite a infração da regra que, como que estabelecida por um desígnio trágico, não assegura àquele que conhece as leis universais que

regem a produção artística o êxito na própria atividade criadora. A estética não tem vocação de ser um manual para a confecção de verdadeiras obras de arte.

Estou bastante longe de garantir a mim ou a qualquer outro um belo talento de espécie universal – ou, especificamente, a um orador merecedor de seus louros, a um poeta, a um músico etc. –, que graças à ciência da estética atinja de certo modo a perfeição em qualquer situação. Por isso, ainda antes de cada uma das teorias deste tipo, estipulei os seguintes pressupostos: talento natural, engenho, caráter, exercícios e o refinamento do gosto [*naturam, ingenium, indolem, exercitia, culturam ingenii*], refinamento que nos dias de hoje não poderia atingir certo grau sem certa erudição, então o conhecimento das regras do belo pensamento só pode dar resultados segundo a minha apresentação se for uma ciência em sentido estrito.²

²*Estética*, § 77. Linn observa a ambigüidade com que Baumgarten trata da questão do talento natural: “[...] Baumgarten não se decide em princípio sobre o predomínio ou do *ingenium* ou da *ars*, embora pareça tender levemente para o primeiro. De certo modo, ele assume o ponto de vista de Cícero, que no *De oratore*, depois de muitas ponderações, conclui o predomínio da aptidão, sem que possa ser negligenciado o cuidado científico e rigoroso” (Linn, M.-L. “A.G. Baumgartens ‘Aesthetica’ und die antike Rhetorik”. In *Deutsche Vierteljahrschrift für Literatur und*

É preciso ainda lembrar que as palavras de Descartes contêm em certa medida um presságio da decadência que as retóricas enfrentarão na modernidade. Pois há nelas certa rejeição daquele princípio básico da pedagogia antiga, e que persistirá como uma ideia condutora até o humanismo renascentista, de que a habilidade para a oratória não depende exclusivamente do talento natural, mas é favorecida pela teoria e pela prática, as quais podem até mesmo substituí-lo.³ Sem dúvida, na

Gestesgeschichte, 41 (1967), p. 433. A ambigüidade fica ainda mais forte se lermos o § 11 da *Estética*, segundo o qual o engenho ocupa quase um papel residual: “Objeção: Como os poetas, os estetas não se tornam estetas, eles nascem estetas. Resposta: Horácio, *Ars poetica*, 408; Cícero, *De oratore*, 2,6; Bilfinger, *Dichucid.*, § 268; Breitinger, *Von den Gleichnissen*, p. 6: uma teoria mais completa, mais recomendada pela autoridade da razão, mais exata, menos confusa, mais fixa e menos inquietante só ajuda aquele que já nasceu esteta”. Ao se ler a passagem de Horácio, por exemplo, pode nascer a ideia de que o talento é até mesmo dispensável.

³ Um bom exemplo da relativa independência da teoria e da prática frente ao talento natural é a seguinte passagem do retor Hermógenes (séc. II d.C.): “a capacidade de julgar em que aspectos são corretas e exatas as obras de outros, e quais não são, trate-se de um autor antigo ou recente, não se pode conseguir sem um profundo conhecimento desta matéria (a retórica); e se alguém quer inclusive tornar-se mestre de discursos belos, nobres e semelhantes aos dos antigos, esse conhecimento se mostra indispensável se não se quiser permanecer muito longe da perfeição. [...] Sem dúvida, com o conhecimento e entendimento nesta matéria, se alguém quiser imitar os antigos, não falhará em seus propósitos, mesmo que as suas qualidades naturais sejam moderadas. É, portanto, sumamente desejável que se junte a isso as condições naturais, pois desse modo o resultado será melhor; contudo, se

retórica antiga se aceita certa identificação entre gênio e talento, compreendidos principalmente como faculdades latentes a espera do seu desabrochamento.⁴ A formação para as artes liberais, seja para a prática das mesmas, seja para a sua crítica, deve obedecer a um conjunto de critérios que aparecem geralmente reduzidos a três condições: o talento natural (identificado como *natura* ou *ingenium*), a teoria da arte (*doctrina* ou *ars*) e a prática (*exercitatio*).⁵ Disso se segue que colocar as condições inatas numa posição privilegiada em relação às demais levaria à conclusão iminente de

não for assim, então é necessário tentar conseguir o que oferecem o aprendizado e o ensinamento, pois isso não depende dos outros, mas de nós mesmos, e é possível inclusive que, desse modo, aqueles que não possuem qualidades naturais superem os que possuem, por meio da prática e do treino corretos.” (Hermógenes. *Sobre as Formas do Estilo*. Introducción, traducción y notas de Consuelo Ruiz Montero. Editorial Gredos, Madrid, 1993, pp. 93–94.)

⁴ Não haveria uma afinidade entre essa restrição cartesiana à formação pela prática e pela teoria com aquela separação entre gênio e talento que será uma constante entre os românticos? Afinal, Baumgarten compreende o *ingenium* em termos de faculdade cognitiva, isto é, de um modo que ele pode ser racionalmente definido. Lemos, por exemplo, em Novalis: “Gênio é a faculdade de tratar de objetos imaginários [*eingebildeten Gegenständen*] como se eles fossem reais, e também tratar destes como se fossem aqueles. Trazer à tona o talento, observá-lo com precisão, descrever oportunamente a observação, é portanto diferente do gênio. Sem esse talento só se pode ver parcialmente, e se é apenas meio gênio; pode-se ter uma disposição genial que na falta desse talento nunca se desenvolverá.” (Novalis, *Spruch* (21))

⁵ Lausberg, H. *Manual de retórica literaria*. Versión española de José Pérez Riesco. Gredos, Madrid, 1983, pp. 115–117.

que o desenvolvimento da maestria ou virtuosidade em uma determinada arte teria necessariamente como pressuposto o talento natural e dependeria dele para o seu êxito. Ora, compreender satisfatoriamente a vocação da estética baumgartiana não é possível sem confrontá-la com essas questões que, de acordo com a posição defendida, definem o limite da aplicabilidade de regras à produção criadora.

Erudição e gênio

Tudo indica que está instalado um hiato entre a faculdade de compor [*ingere*], que permite reunir o que foi fornecido pela imaginação, e a faculdade de julgar [*iudicium*].⁶ Pois, apesar de estar de posse dos preceitos que permitem julgar o êxito em um determinado gênero, nada garante ao esteta, a não ser que tenha sido dotado naturalmente de algum talento para isso,

⁶ Talvez seja necessário, ainda que um tanto fora de lugar, chamar a atenção para o fato de que a faculdade de compor pode ser compreendida exclusivamente como uma faculdade inferior do conhecimento. É o que indica Paetzhold: “Enquanto o engenho (*Witz*), a memória, a faculdade de designar e de julgar são tanto elementos da gnoseologia inferior como da superior, portanto habilidades que são constitutivas para cada um dos conhecimentos a *facultas fingendi* se apresenta apenas no plano do sensível. Ela designa uma fronteira rígida entre o conhecimento sensível e intelectual.” (Paetzold, H. *Ästhetik des deutschen Idealismus – Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1983, p. 31.)

enriquecer esse mesmo gênero com os frutos do seu empenho. Baumgarten observa que os mesmos pensadores latinos, por exemplo, que legaram à posteridade um profundo conhecimento das artes liberais, as quais certamente contém regras universalmente válidas, nem por isso adquiriram a fortuna de se tornarem mestres absolutos naquilo que preceituavam. Afinal, “as tentativas poéticas de Cícero, as tentativas épicas de Ovídio e de Horácio não foram muito bem sucedidas.”⁷

Diante dessa constatação, imediatamente surge a pergunta sobre a exata relação entre uma arte poética, uma arte retórica, uma teoria musical e a poesia, a oratória e a música propriamente ditas, já que a explicação da interdependência entre elas por meio da mediação de modelo e cópia se mostra bastante insatisfatória. Em primeiro lugar, é necessário separar as formas com que é possível se apropriar do sensível. O desenvolvimento do entendimento, por princípio, como sabemos, não está em relação direta com a formação do esteta. Também a erudição, que aos olhos do senso comum ainda é o caminho mais fácil para a formação do gosto, não está associada diretamente ao incremento do talento.

Como alguém sem instrução [*ineruditus*] é quem ou não cuidou do seu gênio [*ingenium*] pela disciplina ou não dedicou o seu modo de vida à instrução, então nem segundo esta

⁷ *Estética*, § 61.

primeira definição e muito menos segundo a última todo homem sem instrução é rude. Os não instruídos podem possuir um gênio em grande medida polido, desperto, razoável e elevado, homens instruídos, ao contrário, podem ter um gênio lento e limitado.⁸

A vinculação entre erudição e talento não é, portanto, inequívoca. Nada garante que a formação pelo acúmulo de conhecimentos resulte num aprimoramento das faculdades naturais. O problema se repete com o gênio especificamente estético:

É possível haver um homem sem instrução [*ineruditus*] que tenha um gênio [*ingenii*] estético bastante refinado, assim como um que disponha de erudição [*eruditus*] mas pareça rude no que diz respeito à beleza.

Se o gênio é alguém que não se subordina à instrução, é possível então afirmar que a natureza se desenvolve por si mesma e que um talento natural está melhor provido quando abandonado ao seu próprio curso? Por um momento é necessário caminhar nessa direção. Isso se deve ao fato de que, para Baumgarten, se há um conjunto de exercícios que favorece o desenvolvimento do senso estético, ele não depende necessariamente de um estado consciente acerca da finalidade do próprio

⁸ *Ética*, § 405.

exercício. Isso se encontra em conformidade com o que vimos anteriormente, isto é, que é incompatível com a natureza mesma do conhecimento sensível – no qual há evidente prevalência do “pano de fundo da alma” sobre a parcela momentânea e possível de atenção –, a exigência de uma atenção e reflexão que consiga sustentar, pelas suas próprias forças, o objeto de seu interesse. Assim, o talento natural, quando se desdobra de potência em ato, não se faz necessariamente acompanhar da consciência nem da razão de suas ações e nem mesmo de como elas afetarão as suas faculdades.

Além disso, um gênio por natureza belo se exercita – e ele se exercita por si mesmo, também quando não sabe o que faz –, quando, por exemplo, um jovem conversa à toa ou narra algo, quando ele brinca, sobretudo quando cria jogos e se mostra como um inventor de brincadeiras lúdicas, quando se concentra com grande seriedade em jogos com seus colegas, quando está tomado pelo calor do momento e completamente entretido: quando vê, escuta e lê coisas que já é capaz de reconhecer [...].⁹

Ora, se a atividade lúdica por assim dizer inconsciente é extremamente benéfica para a manutenção e o

⁹ *Estética*, § 55.

estímulo das faculdades cognitivas inferiores, isso não permite todavia concluir que essas mesmas faculdades estariam melhor sem a interferência de uma atividade disciplinadora. O talento natural não pode ser substituído pelo talento adquirido, mas também não alcança o seu ápice sem ele. A regra determinante aqui é a do aperfeiçoamento da natureza pelo homem, não de uma natureza que fosse originariamente falha ou mesmo naquele sentido leibniziano de suprimir o intercurso das paixões,¹⁰ mas uma elaboração que ultrapassa a natureza ela mesma:

O talento natural não permanecerá por si no mesmo estágio por breve que seja o período. Por isso, se as faculdades ou habilidades não forem incrementadas [*augeantur*] por constantes exercícios, por mais alto que tenham

¹⁰ A corrupção da luz natural pelas paixões, que é um tema constante em Leibniz, também é analogamente válido aqui para as faculdades inferiores. Ora, mas se para Leibniz a mera supressão das paixões conduz ao conhecimento claro do sensível, as paixões aqui, num âmbito tão próprio a elas que é a estética, devem ser entendidas apenas no seu aspecto negativo: “Contudo, se o caráter [*indole*] é negligenciado ou se é inteiramente corrompido e decai com uma cupidez irresistível em tudo no que prevalece a paixão: hipocrisia, rivalidade, vida extravagante, ambição, licenci- osidade, orgias, ociosidade, preguiça, ganância ou avareza, então transpõe por todo lugar a mesquinhez e a miséria do caráter e ela corromperá tudo o que parece ter sido belamente pensado.” (*Estética*, § 50)

sido colocadas, elas degenerarão e perderão em força [*torpescit*].¹¹

A prática [*exercitium*] deve ser entendida, antes de tudo, como o colocar em atividade as faculdades cognitivas inferiores. Ela se dá pela repetição [*repetitio*] das ações, que certamente tem a função de gerar o hábito [*habitus*], garantindo à alma certa destreza no manejo do corpo, mas essa repetição também tem aquela já conhecida finalidade de percorrer as diferenças de uma coisa de modo a completar a sua ideia. Assim, a repetição tem uma finalidade dupla: “que se realize uma certa harmonia tanto no gênio como na disposição do ânimo, e com vistas a um determinado tema, a um pensamento, a uma coisa”.¹² O colocar em exercício os sentidos espontaneamente certamente envolve entendimento, uma vez que ocorre comparação dos objetos sensíveis uns com os outros, sempre articulando o passado em relação ao futuro, o que é, ademais, o pôr em atividade a faculdade da previsão, mas essa atividade pode – e talvez necessite – permanecer inconsciente da finalidade última da formação dos sentidos.¹³ Pois é essa mesma

¹¹ *Estética*, § 48.

¹² *Estética*, § 47.

¹³ “Assim como Leibniz chamou a música de um exercício aritmético da alma que calcula [*numerare*] inconscientemente, então também a expectativa de casos semelhantes, e em consequência do primeiro impulso inato de imitação, conduz para o fato de que a criança, também quando não sabe que pensa e ainda menos que pensa belamente, já é exercitada esteticamente.” (*Estética*, § 54)

a natureza das faculdades cognitivas inferiores, isto é, a de estarem abaixo do nível da razão, de não pressuporem o predomínio da atividade intelectual e até mesmo rejeitarem a sua interferência, já que, como nas funções locomotoras do corpo, dependem mais da memória cinética dos membros envolvidos do que de uma memória racionalmente administrada. O ponto de vista do sujeito estético é sempre o da distância, ele como que observa de longe ações a que está intimamente ligado, pois a proximidade o deteria no meio do movimento, fazendo com que perdesse o próprio sentido do mesmo e o equilíbrio. Ora, é justamente quando invertemos a ordem das coisas, que o mistério do talento se torna algo inteligível, porque aos olhos da razão ele se mostra apenas como subproduto da faculdade inferior de compor percepções e representações umas com as outras:

Pela combinação e separação do conteúdo da imaginação [*phantasmata*], isto é, por meio da capacidade de pôr atenção em uma parte apenas das percepções, componho [*finjo*]. Portanto, disponho da faculdade de compor poeticamente. Porque a combinação é a representação de várias coisas como uma única coisa, ela é posta em atividade por meio da faculdade de conhecer a identidade das coisas, a faculdade de compor é posta em atividade pela força da alma de repre-

sentar para si o mundo.¹⁴

Como vimos anteriormente, todo ato cognitivo nasce de um ato de comparação. Essa verdade, que as estéticas da autonomia posteriores terão dificuldade em aceitar, coloca como necessário que haja no sujeito uma preparação ou formação de suas faculdades inferiores, sem as quais simplesmente não seria possível apreender uma totalidade. Ora, a questão de uma ciência é justamente fornecer os princípios que permitiriam verificar se houve êxito em configurar o belo. Já que a ela escapa o poder de conferir talento, ela se concentrará nos seus aspectos inteligíveis. Tampouco será salutar a ela passar diretamente para a consideração dos casos particulares, porque antes de estipular as regras de apreensão do sensível ela permaneceria à mercê do domínio do engenho. Isso se verifica na própria divisão da *Estética*: uma parte teórica, que visa a formação das faculdades cognitivas inferiores, e uma parte prática, onde se passará finalmente para o “específico”, isto é, para a aplicação das regras a exemplos concretos.

O objetivo de Baumgarten aqui, portanto, é evitar que a aptidão estética natural seja prejudicada pelo uso de regras equivocadas: “o esteta não deve estimular e fortalecer as faculdades cognitivas inferiores enquanto estiverem corrompidas, mas deve conduzi-las corretamente, para que não sejam ainda mais corrompidas por

¹⁴ *Metafísica*, § 589.

maus exercícios ou para que o uso do talento concedido por Deus não seja tolhido sob o cômodo pretexto de evitar um mau uso”.¹⁵ Pode-se concluir a partir disso que o talento natural não é suficiente para a formação de um esteta, já que no mesmo momento em que ele pode ser pensado, se torna subordinado a uma ciência que o explica.

Para desenvolver as aptidões universais do esteta requer-se uma *mathesis* [μαθησις] e uma doutrina estética. Trata-se da teoria das influências mais afins à matéria e à forma do belo conhecimento, que é mais perfeita do que seria possível por natureza e pelo mero exercício do talento natural.¹⁶

A disciplina estética se organiza, por conseguinte, segundo este princípio moral que vê o talento natural inferior àquele que desenvolveu as suas aptidões em conformidade com a sua própria natureza, isto é, uma natureza que contém harmonia apenas em potência, precisando ser “estimulada por exercícios diários” para alcançar sua perfeita expressão.

¹⁵ *Estética*, § 13.

¹⁶ *Estética*, § 62.

A universalidade da arte

Enfrenta-se agora o problema de como as leis universais da estética se posicionam diante das regras específicas dos gêneros artísticos. Porque a disciplina estética não se confunde com a aplicação de preceitos particulares a cada uma das artes liberais, como se a mera apresentação de exemplos, que poderiam servir de referência ou ilustração – no sentido de algo que serve para elucidar, *illustro* – para as diversas artes, fosse um meio seguro de obtenção das regras universalmente válidas. A explicação deriva de uma fragilidade do empirismo e serve também como defesa da metafísica: não é possível “deduzir universais de particulares”, uma vez que “uma indução completa é algo que jamais pode ser obtido.”¹⁷ Isso está em conformidade com a relativa autonomia do talento natural frente às regras estipuladas, *a posteriori*, pelas artes especiais. A natureza imaculada se manifesta segundo leis que se tornam conscientes apenas quando tomadas em seu próprio domínio, ou seja, numa base metafísica. É que se observa aqui a precedência do transcendental sobre o material, fazendo lembrar que o conhecimento do sensível é antes de tudo um conhecimento que precisa ser racionalmente formulado e validado. Essa torção do conteúdo sensível em forma inteligível, depois de todo o cuidado que vimos ser tomado na “Psicologia” para separar um do outro, é

¹⁷ *Estética*, § 73.

a chave que organiza o sistema como um todo, mesmo que às custas do sacrifício de uma compreensão invertida da arte.

Como o entendimento e a razão devem conduzir todo o belo pensamento com base em uma necessidade moral, mas isso não é possível sem que as regras do belo pensamento sejam conhecidas clara e distintamente, então não é suficiente colocá-las imediatamente diante da vista e elucidá-las [*illustrari*] com vários exemplos, sobretudo porque um conhecimento confuso dessas regras pode ser alcançado também sem uma teoria [*disciplina*] por uma disposição estética naturalmente adquirida.¹⁸

Pode-se explicar assim a ausência quase que completa na *Estética* ou mesmo nas *Considerações* de referências concretas a obras de arte? Na verdade, elas existem apenas quando de algum modo nelas se toma a palavra para uma menção sobre a própria natureza da arte. Essa lacuna pode ser explicada de duas maneiras. Por um lado, como obra inacabada, a *Estética* contém do projeto inicial apenas a *heurística*, a arte da invenção, isto é, apenas a primeira parte da *estética Teórica*. Faltam a *metodologia*, que completaria a

¹⁸ *Estética*, § 62.

parte teórica¹⁹ e a *semiótica*, onde seriam desenvolvidos os aspectos práticos da ciência. A ordem, é claro, obedece à tripartição retórica de *inventio*, *dispositio* e *elocutio* que se encontra em autores latinos como Cícero e Quintiliano. Que Baumgarten tenha sacrificado a metodologia e a semiótica parece contudo ser mais do que a consequência de uma limitação circunstancial, já que ele atribui no prefácio do segundo volume da *Estética* a incompletude da obra a dificuldades de saúde.²⁰

A heurística, de fato, encontra-se mais próxima do ideal de fundamentação filosófica que orienta o projeto como um todo. A metodologia e a semiótica estariam progressivamente muito mais no campo do particular e, portanto, exigiriam um confronto com exemplos, o que a estética como ciência do universal certamente não poderia dispensar, mas que envolveria muito mais um mapeamento das possibilidades de realização já alcançadas nas diferentes artes – com ênfase óbvia na poesia

¹⁹ Buchenau cogita que os parágrafos 65 a 76 das *Considerações* seriam um exemplo de como Baumgarten abordaria a metodologia (*The Art of Invention and the Invention of Art*, p. 298).

²⁰ “Uma vez que não foi esgotada nem ao menos a matéria da certeza estética, gostaria de fornecer em poucas palavras o motivo [certa enfermidade] pelo qual não terei me ocupado da vida, da beleza mais doce do belo conhecimento, isto, o método claro e a arte da designação plena de gosto que se costuma denominar de expressão e atividade nas oratórias, e porque não há nenhuma esperança de que eu avance para a parte prática da estética, que anteriormente denominei de ‘segunda parte’, e do que pude apresentar algo em apresentações que algumas oportunidades ofereceram” (*Estética* II, Prefácio).

antiga, o que se pode deduzir da conduta habitual de Baumgarten –, como confirmação dos pressupostos teóricos explanados nos volumes publicados.

Procuramos mostrar no capítulo anterior como o repertório que o esteta tem à disposição por meio de exemplos historicamente datados não pode conferir, pela simples imitação, as habilidades necessárias para a obtenção de uma arte que, na sua essência, cumpra com a exigência da totalidade. A relação dos princípios universais com os exemplos é unilateral, já que destes últimos não se pode inferir os primeiros. É claro, a compreensão metafísica tampouco confere ao indivíduo o engenho artístico, mas no seu âmbito ela pode explicar como refutada aquela noção ingênua de que a erudição forma o gênio. O problema da relação entre criatividade e imitação não permanece todavia apenas uma consequência da “arquitetônica” dos saberes (uma questão propriamente sistemática).

Nas próximas páginas veremos que a caracterização filosófica das circunstâncias em que a verdadeira arte é produzida não pode se dar por satisfeita apenas com os seus aspectos, por assim dizer, epistemológicos e que guardam a garantia da universalidade. Elas são a prova de que Baumgarten pensa a estética como o domínio em que a racionalidade pode legitimamente falar da expressão artística, sem se comprometer de maneira pressagiosa com os desdobramentos que ela assumiria no futuro.

A liberdade como atributo propriamente artístico

Articular segundo os mesmos pressupostos as ciências que se subordinam à *psicologia* não é exatamente a finalidade que se oculta sob a pretensão de totalidade de uma “metafísica da concretude”. Na verdade, o conhecimento lógico permanece na maioria das vezes incompatível com o sensível, a não ser quando é possível extrair ambos simultaneamente de um mesmo objeto. Esses são casos raros, mas não revelam a aspiração primeira nem da Lógica, nem da estética:

[...] a verdade estética em partes belamente variegadas apresenta muitas vezes a verdade lógica do todo, e quase não poderia ser diferente, se porventura a enumeração das partes for percorrida e levada a termo. Observamos apenas o seguinte: a verdade, enquanto ela é apreensível pelo intelecto, não é diretamente pretendida pelo esteta. Se, indiretamente, surge como totalidade composta de várias verdades estéticas ou coincide factualmente com a verdade estética, então o esteta que pensa belamente só pode se congratular.²¹

²¹ *Estética*, § 428.

Pense-se no seguinte caso: um astrônomo “que por anos contemplasse o curso repetitivo do sol”, jamais reivindicaria a beleza sensível quando quer justamente descobrir, pela aplicação da física e da matemática, o verdadeiro movimento do corpo celeste. “A verdade [que esse astrônomo pretende] se encontra para além do horizonte da estética”.²² Gottsched, aliás, explicara essa diferença em termos da anterioridade da poesia sobre a astronomia, duas ciências igualmente antigas e que remontam à origem do próprio conhecimento humano, mas que se distinguem pela precedência natural do conhecimento interior sobre o exterior:

A astronomia tem a sua origem fora do homem, na beleza muito distante do céu: a poesia, ao contrário, tem o seu fundamento no homem ele mesmo, e portanto está amplamente muito mais próxima dele. Ela tem a sua fonte primeira na inclinações do ânimo humano [*Gemüthsneigungen des Menschen*].²³

Por esse mesmo motivo, a estética tampouco se debruça sobre os detalhes do fenômeno artístico, pois nesse empreendimento ela contrariaria a sua vocação e se equipararia à investigação lógica, incorrendo no mesmo absurdo que resultaria se um historiador se lançasse a

²² *Estética*, § 429.

²³ Gottsched, *Tentativa de uma poética crítica*, p. 68.

cobrir com a sua arte todas as minúcias dos fatos por ele abordados.

A verdade propriamente estética obedece a outras condições. Certamente ela compartilha com a análise lógica o respeito à “possibilidade dos objetos”, de modo que o análogo da razão não observe “nenhuma contradição”, mas, e aí ela revela o seu caráter distintivo, também “a possibilidade moral dos objetos”, “algo que só pode ser derivado da liberdade”.²⁴ Ora, a liberdade é aquele “estado de racionalidade” [*status rationalitatis*] no homem em que as faculdades apetitivas superiores venceram as inferiores, dotando-o de livre-arbítrio. Eis um aspecto puramente pessoal, modulado pelo talento, seja ele natural ou adquirido. Pois na sua base, lógica e estética seriam apreensões de realidades com órgãos diferenciados, mas subordinados ao mesmo princípio de contradição que rege a metafísica. O que eleva a expressão artística para além da regularidade abstrata da análise não é só o compromisso com a totalidade individualizada em obra, mas o fato de ser algo particularmente humano, isto é, de estar relacionado com a história determinada do indivíduo. A segunda condição da “verdade estética” é, portanto, que ela “pareça ao análogo da razão ser algo decorrente de uma determinada liberdade, de uma determinada personalidade e de um caráter moral de um determinado homem”.²⁵

²⁴ *Estética*, § 431.

²⁵ *Estética*, § 433. Kircher sugere no seu *Dicionário dos Con-*

Só se pode indicar adequadamente o que é esta personalidade se a concebermos dentro daquele conceito de novidade que tanto custou a ser localizado na *Metafísica*. A novidade é o que torna uma percepção por assim dizer interessante para a atenção, já que encontra nela algo que complementa a ideia e ao mesmo tempo a destaca dentre todas as outras. Para que uma obra de arte seja produzida como algo novo, ela não pode se guiar por obras já existentes meramente imitando-as:

O melhor conselho para a obtenção da novidade, para aqueles que porventura puderem fazer uso dele, será o seguinte: o que quer que um ânimo ricamente provido tenha refletido sobre algo que deverá ser pensado e que ele mesmo já teve diante dos olhos, ele deve preferentemente pensar, dispor e expressar em conformidade com as regras na-

ceitos Fundamentais da Filosofia, de 1907, que essa é a grande mudança que Baumgarten introduz no problema da atividade criadora que, de um modo ou de outro, permanecera constante desde a Antigüidade: “Aristóteles fornece tanto em sua *Retórica* como em sua *Poética* uma série de regras empíricas sobre o belo. Ele parte de exemplos particulares do belo, verifica o que é geral a todos e o encontra na ordem, na correta proporção das partes, na delimitação e na grandeza adequada, na harmonia e na perfeição, isto é, na unidade no múltiplo, na forma das coisas. A essência da arte atribui contudo à imitação (*mimesis*). Mas não deduz a essência da arte da natureza humana. Isso realizou primeiramente Baumgarten [...]” Kirchner, F. *Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe*, verbete Ästhetik [estética].

turais da beleza e não seguir o seu arquétipo como um imitador cego. Então, a saber, ela não se torna inepta, e poderia se tornar exemplo e modelo para pessoas de menos gênio [*minorum gentium ingeniis*], na medida em que ela segue o seu gênio natural e mais próprio, que apenas se encontra restrito pelas leis eternas da graciosidade, de resto sendo livre;

[...] *Servil imitador em tal aperto Que voltar pra trás te não permita o temor de um dezar, ou a lei do escrito,*

[...] mas antes obter suficientemente a novidade da natureza, que em todos os sujeitos e objetos é de algum modo diversa, com engenho não coagido, não afetado, por assim dizer parecendo entretido com outra coisa, sem opressão. Principalmente não a partir de pinturas da vida humana sobretudo já fornecidas pela arte, não a partir de exemplos de algum século passado, apresentados pelo pincel de não sei quem, mas sobre a natureza mesma das coisas e do século em que vive,

[...] *Coloque também uma vida e moral exemplares Ao douto imitador, para delas extrair palavras vivas,*

[...] as quais não poderiam ser ao mesmo tempo novas, já que o teatro dos séculos muda constantemente, enquanto da mesma maneira

[...] *não há nada de novo sob o sol.*²⁶

A liberdade do imitador está portanto em descobrir coisas novas na natureza: uma natureza que é ao mesmo tempo semelhante e dessemelhante. Pois as verdades metafísicas e psicológicas permanecerão as mesmas ao longo dos tempos e não poderão superar a si mesmas. Tal é o sentido, na verdade, que regula o uso das faculdades cognitivas (furtar-se ao absurdo que resultaria de uma contradição), sem que com isso esteja comprometida a busca pelo novo. Como não há como obter um conhecimento da natureza que seja definitivamente determinado, a liberdade consiste justamente em poder e querer determiná-lo circunstancialmente.

²⁶ *Estética*, § 827.

O reino da luz

Infeliz daquele que é ao mesmo tempo uma
mente rigorosa e um belo espírito.

Lessing

O conhecimento filosófico

Poder-se-ia dizer que é este um dos ensinamentos que demandaram maior esforço para serem sedimentados pela estética: não invocar a razão para explicar o que só pode ser conhecido pela sensibilidade e, vice-versa, evitar que as faculdades cognitivas inferiores busquem se apoderar do que é próprio ao inteligível. Há uma diferença entre o que é obscuro para o entendimento (κατὰ νόησιν) e o que é obscuro para o conhecimento sensível (κατ' αἴσθησιν).¹ A razão, pela sua

¹ *Estética*, § 631.

própria natureza, opera pela distinção entre as partes e não descansa até percorrer toda a série que compõe a totalidade. O conhecimento sensível, ao contrário, precisa permanecer naquele estágio delicado situado entre a obscuridade sensível e a obscuridade inteligível, pois “quem quiser evitar a primeira causa da obscuridade estética, deve se abster cuidadosamente de distinguir cada uma das partes que encontra, as quais, na sua singularidade, [...] certamente são plenas de luz e nítidas, mas que na maioria das vezes são confundidas e misturadas pelo análogo da razão”.² Essa advertência, contudo, contém mais do que uma indicação da heterogeneidade das faculdades superiores e inferiores, mas aponta para a dificuldade que nasce no momento em que a ciência, um domínio por direito pertencente à luz lógica, busca articular com as mesmas ferramentas o que está para além do seu alcance.

Ganha-se algum esclarecimento sobre temas essencialmente circunscritos à atividade intelectual quando alinhamos lado a lado os textos dos mais diversos filósofos e os temas por eles abordados. Pois se poderia esperar que também o êxito de um filósofo em tratar das questões fosse medido pela adequação do discurso, da palavra, ao tema. Mas uma rápida incursão na história

² *Estética*, § 642. Como mostra Leibniz, o círculo é um bom exemplo da ambigüidade do conhecimento que, quando sensível, abarca a sua totalidade sem conhecer cada um dos pontos que o compõe, e, quando inteligível, conhece um ponto de cada vez sem chegar jamais à totalidade.

mostra que são raros aqueles que conseguiram alcançar uma adequação tal, que todos, do mero leitor ao erudito, compreendessem o que queriam dizer. Comparado a Demócrito, por exemplo, Heráclito se mostra demasiado obscuro:

É por esse motivo que talvez que Heráclito seja extremamente obscuro e Demócrito minimamente. O primeiro, com os seus aforismos, mereceu o nome de o obscuro; o discurso bem composto e ornamentado do segundo, ao contrário, ganhou tanto o entendimento dos leitores quanto das autoridades que bem o avaliaram [...], inclusive dos poucos leitores filosóficos.³

Seria então uma vantagem para o filósofo ornar o seu discurso ao modo que postulam os retores antigos? Não se poderia exigir maior contrassenso para a prática filosófica. O discurso elevado deve dar conta muitas vezes de questões que simplesmente não se subordinam ao requisito da adequação e da clareza, pelo menos do ponto de vista da imediatez. Por isso, “também Platão, apesar de toda a sua amplitude, não pode escapar de ser censurado pela sua obscuridade”⁴, o que é todavia apenas um equívoco decorrente da insistência em reduzir os

³ *Estética*, § 644.

⁴ *Estética*, § 646.

atributos da especulação intelectual a exigências aplicáveis apenas ao terreno da sensibilidade. Platão causa a aparência de ser obscuro porque a compreensão dos temas por ele tratados é acessível apenas àqueles que compartilham do seu interesse por questões elevadas.

– e se você talvez supusesse que Platão, no *Timeu*, fala sobre questões obscuras, então por esse motivo ele certamente é obscuro sem razão para isso. Na verdade, ele não falou de modo a não ser compreendido, mas para que fosse compreendido apenas por aqueles que, como ele, encontram satisfação em espiar a mente ora numa contemplação mais séria, ora mais solta e agradável, e a qual se encontra, em virtude de sua natureza, distante dos sentidos.⁵

Poder-se-ia concluir que Baumgarten conserva aqui um espaço de jogo demasiado amplo para o discurso intelectual. Por não estar submetido às regras estéticas, então tudo seria permitido àquele que se situa no andar superior da alma. Houve ainda quem justificasse a obscuridade dos filósofos com base numa pretensa liberdade, não sem aliar à justificativa uma certa dose de censura:

⁵ *Estética*, § 673.

Cícero vai longe a ponto de conceder *que apenas em duas situações não é repreensível que alguém fale de maneira que não seja compreendido. Quando o faz intencionalmente, como Heráclito, que falou de modo demasiado obscuro sobre a natureza, ou se, em vez da obscuridade das palavras, é a obscuridade da questão que conduz à obscuridade do discurso, como ocorre no ‘Timeu’ de Platão* (Cícero, *De fin.* 2, 15).⁶

Baumgarten não pode concordar com essa “defesa” da obscuridade filosófica. Nem a intenção, nem o teor da questão são motivos suficientes para avaliar o êxito de um filósofo no seu discurso. É patente aí uma interferência do “análogo da razão”, que por assim dizer se insinua em um terreno que lhe é estranho e do qual não pode se assenhorar. A obscuridade que se associa a Platão e a Heráclito decorre apenas de uma confusão de “faculdades”. O conhecimento filosófico já o sabe há muito tempo: “A luz estética não é bem aquela luz que viria a agradar ao modo do pensamento lógico-dogmático”.⁷

Dada a incompatibilidade entre ambos os discursos, que nem ao menos se submetem a um paralelismo especular, somos obrigados a reconhecer que é infundada aquela suspeita inicial de que o conhecimento sensível viria a completar a especulação intelectual, como que

⁶ *Estética*, § 672.

⁷ *Estética*, § 652.

lhe fornecendo profundidade e suporte. Impõe-se aqui antes uma oposição essencial, que por ora permanece intransponível. A circunscrição do campo onde reina a luz estética, na verdade, parece ter reafirmado a dualidade alma e corpo, instâncias por princípio incomunicáveis, mas agora privadas também do recurso explicativo da analogia. A obtenção de clareza sensível se mostra antes como um acontecimento isolado de todo o resto, e por isso mesmo indica a motivação de todo o repúdio que sofreu por aqueles que nutriam o conhecimento lógico.

A intensificação da clareza por meio da distinção, da adequação, da profundidade e, por assim dizer, da pureza do entendimento não são absolutamente luz estética, por consequência nem uma luz absoluta ou comparativa, mas uma luz lógica.”⁸

É inerente à conduta do entendimento não voltar à totalidade de onde ela partiu – a síntese completa seria assim uma ilusão cultuada pelo procedimento analítico. A comparação e a reflexão se mostram muito mais adequadas à luz estética, que por sua própria natureza se dirige para totalidades possíveis, já que estão subordinadas “a um tema” que coordena os seus esforços. Embora não se observe mais aquele tom beligerante das

⁸ *Estética*, § 617.

Considerações, onde as ciências abstratas eram condenadas pelo contraste evidente que há entre a sua aridez e a vivacidade da poesia, a ordem dos argumentos conserva praticamente a mesma renitência.

A retórica redimida

As últimas páginas da *Estética* reservam ao leitor algumas mudanças sutis na formulação de conceitos que se encontravam, por assim dizer, definitivamente cristalizados na articulação das definições que compõem a *Metafísica*. Elas contém abertamente a intenção de enfatizar o compromisso da ciência da estética com a verdade. Pois o esteta não procura “*apenas o que é semelhante à verdade*, mas a verdade ela mesma”.⁹ Isso se torna particularmente claro quando observamos a mutação que sofre o conceito de persuasão, cujo papel tinha sido central para indicar o tipo de força compreendida por trás da evidência dos sentidos. Por oposição à convicção, a persuasão não era obtida diretamente de um cálculo do entendimento, capaz de percorrer completamente as etapas dos argumentos a partir de seus postulados, mas por uma conjunção das faculdades inferiores do conhecimento, centralizadas pelo juízo, sempre a postos para verificar se a conformidade entre as partes tinha sido suficientemente cumprida.

⁹ *Estética*, § 837.

Como sempre, a convicção, isto é, a certeza em sentido estrito [*certitudo strictus dicta*], permanece na maioria das vezes prerrogativa das ciências rigorosamente situadas no campo do entendimento: a geometria e a matemática. Mas como conferir à persuasão sensível ou estética o mesmo atributo de certeza sem ao mesmo tempo desmanchar as diferenças já tão bem estabelecidas? Para isso, Baumgarten se vale de um artifício que tem uma dupla finalidade: livrar o conceito de persuasão da carga negativa historicamente associada a ele, já que está atrelado à própria essência da retórica, e ao mesmo tempo reassegurar à retórica um lugar entre as ciências verdadeiras.

Como se sabe, a retórica é entendida amplamente como arte da persuasão, antes mesmo de ser reconhecida como a técnica dos gêneros do discurso.¹⁰ Ela seria assim muito mais um instrumento de que se lança mão quando há falta de argumentos convincentes ou se quer dissimulá-los pelo apelo às paixões ou falsos silogismos. Certamente não é a essa persuasão que recorre a verdade estética: “reivindicamos daquele que quer pensar belamente não a persuasão de modo geral [*non generatin persuasionem*], mas a persuasão estética”.¹¹ A persuasão de que Baumgarten fala é justamente aquela

¹⁰ Vale lembrar que a distinção entre a retórica e a poética como gêneros do discurso diferentes daquele do proposicional (lógico) se encontra nos mesmos termos em Aristóteles (*Da interpretação*, 17a).

¹¹ *Estética*, § 834.

fornecida pela força representativa da alma, uma força que quando verificada no conhecimento do homem comum se revela como mera doxa, mas elevada às reivindicações do belo pensamento, se converte em certeza. A persuasão estética é a “certeza do sentidos” [*certitudo sensitiva*].

Ocorre, portanto, uma inversão de papéis que pode confundir ao leitor menos atento. Dentro das expectativas de uma ciência do belo pensamento e do seu foco na verdade, a retórica passa a ser um gênero menor, que trata exclusivamente da forma do discurso e deve ser entendida como espécie de “arte da oratória”, que é “solta” em comparação com a espécie da poesia, a qual é “ligada”¹² – isto é, incapaz de alcançar uma totalidade como esta última.¹³

A retórica e tampouco a sua mãe, a estética, são uma certa deformidade da arte, isto é,

¹² *Metafísica*, § 622.

¹³ Nesse sentido, Mendelssohn escreve: “As belas artes, sob as quais se compreende comumente a poesia e a eloquência, expressam os objetos por meio de signos arbitrários, palavras e letras. Como a composição racional de várias palavras é denominada de discurso, então chegamos de modo bastante espontâneo à explicação baumgartiana: a poesia é um discurso sensível perfeito; assim essa explicação nos dá a oportunidade de atribuir a essência das belas artes em geral à expressão sensível. Pela adição do adjetivo “perfeito” é diferenciada a poesia da eloquência, na qual a expressão não é tão sensivelmente perfeita como na poesia.” (Mendelssohn, M. “Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften”. In: *Gesammelte Schriften* (Band 1). Berlin 1929, p. 175.)

κακοτεχνία.¹⁴

Baumgarten, na verdade, parece seguir uma tendência de considerar a retórica apenas como eloquência, como se verifica por exemplo em Gottsched, que em seu *Tratado de Oratória* a explica como “o dom de expressar os seus sentimentos, pensamentos e estados de ânimo com palavras claras e elegantes”.¹⁵

A faculdade de julgar

Talvez a maior dificuldade à compreensão do lugar que a estética ocupa no confronto direto com a experiência artística tenha sido causada pela distância que ela assume diante da obra de arte. Afinal, o que o leitor não especializado gostaria de encontrar em uma teoria de arte é o modo como ele deve se orientar diante da obra. Mas, como Moritz mostrou posteriormente, não há como preparar convenientemente o espectador pela erudição ou mesmo pela teoria para a contemplação da verdadeira arte, pois a sua totalidade só pode ser vivenciada se há uma entrega incondicionada ao objeto. De certo modo, isso permanece válido também para a

¹⁴ *Estética*, § 834.

¹⁵ Gottsched, J.C. *Ausführliche Redekunst nach Anleitung der alten Griechen und Römer*. Breitkopf, Leipzig, 1739, p. 49. Sobre a ampla questão do “fim da retórica” conferir também: Todorov, T. *Teorias do Símbolo*. Tradução de E.A. Dobránszky. Papirus, Campinas, 1996.

estética, pois ela não assume que a compreensão racional das circunstâncias em que se dá o fenômeno do belo possa servir de substituto para o conhecimento que as faculdades inferiores obtêm no seu próprio campo de atuação.

Observa-se que a metafísica do belo, na sua apresentação e definição, tenha em todos os momentos que tratamos até agora permanecido no campo formal, isto é, justamente naquilo que se compreende a característica mais própria do exercício da razão. Mas essa é justamente a barreira que ela levantou ao seu redor para se proteger da acusação de parcialidade. Como ciência, ela só pode apreender algo alheio a si mesma se for capaz de adaptá-lo aos seus próprios expedientes. Disso se segue naturalmente que a racionalidade da expressão artística deve permanecer estritamente subordinada aos princípios universais desenvolvidos na *Metafísica*, o que implica também que a recorrência a exemplos tomados das mais diversas épocas de obras isoladas se mostraria legítima apenas se eles mostrarem a concordância com o que foi inicialmente demonstrado – ou, é claro, se comprometerem a validade dos princípios. A ciência da estética realiza justamente aquilo a que se propõe: uma verificação filosófica das poéticas e retóricas com base na primazia dos princípios metafísicos.

Como foi mostrado anteriormente, a estética se apropria das condições do conhecimento, mas não pode dispensar a formação das faculdades inferiores, que produzem um conhecimento próprio a elas mesmas, um

conhecimento construído na memória e que se situa no nível do corpo. Há, portanto, uma história que só pode ser obtida se as faculdades inferiores tiverem sido colocadas em ação. O conteúdo delas é algo que o intercuro solitário do raciocínio não poderia jamais fornecer. Esse é o conteúdo que talvez, por um excesso de linguagem, poderia ser dito irracional, mas o prejuízo de tal consequência é perder de vista exatamente a finalidade da estética, isto é, de falar sobre o sensível apenas naquilo em que ele pode ser tornado racional. Em primeiro lugar, racionalizado de modo distinto, um conhecimento que já sabemos que não serve ao esteta. Em segundo lugar, como ciência das condições universais em que ocorre a expressão do belo, sem todavia que elas se tornassem substitutos da experiência direta do mesmo.

Assim, o elevado objetivo de uma “sabedoria do mundo” [*Weltweisheit*] não pode ser suficientemente alcançado apenas pelo desenvolvimento das faculdades superiores do conhecimento. Para ultrapassar o limite da “abstração”, é necessário valorizar o domínio da vida, que provê o sujeito não com todas as possibilidades de interação dos fatos que compõe o mundo, o que seria impossível em decorrência da restrição ao princípio de bivalência, mas permite, numa repetição da fórmula leibniziana, que se aproxime dessas possibilidades gradualmente. Só àquele que aprimorou o uso de seu senso estético está aberta a oportunidade de articular os conhecimentos passados em vista dos conhecimentos futuros. A solução de Baumgarten para a ameaça do ce-

ticismo, que paira sobre qualquer valorização excessiva da experiência, se apoia sobre o postulado da harmonia, mas fica um pouco longe daquela passividade tão rudemente criticada por Voltaire.

Para refazer todos os vínculos que ligam a razão à sensibilidade não basta contudo permanecer no âmbito da ciência da estética. O eixo que permite a Baumgarten reconstruir todo o edifício, desmembrado por força da exposição sistemática (um prejuízo que decorre da leitura unilateral da *Estética*), localiza-se na caracterização da faculdade de “representar as perfeições e as imperfeições das coisas”, isto é, o juízo, que certamente só pode se realizar pela força representativa da alma segundo a “condição do corpo no mundo”, porque opera pela reflexão sobre conteúdos sensíveis.

A lei da faculdade de julgar é: quando o múltiplo de um objeto é conhecido ou como concordante ou como discordante, então é conhecida a sua perfeição ou imperfeição. Já que isso ocorre apenas de modo distinto ou sensível, o juízo é ou sensível ou inteligível. A capacidade de julgar sensivelmente é o gosto em sentido amplo [*gustus significatu latiori*] e a arte de julgar, *a crítica no seu sentido mais amplo*. Um crítico em sentido amplo é aquele que tem a capacidade de julgar distintamente sobre as perfeições e imperfeições. A ciência das regras do juízo

distinto é a crítica em sentido geral.¹⁶

A crítica reúne num só feixe tanto aquela habilidade que resulta da prática das faculdades inferiores quanto o desenvolvimento de uma razão que pode se deslocar com segurança nos princípios racionais que regulam a perfeição. Ora, sabemos que a esta razão está restrito o acesso a todos os detalhes que compõe a experiência de uma totalidade sensível. Para que ela se mostre capaz de articular o “juízo dos sentidos” ao “juízo intelectual”, é preciso, por assim dizer, se fazer simultaneamente discípula da estética e da filosofia, as quais, a bem da verdade, desde o início não estavam separadas.

A unidade ética dos saberes

Se a estética é uma ciência que não se confunde com o propósito das artes liberais, já que promove uma compreensão intelectual do que estas só poderiam comprovar sensivelmente, ela pode por direito reivindicar que a finalidade de ambas é uma só: “o fim da estética é a perfeição do conhecimento sensível como tal”.¹⁷ Tal conciliação se mostra contudo insuficiente para revelar a finalidade da estética como ciência que vem a completar uma lacuna no sistema da filosofia como um todo. Ora, é claro que, por estar subordinada à psicologia

¹⁶ *Metafísica*, § 607.

¹⁷ *Estética*, § 14.

e à metafísica, que “fornecem a ela certos princípios,” e por poder ser “demonstrada pelas suas aplicações”,¹⁸ ela já teria assegurado o seu lugar na arquitetônica dos saberes.

Resta ainda saber como se articulam entre si estética e lógica. Pois Baumgarten não a localiza apenas como mais uma peça de encaixe de um grande quebra-cabeça que visaria cobrir a totalidade do território da razão, agora capaz de conferir compreensão não só dos fenômenos da natureza, como também do conhecimento propriamente humano, subordinado às mudanças de época e de gosto.¹⁹ A estética ocupa um lugar no sistema que vai além da mera compreensão da passagem do transcendental para o empírico. A compreensão da necessidade do belo na totalidade da vida humana só pode ocorrer no domínio da ética. Pois só quando é dissolvida a oposição entre o racional e o sensível, que em suas esferas estabelecem domínios essencialmente heterogê-

¹⁸ *Estética*, § 10.

¹⁹ “Baumgarten teve dois grandes pensamentos. Em primeiro lugar, que o objeto estético é individual (assim como o gosto). Com isso se reconheceu distintamente a diferença entre a tarefa da ciência (generalizante) e a arte, o que coloca um grande problema. Em segundo lugar, Baumgarten indicou na solução de seu problema de que único modo ela é possível: segundo o modo de uma ciência do análogo. O objeto estético, assim podemos tornar claro esse pensamento, não é o objeto da ciência; mas ele é todavia objeto.” Bäumler, A. *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1967, pp. 230-231.

neos, abre-se o significado ético, que ocupa a posição privilegiada de fecho do todo, pois deve livrar tanto o racional do perigo da abstração vazia, como o sensível da transitoriedade da matéria.

A intervenção de uma finalidade aparentemente alheia ao que foi estabelecido até aqui pode causar algum desconforto na interpretação, mas é preciso recordar que ela está presente desde o início da formulação do problema. A virtude é justamente a causa que reside na base de todo o empreendimento filosófico; tão somente ela fomenta o esforço de reunir, pelo pensamento, as partes que se mostram contrárias quando submetidas a um exame unilateral. As primeiras verdades metafísicas, ao final das contas, são a única maneira de dar unidade ao que foi cindido:

Comum ao pensamento lógico e estético é a virtude, que Cícero descreveu de forma geral, dizendo que ela consiste em *perceber o que pertence à verdade da coisa e é conforme a ela* (em concordância com o princípio de contradição), *o que dela decorre* (em conformidade com o princípio de razão) e, por fim, *de onde as coisas provém* (em conformidade com o princípio de razão e o de razão suficiente). Como qualquer pensamento se volta para o conhecimento distinto e intelectual dessas coisas, então no interior do seu horizonte ele precisa intuir completa e bela-

mente essas mesmas coisas com os sentidos e com o análogo da razão.²⁰

A incompatibilidade entre os saberes desaparece unicamente no exercício da filosofia. Pois é ela que poderá coordenar a partir de seus princípios o modo correto de lidar com a fragmentação que impõe a dualidade essencial do homem. É essa a sua virtude:

Porque toda melhoria do conhecimento pode ser denominado de esclarecimento [*illumination*], então ela é um esclarecimento ético, isto é, uma melhoria do conhecimento das coisas, as quais estão mais intimamente ligadas com a liberdade do bem e mal éticos, da virtude e do vício.”²¹

A ética é definida sucintamente “como a ciência das obrigações internas ao homem no estado de natureza”,²² ou seja, ela é dependente temporalmente das condições em que o indivíduo está inserido. Não é um conjunto de valores que poderia ser encontrado na solidão do sujeito, pois pressupõe a mediação do corpo e dos corpos contíguos a ele, seja no presente ou no passado. Esses condicionantes não podem ser desprezados, porque são

²⁰ *Estética*, § 426.

²¹ *Ética*, § 433.

²² *Ética*, § 1.

eles que definem a ação do sujeito no mundo. A intervenção única do pensamento lógico perderia de vista o referencial externo e seria conduzida a julgar precipitadamente. Para instaurar o reino da luz, não basta se ater ao referencial da razão:

Um homem, mesmo que sumamente racional, que se alegra com o conhecimento rico, exato, importante, vivo e até mesmo distinto dos aspectos éticos, até a convicção ou a demonstração, pode todavia permanecer no estado das trevas; apenas o virtuoso se encontra no estado da luz. A sua obrigação contudo é ampliar o perímetro do reino da luz e agir de acordo com a luz mesma, isto é, vaguear pela luz tanto quanto lhe for possível.”²³

Ao indivíduo que é obrigado a caminhar simultaneamente pelo andares do corpo e da alma, a negligência da parcela obscura do conhecimento resulta numa ignorância tão grave quanto aquele que perde o domínio da alma sobre o corpo ao se entregar aos prazeres sensoriais e sucumbir à força das paixões, que desde sempre era a causa do receio daqueles que viam nas faculdades inferiores a origem de todos os males.

²³ *Ética*, § 444.

Teologia natural

As *Considerações* associaram ao poeta a faculdade de “prever” os acontecimentos que necessariamente deveriam decorrer do conjunto de possibilidades estipulado pelo tema escolhido. O esteta é dotado da mesma força, mas é necessário pensá-la no círculo mais amplo da efetividade como um todo. A ele estão dados os instrumentos para compreender as condições em que a efetividade se impõe no imediato da afetação pelos sentidos. Ora, ele só pode compreender o futuro mediante a conjunção da verdade metafísica com a articulação da experiência, de um modo tal que a falta de um compromete a validade do outro. Tal é a singularidade das intenções de Baumgarten quando pensamos em conjunto a *Estética* e a *Metafísica*. Ela nos sugere que a pretensão maior da racionalidade do sensível é conferir harmonia ao mundo, uma vocação tradicionalmente atribuída ao sábio, quem seria capaz de reconhecer no presente e no passado a gestação dos acontecimentos futuros (o que se denomina de prudência). Nesse sentido, a estética ultrapassa em seus objetivos a finalidade de formar o esteta, pois ela almeja a sabedoria.

Pois pensar belamente os fenômenos que compõem o mundo é o modo pelo qual se faz com que o corpo se organize adequadamente em relação às percepções que lhe apresentam a efetividade. Na verdade, só ele pode conferir ordem na dimensão humana da experiência ordinária, situada entre aquelas “perfeições do co-

nhecimento sensível”²⁴ – que estão acessíveis apenas à onipotência divina ou, penosa e parcialmente, ao escrutínio da análise – e a universalidade metafísica. Ora, todos os homens são dotados em algum grau de uma estética natural, que confere a eles certa destreza no trato do mundo, mas essa habilidade está, por assim dizer, numa relação perigosa com a *fortuna*, enquanto o tripé da felicidade é o concurso conjunto da alma natural (talento), dos acontecimentos de sorte e, principalmente, da força que impulsiona o coração dos homens [*prudencia verticordia*].²⁵

Dentro dos rígidos limites em que se encontra a existência humana, que conduta se mostraria a mais correta? Baumgarten não mede esforços para provar que é possível, pela vontade, inclusive corrigir a corrupção das disposições naturais, mas o seu interesse está voltado principalmente para o aprimoramento das faculdades,²⁶ já que é por meio dele que se pode instituir o “bem” subjetivo. Tal é, aliás, a condição humana por oposição à divina, pois não há algo “com um es-

²⁴ *Estética*, § 15.

²⁵ *Metafísica*, § 975. *Verticordia* é ainda um dos epítetos de Vênus, a deusa do amor e da beleza.

²⁶ “Se Baumgarten concebe a estética não apenas como filosofia do conhecimento sensível, mas também como filosofia da arte, então é no sentido de que ela deve conter os fundamentos teóricos para todas as possibilidades de configuração produtiva.” Schweizer, H.R. *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Meiner, Hamburg, 1983, p. XXI.

tado interno em Deus”.²⁷ Esse aprimoramento é feito inicialmente à luz das verdades metafísicas, orientadas com vistas à concretude. A bondade de Deus, de que desfruta diretamente o homem, consiste em ter feito as verdades metafísicas concordarem com a pluralidade infinita da efetividade. Pode-se dizer que o objetivo do esteta é fazer coincidir, pelo preparo conveniente das faculdades, o interior com o exterior. Como o que está ao seu alcance é o domínio da subjetividade, constituída paulatinamente pela experiência submetida racionalmente ao princípio de razão suficiente, o único remédio [*remedium*] para lidar com a expectativa de um futuro que aos homens só é dado por Deus na medida do seu progresso, “sem que o possam conhecer completamente”, encontra-se na teologia. Passemos a ela.

De fato, o acabamento do sistema filosófico que permitiu a Baumgarten reunir em um mesmo corpo poética e filosofia deve ser procurado no último capítulo da *Metafísica*, que trata da teologia natural, isto é, “a ciência de Deus na medida em que ele pode ser conhecido sem a intervenção da fé”.²⁸ Ela contém os “primeiros princípios da filosofia prática” e, portanto, deve por decorrência responder à questão de qual é a conduta adequada ao homem para que instaure um “reino de luz” na obscuridade originária dos sentidos.

Em grande parte reproduzindo os mesmos argumen-

²⁷ *Metafísica*, § 836.

²⁸ *Metafísica*, § 800.

tos que sustentam a redação da *Teodicéia* de Leibniz, a teologia natural retoma a tese de que Deus “conhece todas as determinações das coisas”, sem que com isso esteja ameaçado o livre-arbítrio humano. A sabedoria divina consiste em saber, pela ciência média, “o nexos entre os fins e os meios”.²⁹ Em comparação com o homem, ela se encontra no mais alto grau, porque, conhecendo todas as possibilidades de conexão entre as coisas, Deus é capaz de escolher a melhor combinação dentre todas as combinações. O mundo criado por Deus é, portanto, “o melhor dos mundos possíveis” ou, em outros termos, uma totalidade perfeita com o máximo de complexidade e diversidade.

A tese da harmonia preestabelecida é sabidamente a solução final para o problema medieval dos futuros contingentes.³⁰ Ela nos interessa aqui na medida em que explica a importância da “faculdade de previsão” na articulação das faculdades inferiores do conhecimento para a obtenção de um conhecimento extensivamente claro do sensível. Na verdade, sem o pressuposto da harmonia universal, simplesmente não é possível concluir a necessidade do intercurso das faculdades inferiores para a viabilização de uma sabedoria humana. A existência de uma finalidade que organiza toda a efeti-

²⁹ *Metafísica*, § 882.

³⁰ Sobre a história do problema dos futuros contingentes de Aristóteles a Leibniz, conferir a introdução de W.S. Piauí ao *Comentário menor ao De Interpretatione 9 de Aristóteles* da autoria de Boécio.

vidade é a condição de possibilidade do conhecimento dessa mesma efetividade. O “princípio supremo: *nada é sem razão*”³¹ aparece formulado de diversas maneiras ao longo de toda a *Metafísica*, mas é na “Psicologia’ que ela se mostra na sua forma mais acabada:

Tudo o que é possível está duplamente conectado. Tanto a causa, como o efeito da mesma, além do nexa entre elas, podem ser compreendidos quando considerados por si mesmos. Portanto, tudo o que é possível é racional, e o que é contra a razão é pura e simplesmente impossível.³²

A racionalidade absoluta de todos os eventos é uma ideia com que se lida com alguma facilidade. Dela se pode extrair a garantia de que há um sentido que conecta os fenômenos uns aos outros, mesmo que na superfície de sua experiência imediata na maioria das vezes ela permaneça oculta. Mas afirmar que é possível alcançar essa mesma racionalidade apenas em alguns dos seus eventos requer a intervenção de uma princípio teleológico que assegure também a harmonia entre o sujeito e a sua representação do mundo. Baumgarten não poderia recorrer aqui a nenhum outro recurso senão invocar as criaturas como a finalidade da própria criação: “a finalidade divina deste mundo é a perfeição

³¹ Leibniz, G.W. *Teodicéia*, § 39.

³² *Metafísica*, § 643.

das criaturas, e na verdade tanto quanto é possível no melhor dos mundos.”³³

Estabelecida assim a harmonia tanto entre as criaturas do mundo quanto de cada criatura em relação ao mundo, fica a questão de saber como ela é revelada. A revelação da vontade de Deus ocorre inicialmente pela própria experiência do mundo. Trata-se da revelação natural ou revelação em sentido amplo [*revelatio latius dicta*]:

[...] o sentido divino é revelado à alma humana por ela mesma, por todas as mônadas que lhe são contíguas, por todos os corpos e por todos os seus sentidos.³⁴

Mas essa revelação não é suficiente. É necessário que ocorra também uma revelação em sentido estrito, pela palavra, a qual tem a função de mostrar aquelas “coisas que são possíveis e verdadeiras no mais alto grau.”³⁵ Elas certamente não são contraditórias com o que poderia ser alcançado pela razão e pelos sentidos, mas se mostram como um modo “mais cômodo” de Deus pôr a descoberto a sua vontade aos homens.

Já foi notado que Baumgarten associa à arte as mesmas características que eram solicitadas do sermão pe-

³³ *Metafísica*, § 944.

³⁴ *Metafísica*, § 983.

³⁵ *Metafísica*, § 995.

los pietistas do século XVII.³⁶ Pois a arte é um modo de despertar o homem para a harmonia do universo, que ele pode, por seu próprio esforço, alcançar em sua vida, ainda que num grau infinitamente menor.

³⁶ Buchenau, S. *The Art of Invention and the Invention of Art*, pp. 279-280.

Conclusão

Procuramos mostrar quais são os argumentos fornecidos por Baumgarten para legitimar a ciência da estética. O caminho que elegemos permitiu confrontar os princípios universais da metafísica, que se encontram articulados entre si como desdobramentos do postulado do princípio de contradição, com as regras universais que orientam a expressão do belo. Talvez tenha ficado claro para o leitor que a metafísica do belo procura determinar as condições sob as quais um certo fenômeno artístico alcança a perfeição, mas não circunscrever as possibilidades de realização do mesmo. De fato, não há nenhuma indicação no texto sobre a conduta particular que o artista deveria assumir diante de suas criações. Há um impedimento lógico que veda ao filósofo delimitar *a priori* as possibilidades de realização do homem no mundo. O mesmo impedimento que tira das artes mecânicas a descoberta da lei precisa que rege o movimento dos corpos. Disso se segue que a generalidade

das regras da estética é garantida apenas porque elas são extraídas diretamente das verdades metafísicas.

Ao mesmo tempo, chegou-se à conclusão de que a estética pode muito bem ser interpretada como a *ciência em geral* das expressões da sensibilidade. Na verdade, o distanciamento que ela assume em relação ao objeto de arte particular exige que se procure a sua finalidade em outro lugar, a saber, na realização do homem no mundo. O desenvolvimento do gosto, que confere ao sujeito a habilidade de articular adequadamente as faculdades inferiores do conhecimento entre si, tem na arte apenas uma referência da perfeição, mas não a sua realização última. É no encontro entre o passado, constituído pela memória, e o futuro, o qual se abre segundo um cálculo de possibilidades organizadas de um modo cada vez mais necessário (porque em conformidade com as verdades metafísicas e não por uma certa inferência indutiva), que se localiza o verdadeiro significado da estética.

Esse resultado pode dar o que pensar. Pois não seria justamente essa a característica mais marcante da segunda metade do século XVIII, de tentar estabelecer uma compreensão da arte que não fosse uma restrição à manifestação do gênio? Mas também se coloca duvidoso o artifício historicista da ruptura, como se as poéticas e retóricas antigas preconizassem exatamente normas modelares a serem imitadas. Pois até mesmo isso será posto em jogo. A exegese setecentista das obras antigas tentará reproduzir mesmo retroativamente o valor

que agora é lançado sobre a arte. Um exemplo bastante sugestivo é a discussão que Voss, o tradutor alemão da *Carta aos Pisões* de Horácio, levantará sobre o caráter prescritivo desse mesmo texto. Para ele, Horácio não pretende a mesma universalidade das filosofias, mas apenas realiza um estudo de caso particular. Por isso, seria inadequado atribuir ao título da carta o nome de *Arte Poética*, mais justamente reservada ao texto aristotélico. Segundo esse critério, como vimos, Baumgarten se encontraria no lado oposto: elaborar o conceito de arte apenas em sua generalidade, isto é, no que fosse possível extrair dele racionalmente, ainda que às custas de um silêncio quase que completo sobre a história da arte. Também não se mostra correto o julgamento apressado de que Baumgarten não teria sido um autor estudado ou investigado pela posteridade, a qual pretensamente o rejeitara pela obscuridade de seus textos. Será principalmente na obra enciclopédica de Sulzer, *Teoria geral das belas artes*, que se verá as conseqüências da separação entre o objeto do gosto e uma teoria do gosto; entre a compreensão do fenômeno artístico e uma coletânea de regras práticas para o artista:

[...] escrevi sobre as belas artes na condição de filósofo e não na de um assim denominado *amante da arte*. Aqueles que procuraram aqui mais curiosidades do que observações úteis sobre artistas e objetos artísticos, sentir-se-ão enganados. Também não foi mi-

nha intenção reunir as regras mecânicas da arte, e, por assim dizer, conduzir pela mão o artista em seu trabalho. O lado prático em todas as artes é obtido pelo exercício e não mediante regras. Para isso não sou artista e tampouco sei sobre os mistérios práticos da arte.¹

Foi talvez Herder aquele que melhor observou que, a partir da filosofia de Leibniz e de seus herdeiros, já não é mais possível pensar separadamente razão e sensibilidade, como se a dificuldade de uni-los num só corpo fosse motivo suficiente para fornecer à racionalidade um lugar privilegiado:

Conhecimento e sensação são em nós seres intimamente imbricados; temos cognição apenas mediante a sensação, e toda sensação é sempre acompanhada de um tipo de cognição. A partir do momento em que a filosofia abandonou a obscuridade fragmentária e inútil dos escolásticos e passou a tentar encontrar unidade em todas as ciências, também foram feitos grandes avanços na ciência da alma.²

¹ Sulzer, J.G. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Edição fac-símile com base nos originais de 1771 e 1774, p. 6.

² Herder. “Übers Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele (Vorrede)”. In *Sturm und Drang – Weltanschauliche und ästhetische Schriften* (Band 1). Berlin und Weimar, 1978, p. 58.

O que Hegel, por exemplo, censurará na obra de Baumgarten, de ter reduzido a compreensão da arte a uma teoria da sensação, perdendo portanto o essencial dela, isto é, o fato de que uma filosofia da arte não se confunde com a abstração do belo,³ parece na verdade apenas o sintoma tardio da perda do referencial de uma *vida virtuosa* como finalidade última da filosofia. Baumgarten, nesse sentido, tem o olhar voltado para o passado e está particularmente interessado em fornecer fundamentação para as categorias das retóricas latinas, mas não sem antes tentar expurgá-las de seu materialismo. Isso significa adaptá-las a um racionalismo onde sem dúvida a razão permanece como a luz primordial, mas é obrigada a reconhecer a aridez de seu papel transcendental. As torções e inversões que implica esse esforço escondem apenas as raízes da profunda revisão que o conceito de arte sofrerá posteriormente.

É possível também dizer o contrário: ao subordinar a teoria da arte a pressupostos epistemológicos, Baumgarten permitiu uma ampla compreensão do fenômeno artístico, que começa não na expressão acabada de uma obra de arte, e sim na experiência rudimentar do belo. Essa ponte lançada sobre os extremos é a mesma que também une o gênio inato ao homem comum, uma vez que ambos dependem de uma formação, sem a qual só se processaria de modo natural dentro dos limites pró-

³ Hegel, *Cursos de Estética I*. Tradução de M.A. Werle. Edusp, São Paulo, 2001, p. 1.

prios às disposições naturais e à conjunção fortuita dos acontecimentos. A articulação do ideal de um ensinamento artístico assume aqui muito mais a feição de uma doutrina que visa espantar o fantasma platônico de que a arte não seria compatível com os assuntos elevados da filosofia.

Ora, é preciso por fim observar que o conceito de crítica, tal como foi concebido por Baumgarten, leva em consideração o homem universal, o qual tem à disposição certas faculdades cognitivas que estão intimamente relacionadas umas com as outras segundo as implicações que decorrem da interação entre alma, corpo e mundo. A harmonia interna é uma promessa possível se for mantida a pressuposição de uma harmonia externa, divina. Ao se tirar esse fundamento, praticamente não há como sustentar a arquitetura da filosofia baumgartiana. A fruição artística se torna um mero prazer, sem o vínculo ético em que Shaftesbury via uma realização social. A fragmentação das faculdades produzida pelo criticismo kantiano talvez tenha colocado um impedimento intransponível para um retorno à unidade entre a metafísica e a realidade do mundo. Afinal de contas, como mostrou Merleau-Ponty, ao homem pós-moderno não resta outra alternativa a não ser pensar a mônada “aberta”, sem o porto seguro da absoluta necessidade que preceituavam os antigos.

Glossário

O presente glossário foi concebido originariamente para ser uma ferramenta de trabalho. Ele não observa, portanto, uma determinada sistematicidade, nem tem a pretensão de agrupar toda a gama de variações que os termos podem sofrer na obra de Baumgarten. Optou-se todavia por anexá-lo a esse livro porque acreditamos que ainda assim contém elementos que podem auxiliar o leitor durante a sua leitura. Para a escolha da melhor tradução, guiamo-nos principalmente pela quarta edição da *Metafísica*, na qual Baumgarten inseriu o termo alemão correspondente para algumas palavras-chave e pela tradução alemã da *Metafísica* realizada pelo seu discípulo Meier em 1764. Ainda nos valemos da recente tradução para o alemão do texto completo da *Estética* de Dagmar Mirbach (*Ästhetik*, Meiner, 2007), a qual é acompanhada de um glossário. Também foram utilizados os seguintes dicionários de latim: *Oxford Latin Dictionary* (Oxford University Press, London, 1968) e

Lateinisch-Deutsch – Ausführliches Handwörterbuch von Karl Ernst Georges (Elektronische Ausgabe der 8. Auflage, Digitale Bibliothek).

abstractio: abstração. A faculdade de abstrair está ligada sempre à atenção (ver *attentio*) e é a sua condição de possibilidade, já que a atenção não poderia se debruçar ao mesmo tempo sobre todo o conteúdo da percepção.

aesthetica: estética. Baumgarten fornece diversos sinónimos para essa ciência: lógica das faculdades inferiores do conhecimento, filosofia das graças e das musas, arte do belo pensar, arte do análogo da razão, ciência do belo, metafísica do belo etc.

allegoria: alegoria. “A alegoria é uma série de metáforas ligadas umas às outras. Por um lado, quando tomadas isoladamente, elas são representações poéticas; por outro, a sua série apresenta uma coerência maior do que quando as metáforas são heterogêneas e conflitantes. Portanto, a alegoria é um recurso altamente poético” (*Considerações*, § 86).

analogia: analogia.

analogon rationis: análogo da razão. Conceito que compreende o conjunto das faculdades inferiores do conhecimento.

- analysis:** análise. Processo cognitivo do entendimento que se dá pela decomposição de um objeto ou questão em partes menores.
- anima:** alma. Isto é, a alma humana, que é “uma força que representa o universo segundo a posição do seu corpo” (*Metafísica*, § 513).
- appetitus:** apetição. A faculdade da apetição segue a “seguinte lei: quando tenho a expectativa de que de que algo me agrada e quando prevejo que pode ser realizado pelo meu esforço, então me esforço para obtê-lo” (*Metafísica*, § 665).
- a posteriori:** O que tem origem na experiência. Refere-se a conhecimentos que são regidos pelo princípio de razão suficiente.
- a priori:** O que não tem origem na experiência. Aplica-se a conhecimentos que são alcançados no domínio estrito da razão e que são regidos pelo princípio de contradição.
- arbitrium:** arbítrio. É a faculdade humana de desejar ao seu bel-prazer.
- argumentum:** argumento. De um modo geral, a percepção que sobressai dentre todas as demais e ocupa a atenção. Na verdade, tudo o que contribui para a persuasão de um conhecimento sensível faz parte do argumento.

atomus: átomo. Ver “monas”.

attentio: atenção. A faculdade sensível de prestar atenção em algo. é sempre acompanhada da abstração, pois toda atenção, ao se fixar em algo, necessariamente despreza o resto. “Tenho a faculdade de me ater a algo, a atenção, e a faculdade de abstrair, isto é, de separar e abstrair uma parte do todo” (*Metafísica*, § 625). “Concentro a minha atenção naquilo que percebo de modo mais obscuro que o resto; desvio a minha atenção daquilo que percebo de modo mais obscuro que o resto. Possuo, pois, a faculdade de fixar ou atenuar a minha atenção, mas cada uma destas faculdades é finita. Desta forma, disponho de uma e de outra em certo grau, mas não no mais alto. Quanto maior for a subtração operada sobre uma quantidade finita, tanto menor é o resto. Quando mais eu concentro minha atenção sobre uma coisa, menos posso concentrá-la no resto. Das duas percepções é portanto a mais forte a que, ocupando exclusivamente a minha atenção, obscurece a mais fraca ou então impede a atenção de se afastar da mais fraca” (*Metafísica*, § 529).

attributum: atributo, qualidade.

beatitudo: beatitude, bem-aventurança. Estágio que antecede a felicidade [*felicitas*].

bonum: o bem. A bondade é o atributo divino que garante a escolha do mundo mais perfeito dentre todos os mundos possíveis. A bondade é, portanto, uma característica das coisas perfeitas [*bonum methaphysicum*] (*Metafísica*, § 147).

brevitatis: brevidade, concisão. Um conhecimento sensível deve ao mesmo tempo ser marcado pela riqueza [*ubertas*] e brevidade na sua expressão. A brevidade se orienta pelo princípio horaciano de que tudo o que não diz respeito ao tema deve ser deixado de fora. Na oratória, ela visa evitar a verbosidade excessiva. Ver também *Estética*, § 161.

characteristica universallis: característica universal. A característica é a ciência dos signos (ou ainda semiótica, semiologia filosófica, simbólica) e a característica universal é “a suma das expressões que podem ser encontradas em todas as línguas particulares” (*Metafísica*, § 251).

certitudo: certeza. “Há a certeza sensível, que se dá pela persuasão, e a certeza intelectual, que ocorre pelo convencimento” (*Metafísica*, § 531).

claritas: clareza. Atributo do conhecimento em se pode reconhecer pelo menos algumas diferenças

de uma percepção ou representação em relação a outras (*Metafísica*, § 514).

cognitio: conhecimento.

comparatio: comparação. A comparação é a atividade que define a reflexão graças ao intercurso da atenção. “A atenção que se dirige sucessivamente às partes de uma percepção completa é a reflexão. A atenção sobre a percepção como um todo depois da reflexão é a comparação. Eu reflito, eu comparo” (*Metafísica*, § 626).

conceptio: conceito, concepção. (*Metafísica*, § 632).

concretus: concreto. O oposto de abstrato, isto é, algo que não foi dividido pela atenção (ver *abstractio*).

confirmatio: comprovação. A comprovação são todos os elementos que permitem enfatizar um argumento ou conhecimento sensível e elevá-lo à condição de evidência.

contingentia: contingência. Contingente “é aquilo cujo contrário é possível” (*Metafísica*, § 101). A distinção entre o contingente e o necessário corresponde à separação leibniziana entre “verdades de razão” e “verdades de fato”.

cosmologia: cosmologia. “A cosmologia é a ciência dos nexos que compõem o mundo; ela é derivada ou da experiência (*cosmologia empirica*) ou dos conceitos abstratos do mundo (*cosmologia rationalis*). A cosmologia contém os primeiros princípios da psicologia, da teologia, da física, da teleologia, e da sabedoria prática do mundo; e portanto é corretamente atribuída à metafísica” (*Metafísica*, §§ 351-352).

deformitas: feiura, deformidade. “[...] a imperfeição do fenómeno ou daquilo que pode ser percebido pelo gosto em sentido amplo é a feiura (*Metafísica*, § 662).

eruditio: erudição. Conhecimento adquirido por meio de instrução e está presente sempre que as aptidões do gênio “forem cultivadas e incrementadas por meio de exercícios” (*Ética*, § 403). A sua ausência indica a rudeza [*rudis*] do gênio.

espectator: espectador.

ethica: ética. “A ética (a doutrina da piedade, da honestidade, do decoro, a ciência moral, prática e austera da virtude) é a ciência das obrigações internas do homem no estado natural” (*Ética*, § 1).

exercitatio: exercício. O exercício é o meio pelo qual as faculdades sensíveis, por meio da preparação os órgãos sensíveis, se tornam aptos à experiência do belo.

evidentia: evidência. Quando a compreensão alcança um estado de certeza ou ausência de dúvida (*Metafísica*, § 531).

felicitas: felicidade. “O conjunto [*complexus*] das perfeições do espírito que estão em harmonia é a felicidade.” (*Metafísica*, § 787)

fingere: compor. “Pela combinação e separação do conteúdo da imaginação, isto é, por meio da capacidade de pôr atenção em uma parte apenas das percepções, componho [*tingo*]” (*Metafísica*, § 589).

focus: foco. O foco é, de um modo geral ou ontológico, aquilo em torno do qual gira o consenso das coisas (quando há perfeição) (*Metafísica*, § 94). Mas o foco é também simplesmente a capacidade da atenção se deter em uma pequena ou grande parcela da percepção.

fucus: adorno. Um adorno é algo que não está em concordância com o argumento central. Ele pode ser horrível ou florido (no sentido de florear algo

sem prejuízo do seu conteúdo). Ver também *Estética*, § 704.

gustus: gosto. “O gosto em sentido amplo em relação àquilo que se sente, isto é, das coisas que são sentidas, é o juízo dos sentidos e é atribuído respectivamente ao órgão dos sentidos por meio do qual se sente aquilo que é julgado. Disso se segue que existe um juízo dos olhos, dos ouvidos etc.” (*Metafísica*, § 608) O gosto também é denominado em sentido amplo o juízo dos sentidos (ver *iudicium*).

illustratio: ilustrar, elucidar.

imaginatio: imaginação, imagem. Ver *phantasia*.

imitatio: imitação. A imitação é basicamente o processo de reproduzir algo novo à semelhança de algo já conhecido: “Quando se afirma de uma pessoa que ela imita, isto significa que a pessoa que imita uma coisa produz uma coisa semelhante à imitada. Pode-se, portanto, denominar a imitação como sendo o efeito que é semelhante a outro efeito; a imitação também pode ser o efeito de uma intenção que procede de uma outra causa” (*Considerações*, § 108). A atividade criadora, como produto da faculdade de compor [*fingerere*], opera por imitação, porque ela se guia pela harmonia entre as partes que reina na natureza.

indifferentia: indiferença. A indiferença é o estado em que a faculdade do juízo, que é capaz de reconhecer perfeições ou imperfeições, não é acionada.

indoles: disposição do ânimo, caráter, índole. O caráter é “a relação recíproca das faculdades apetitivas em um determinado sujeito” (*Metafísica*, § 732) e pode ser digna ou abjeta. A disposição do ânimo é, portanto, uma consequência da ênfase que recebem em um sujeito as faculdades apetitivas superiores e as inferiores. A proporção de cada uma delas “pode, na maioria das vezes, ser alterada por exercícios e pelo costume” (*Metafísica*, § 732).

inferior: inferior.

ingenium: engenho, gênio, chiste. O gênio é uma denominação ampla para aptidões inatas e adquiridas. Ele compõe o conjunto de aptidões de um sujeito em particular, e portanto serve como um traço distintivo de sua personalidade. Baumgarten explica na *Metafísica* (§ 649): “porque as faculdades cognitivas, que se encontram numa certa relação de reciprocidade, se mostram mais aptas para um certo gênero de objetos que outros, o gênio em sentido amplo, que é mais apto para um certo gênero de objetos do que outro, obtém o seu nome do

conhecimento desse gênero de objetos. Torna-se patente, portanto, o que é um gênio empírico, histórico, poético, divinatório, crítico, filosófico, mecânico, musical etc. Aqueles que se mostram mais aptos para o conhecimento de todos os gêneros de objetos são gênios universais em sentido amplo e, na medida em que ultrapassam em grau a maioria das faculdades cognitivas de muitos outros gênios, são denominados de gênios superiores”.

intellectus: entendimento, intelecto. O entendimento é a faculdade de conhecer as coisas distintamente. Ela está, ao lado da razão [*ratio*], entre as faculdades superiores do conhecimento.

intuitus: intuição. O conhecimento intuitivo é aquele em que a representação atual diz menos do que a representação que ela quer expressar. No caso dos signos, “ela é um signo que diz menos do que o designado” (*Metafísica*, § 620).

iudicium: juízo, faculdade de julgar. “A lei da faculdade de julgar é: quando o múltiplo de um objeto é reconhecido como contendo ou não concordância entre as partes, é conhecida ou a sua perfeição ou a sua imperfeição” (*Metafísica*, § 607). Há um juízo sensível e um juízo do entendimento, já que ele “pode se dar ou de modo distinto ou indistinto” (*idem*). Ao juízo

sensível se dá o nome de gosto [*gustus*] em sentido amplo.

ironie: ironia. Tropo em que se dá uma comparação contraída por contraposição [*contracta antithesis*].

libertas: liberdade, livre-arbítrio. A liberdade, de um ponto de vista da relação do sujeito com o mundo, é “a faculdade de desejar ou rejeitar segundo uma escolha distinta”. A liberdade no sentido mais geral, como o de uma substância, por exemplo, é expressa nos seguintes termos: “as ações de uma substância são livres quando se encontra em seu poder determiná-las livremente; e uma substância que pode agir livremente é denominada de substância livre (*substantia libera*)” (*Metafísica*, § 719).

lingua: linguagem, idioma.

logica: lógica. Conhecimento situado no domínio da razão e que se guia pela obtenção da distinção.

lux: luz. “Porque cada melhora do conhecimento pode ser denominada de iluminação [esclarecimento, *iluminatio*], ela é uma iluminação moral de coisas que estão mais propriamente ligadas à liberdade, isto é, o bem e o mal moral, a virtude e o vício. Certamente também há vários graus de conhecimento simbólico no vicioso. Mas

naquilo que se encontra tanto conhecimento quando exige o estado da virtude – por meio de sua riqueza, importância, veracidade, clareza e vivacidade – predomina o estado da luz, ou o reino moral da luz; aquele em que não há suficiente conhecimento deste tipo se encontra no estado das trevas, no reino moral das trevas” (*Ética*, § 443). Baumgarten indica a palavra alemã *Aufklärung* [esclarecimento] como opção de tradução.

magnitudo: magnitude, grandeza. Na *Metafísica* (§§ 161-163), Baumgarten distingue a “magnitude absoluta”, que compreende toda a diversidade das partes que compõe uma coisa ou uma questão, da “magnitude comparativa”, onde não se alcança o todo, mas uma diversidade maior que outra coisa comparada a ela.

malum: o mal.

materia: matéria. O uso que Baumgarten faz do conceito de matéria na *cosmologia* ocorre na maioria das vezes no seu sentido negativo, porque, em conformidade com a tese leibniziana da harmonia preestabelecida, ele acentua o aspecto não material das mônadas. “Um átomo material seria um corpúsculo indivisível e portanto não é nada. Uma filosofia atomística seria, portanto, aquela que explica os fenômenos

corpóreos a partir de átomos materiais; disso se segue que essa filosofia é falha” (*Metafísica*, § 429). Assim, o materialismo seria uma concepção de mundo equivocada, porque partiria da existência externa de matéria, o que decorre apenas de uma ilusão sensorial.

meditatio: meditação, consideração, reflexão.

memoria: memória. A faculdade de reconhecer percepções passadas por meio de sua reprodução [*facultas reproductas perceptiones recognoscendi* (*Metafísica*, § 579)].

metapher: metáfora. Tropo em que ocorre uma comparação curta por semelhança.

metaphysica: metafísica. “A metafísica é a ciência dos primeiros princípios do conhecimento humano. A ontologia, a cosmologia, a psicologia e a teologia natural são atribuídas à metafísica” (*Metafísica*, §§ 1-2).

metonymie: metonímia. Tropo em que ocorre uma comparação em sentido estrito.

monas: mônada. Equivalente a átomo. Segundo a famosa definição da *Monadologia* de Leibniz, as mônadas são “os verdadeiros átomos da natureza”. Baumgarten o coloca nos seguintes termos: “átomo se diz aquilo que é indivisível

per si. Apenas as mônadas são indivisíveis *per si*.
Então apenas as mônadas são átomos”
(*Metafísica*, § 424).

mundus: mundo. “O mundo inteiro (universo, $\pi\alpha\nu$) é a série (multidão, totalidade) das coisas finitas, efetivas e que não são parte de nenhuma outra série” (*Metafísica*, § 354).

natura: natureza. “A natureza universal [*natura universonaturata*] é a suma das naturezas de todas as partes singulares e compostas do mundo. Portanto, a natureza deste mundo, o melhor dos mundos, é a suma de todas os elementos, essências, possibilidades, capacidades e forças de todas as suas partes, mônadas, átomos, espíritos, matérias e corpos” (*Metafísica*, § 466).

necessitas: necessidade. Necessário é “aquilo cujo contrário é impossível” (*Metafísica*, § 101).

nexus: nexa, conexão, harmonia. “O nexa (ligação, conexão) é o predicado em virtude do qual algo é a condição [*ratio*] ou o condicionado [*rationalatum*], ou ambos simultaneamente” (*Metafísica*, § 14).

novitatis: novidade. A novidade é o que desperta a atenção. Ver também “thaumaturgia”.

- ontologia:** ontologia. “A ontologia é a ciência dos predicados gerais ou abstratos do ente” (*Metafísica*, § 4).
- oratoria:** oratória. A oratória é a arte de bem dizer e se divide na retórica e na poesia. Ver *Metafísica*, § 622.
- particularis:** o particular.
- passio:** passividade. “A passividade é uma modificação do estado, o efeito de um acidente em uma substância, por meio de uma força que lhe é estranha” (*Metafísica*, § 210).
- peccatum:** pecado.
- phantasia:** fantasia, faculdade de imaginar, imaginação. Não é possível fazer em Baumgarten uma distinção precisa entre *phantasia* e *imaginatio*, já que muitas vezes aparecem como sinónimos. Mas, de um modo geral, a fantasia é principalmente a faculdade de imaginar e a imaginação o produto desta faculdade. Assim, a fantasia ocorre tanto quando há recordação de uma situação passada (passivo) como quando ocorre composição de imaginações com vistas a um objeto novo. “A representação do estado do mundo passado, isto é, o meu estado passado, é uma imaginação [*phantasma (imaginatio, visum, visio)*]” (*Metafísica*, § 557).

perceptio: percepção, representação. é “a totalidade das representações na alma” (*Metafísica*, § 514).

perfectio: perfeição. A perfeição é o consenso entre as coisas (*Metafísica*, § 94). Ver também “focus”.

perspicacia: perspicácia. é o engenho em sentido estrito, isto é, “a capacidade de reconhecer a concordância entre as coisas e a capacidade de reconhecer a diferença entre as coisas” (*Metafísica*, § 573).

possibile: possível. Ver “*principium contradictionis*”.

praevisio: previsão. “[...] lei da previsão é: quando são percebidas uma sensação e uma imaginação que compartilham uma percepção parcial, então disso resulta a representação inteira do estado futuro, no qual as diversas partes da sensação e da imaginação estão ligadas. Isso significa que do presente prenhe do passado é gestado o futuro” (*Metafísica*, § 596).

praessagitio: presságio. O presságio ocorre toda vez que uma “representação passada” coincide com aquela que se forma no futuro. Na verdade, ela se manifesta como uma expectativa e não se confunde com o dom da profecia, que permite adivinhar os acontecimentos para além daquilo que indicam as conjunturas sobre eventos passados. O presságio é guiado ou apenas pelos

sentidos ou sob a interferência conjunta do intelecto, que, ao conhecer distintamente os elos que ligam fenómenos passados, é capaz de fazer conjecturas sobre fenómenos futuros. Esse último tipo de presságio ocorre normalmente sob a forma de signos.

principium exclusi tertii: princípio do terceiro excluído. Princípio segundo o qual tudo o que é possível é A ou não-A, não sendo possível uma outra opção (*Metafísica*, § 10).

principium identitatis: princípio de identidade ou princípio de determinação. Princípio decorrente do princípio do terceiro excluído e segundo o qual algo que é não pode simultaneamente também não ser (*Metafísica*, § 11).

principium rationis: princípio de razão. Princípio segundo o qual nada é sem razão, isto é, tudo o que é possível tem uma razão de ser (*Metafísica*, § 20).

principium rationis sufficientis: princípio de razão suficiente. Princípio segundo o qual toda vez que algo é posto, imediatamente também é posta a razão suficiente de sua existência, isto é, a concordância dela com o todo (*Metafísica*, § 22).

principium utrinque connexorum: princípio de conexão dupla. Princípio segundo o qual todo

possível é a razão de algo e tem a sua razão em um outro. Portanto, a sua conexão se encontra numa relação dupla, conhecida ora *a posteriori*, ora *a priori* (*Metafísica*, § 24).

psychologia: psicologia. “A psicologia é a ciência dos predicados abstratos da alma. Porque a psicologia contém os primeiros princípios das teologias, da estética, da lógica e das ciências práticas, ela é com razão atribuída à metafísica” (*Metafísica*, §§ 501-502).

pulcritudo: beleza. “A perfeição do fenômeno ou daquela que pode ser observada pelo gosto em sentido amplo é a beleza [...]” (*Metafísica*, § 662).

ratio: razão. Faculdade que resulta da aplicação do entendimento às faculdades inferiores do conhecimento, de tal modo que resulta disso um conhecimento distinto das suas características e atributos. “A faculdade de conhecer a concordância e as diversidades das coisas, por conseguinte, o engenho e a acuidade do intelecto, a memória do intelecto ou a personalidade, a faculdade e a habilidade de julgar algo distintamente, a previsão distinta de coisas futuras, a prudência e a faculdade de designar do intelecto são a razão” (*Metafísica*, § 641).

reflexio: reflexão. “A reflexão é a atenção quando dirigida sucessivamente para as partes de uma

percepção. E a atenção ao todo depois da reflexão é a comparação. Reflito, comparo” (*Metafísica*, § 626).

reprehensio: refutação. A refutação é um recurso para a comprovação de um argumento. Baumgarten considera que muitas vezes é mais importante refutar ideias sensíveis equivocadas do que tentar enfatizar as corretas.

representatio: representação. Baumgarten compreende no âmbito do sujeito a representação como sinônimo de “pensamento”, isto é, aquilo que são “os acidentes da alma” (*Metafísica*, § 506), e que se dividem em confusos ou sensíveis e distintos ou intelectuais.

rhetorica: retórica. A retórica é identificada na obra de Baumgarten, ao lado da poesia, como uma classe subordinada à oratória – a arte de bem dizer (*die Kunst wohl zu sprechen*) – e se distingue da poesia por fornecer discursos que não almejam a perfeição (o que está reservado à poesia), mas que permanecem incompletos. A retórica é, portanto, expurgada da sua característica persuasiva, no sentido comum do termo.

sensus: sentido. A faculdade de perceber pelos órgãos dos sentidos, seja externamente e atualmente, seja internamente e pelo recurso à memória.

signum: signo. O signo expressa o objeto a partir de uma relação de substituição. Ele é “o meio pelo qual se conhece a realidade de uma outra coisa” (*Metafísica*, § 347).

spontaneitas: espontaneidade. Um ato é espontâneo quando ele encontra a sua causa suficiente na coisa que produz esse ato.

sublimis: sublime, elevado.

symbolicus: simbólico. Conhecimento em que “o signo diz mais do que o designado” (*Metafísica*, § 620).

synekdoche: sinédoque. Tropo em que se dá um comparação contraída do grande e do pequeno.

ubertas: riqueza. “O grau do conhecimento em que se conhece mais é a sua riqueza (plenitude, extensão, abundância, expansão), o qual, quando limitado, resulta na pobreza do conhecimento” (*Metafísica*, § 515).

thaumaturgia: taumaturgia. Como força visionária, a taumaturgia trata do estímulo que é gerado pela novidade: “A luz da novidade ilumina as representações de um modo incomum. O conhecimento intuitivo da novidade, a admiração, desperta a curiosidade, a curiosidade a atenção, e a atenção uma nova luz fornece à

coisa que deve ser, por assim dizer, configurada pictoricamente. Disso se segue que as coisas que serão pensadas belamente, quando precisam ser esclarecidas, devem ser postas de tal modo que por meio de sua novidade nasça a admiração, por meio da admiração, o interesse de conhecer claramente e, por fim, por meio do interesse, a atenção. A introdução de uma novidade e, por meio dessa, da admiração, da curiosidade e da atenção gostaríamos de denominar, em virtude da brevidade, de taumaturgia estética” (*Estética*, § 808).

theologia naturalis: teologia natural. “A teologia natural é a ciência de Deus, na medida em que ele pode ser conhecido sem a crença. A teologia natural contém os primeiros princípios da sabedoria prática do mundo, da teleologia e da doutrina revelada de Deus. Portanto, ela é com razão atribuída à metafísica” (*Metafísica*, §§ 800-801).

tropus: tropo. “Cada tropo que defini aqui como tal é uma figura, mas uma figura oculta, cuja forma autêntica não aparece simultaneamente no fenômeno, porque ela é uma figura abreviada pela substituição” (*Estética*, § 784). Baumgarten quer evitar desse modo o ensinamento da *Escola* que vê no tropo uma figura completa e não apenas um recurso que se vale apenas

parcialmente da figura, já que quer dela emprestado apenas algo que está no sujeito da comparação.

veritas: verdade. “A verdade metafísica (real, objetiva, material) é a coincidência de uma coisa com os princípios universais do conhecimento. Na medida em que as partes e características essenciais de uma coisa ou questão se encontram em conformidade com os princípios universais do conhecimento, então ela possui uma verdade metafísica necessária (verdade transcendental)” (*Metafísica*, § 89).

vis: força. “A força, que é a causa suficiente da efetividade de uma modificação ou, em geral, de um acidente, é ou o aspecto substancial que é modificado ou, em geral, o aspecto substancial em que o acidente é efeciente” (*Metafísica*, § 210).

vita: vida.

voluntas: vontade. A vontade é a apetição racionalmente deliberada.

voluptas: prazer. “O estado da alma quando ela intui perfeições” (*Metafísica*, § 655).

Bibliografia

Obras de Baumgarten

Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Halle, Grunert, 1735.

Metaphysica. Halle, Hemmerde, 1739.

Ethica philosophica. Halle, Hemmerde, 1740.

Philosophische Brieffe von Aletheophilus. Frankfurth und Leipzig 1741.

Aesthetica. Frankfurt, Kleyb, 1750/58.

Acroasis logica. In *Christianum L.B. de Wolff.* Halle, Hemmerde, 1761.

Initia philosophiae practicae primae acroamatice. Halle, Hemmerde, 1760.

Traduções

- Ästhetik.* (Band 1: §§ 1-613) Lateinisch–deutsch. Übersetzt, mit einer Einleitung und Anmerkungen hrsg. von Dagmar Mirbach. Meiner Verlag, Frankfurt, 2007.
- Ästhetik.* (Band 2: §§ 614-904) Lateinisch–deutsch. Übersetzt, mit einer Einleitung und Anmerkungen hrsg. von Dagmar Mirbach. Meiner Verlag, Frankfurt, 2007.
- Estética - A Lógica da Arte e do Poema.* Tradução de Míriam Sutter Medeiros. Vozes, Petrópolis, 1993.
- Esthétique – précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique* (§§ 501 à 623). Traduction, présentation et notes par Jean-Yves Pranchere. éditions de L'Herne, Paris, 1988.
- Metaphysik* [nach der Übersetzung von Georg Friedrich Meier]. Halle im Magdeburgischen, verlegt von Carl Hermann Hemmerde, 1766. Nachgedruckt nach der 7. Ausgabe Halle von 1779 (3. Nachdruckauflage), Hildesheim/ New York: Olms, 2005.
- Texte zur Grundlegung der Ästhetik.* Übersetzt und hergestellt von Hans Rudolf Schweizer. Meiner, Hamburg, 1983.
- Theoretische Ästhetik.* Die grundlegende Abschnitte aus der "Aesthetica" (1750/58). Übersetzt und hergestellt von Hans Rudolf Schweizer. Meiner, Hamburg, 1983.
- Die Vorreden zur Metaphysik.* Herausgegeben, Übersetzt und kommentiert von Ursula Niggli. Vittorio

Klostermann, Frankfurt am Main, 1998.

Outros autores

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Vila da Maia, 1986.
- ___ *Retórica*. Introdução de M. Alexandre Júnior e tradução do grego e notas de M. Alexandre Júnior, P. F. Alberto e A. N. Pena. INCM, Lisboa, 1998.
- ARNAULD, A. & NICOLE, P. *La logique ou l'art de penser*. Notes et posface de C. Jourdain. Gallimard, Paris, 1992.
- BERGSON, H. *Matéria e Memória*. Tradução de Paulo Neves da Silva. Martins Fontes, São Paulo, 1999.
- BODMER, J.J. "Die poetische Sprache". In: *Für Aeltere Litteratur und Neuere Lectüre*, 2.Jg., 2.Qu., 2.H., 1784, pp. 1-9.
- BOILEAU, N. *Arte poética*. Tradução de Célia Berrettini. Perspectiva, São Paulo, 1979.
- CÍCERO. *Sobre el orador*. Introduccion, traduccion y notas de J.J. Iso Echegoyen. Gredos, Madrid, 2002.
- CÍCERO [pseudo]. *Retórica a Herênio* (edição bilingüe). Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. Hedra, São Paulo, 2005.
- DESCARTES, R. *Discurso do Método; Meditações; Objeções e Respostas; As Paixões da Alma; Cartas*. Introdução de Gilles-Gaston Granger, prefácio e notas de

- Gerard Lebrun e tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. Coleção Pensadores (capa azul). Editora Abril, São Paulo, 1973.
- GOTTSCHED, J.C. *Versuch einer critischen Dischkunst* (unveränderter photo- mechanischer Nachdruck der 4. vermehrten Auflage, Leipzig, 1751). Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Darmstadt, 1962.
- ___ *Ausfürliche Redekunst nach Anleitung der alten Griechen und Römer*. Breitkopf Verlag, Leipzig, 1739.
- HAMANN, J.G. *Aesthetica in nuce*. Text nach Johann Georg Hamann. Mit einem Kommentar herausgegeben von Sven-Aage Jürgensen. Reclam-Verlag, Stuttgart, 1968.
- HERDER, J.G. “Übers Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele”. In *Sturm und Drang – Weltanschauliche und Ästhetische Schriften* (Band 1). Berlin und Weimar, 1978, S. 399-431.
- HORÁCIO. “A arte poética”. In: *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. Editora Cultrix, São Paulo, 2005.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Fundação Calouste Gulbenkina, Lisboa, 1989.
- ___ *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1995.
- ___ *Textos pré-críticos*. Seleção e introdução de Rui Magalhães e tradução de José Andrade Reis. Rés, Porto, 1983.

- ___ *Elektronische Edition der Gesammelten Werke Immanuel Kants*. Bonn, 2005.
- LEIBNIZ, G.W. *Novos Ensaio sobre o Entendimento Humano*. Coleção Pensadores (capa cinza). Tradução de Luiz João Baraúna. Nova Cultural, São Paulo, 1988.
- ___ *A Monadologia; Discurso de Metafísica; e outros textos*. Coleção Pensadores (capa branca). Traduções de Carlos Lopes de Mattos, Luiz João Baraúna e Marilena de Souza Chauí. Editora Abril, São Paulo, 1983.
- ___ *Philosophische Schriften*. Hergestellt von H.H. Holz (4 Bände). Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996.
- LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. Martins Fontes, São Paulo, 1996.
- LESSING, G.E. *Werke* (Band 3). C. Hanser Verlag, München, 1970.
- LOCKE, J. *Ensaio Acerca do Entendimento Humano*. Tradução de Anoar Aiex. Coleção Pensadores (1a ed.). Editora Abril, São Paulo, 1973.
- MENDELSSOHN, M. “Über die Empfindungen”. In *Philosophische Schriften* (Erster Theil). Voss, Berlin, 1777.
- ___ “Betrachtungen Über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften”. In *Gesammelte Schriften* (Band 1). Berlin, 1929.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1994.
- MORITZ, K. P. *Werke* (3 Bände). Hergestellt von H.

- Günther. Insel, Frankfurt am Main, 1981.
- QUINTILIANO, M.F. *Instituições oratórias*. Tradução de Jeronymo Soares Barbosa. Imprensa Real da Universidade, Coimbra, 1788.=
- SHAFTESBURY (A.A. COOPER). *A letter of enthusiasm*. In *Characteristics of men, manners, opinions, times* (volume 1). University Press, Oxford, 1999.
- SULZER, J.G. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Edição fac-símile com base nos originais de 1771 e 1774.
- WOLFF, C. *Metafisica Tedesca*. Introduzione, traduzione, note e apparati a cura di Raffaele Ciafardone (testo tedesco a fronte). Rusconi, Chieti, 1998.

Comentários

- BAEUMLER, A. *Kants Kritik der Urteilskraft – Das Irrationalitätsproblem in der*
 ——— *Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur*
 ——— *Kritik der Urteilskraft*. Max Niemeyer Verlag, Halle, 1923.
- BELAVAL, Y. *Études Leibniziennes – de Leibniz à Hegel*. Gallimard, Paris, 1976.
- BENOIST, J. “L’impensé de la représentation: De Leibniz a Kant”. In *Kant Studien*, 89 Jahrgang, S. 300-317.
- BUCHENAU, S. *The Art of Invention and the Invention of Art*. A dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University in candidacy for

- the degree of Doctor of Philosophy, december 2004.
- CARDOSO, A. *Leibniz segundo a expressão*. Edições Colibri, Lisboa, 1992.
- CASSIRER, E. *A Filosofia do Iluminismo*. Editora da Unicamp, Campinas, 1992.
- _____. *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Darmstadt, 1994.
- CROCE, B. "Introduction to Eighteenth-Century Aesthetic". In *Philosophy*, Vol. 9, No. 34. (Apr., 1934), pp. 157-167.
- DELEUZE, G. *Empirismo e Subjetividade*. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. Editora 34, São Paulo, 2004.
- _____. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. Papyrus, Campinas, 2000.
- EDELMANN, G. *Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture*. Yale University Press, New Heaven, 2004.
- ERDMANN, J.E. *Leibniz und die Entwicklung des Idealismus vor Kant*. Wilhelm Vogel Verlag, Leipzig, 1842.
- FALTIN, P. "Über Gegenstand und Sinn der philosophischen Ästhetik". In *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 11, No. 2. (Dec., 1980), pp. 169-195.
- FICHANT, M. *Science et métaphysique dans Descartes et Leibniz*. Press Universitaires de France, Paris, 1998.
- FOUCAULT, M. *Die Ordnung der Dinge*. Aus dem französischen von U. Köppen. Suhrkamp, Frankfurt

- am Main, 1971.
- FORMIGARI, L. *The History of Language Philosophies*. John Benjamins Publishing, 2004.
- FRANKE, U. "Das richtige Leben und die Kunst: Die schöne Seele im Horizont von Leibniz' Philosophie". In *MLN*, Vol. 103, No. 3 (Apr., 1988), pp. 504-518.
- GLASER, H. A (org). *Die Wendung der Aufklärung zur Romantik (1680-1760)*. John Benjamins Publisher, Amsterdam/Philadelphia, 2001.
- GROSS, S.W. "The neglected programme of aesthetics". In *British journal of Aesthetics*, vol. 43, no 2, october 2004, pp. 403-414.
- HAMMERMEISTER, K. *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge University Press, 2003.
- HANSEN, J. A. *Alegoria – Construção e interpretação da metáfora*. Hedra, São Paulo e Editora da Unicamp, Campinas, 2006.
- KAUFMANN, T. C. "Antiquarianism, the History of Objects, and the History of Art before Winckelmann". In *Journal of the History of Ideas*, Vol. 62, No. 3. (Jul., 2001), pp. 523-541.
- KENNEDY, G.A. *Classical Rhetoric & Its Christian & Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. University of North Carolina Press, North Carolina, 1999.
- KIRCHNER, F. *Wörterbuch der Grundbegriffe der Philosophie*. Carl Michaelis, Heilderberg, 1907.
- KNABE, P.-E. "La Genèse de l'esthétique moderne 1680-1760". In *L'Aube de L'Modernité. édité par Knabe*,

- P.-E.; Mortier. R.; Moureau, F. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/ Philadelphia, 2002
- LAUSBERG, H. *Manual de retórica literaria*. Versión espanhola de José Pérez Riesco. Gredos, Madrid, 1983.
- LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Martins Fontes, São Paulo, 1993.
- ___ “A noção de ‘semelhança’, de Descartes a Leibniz”. Tradução de Michel Lahud. In *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- LINN, M.-L. A.G. “Baumgartens ‘Aesthetica’ und die antike Rhetorik”. In *Deutsche Vierteljahrschrift für Literatur und Gessesgeschichte*, 41 (1967) S. 424-443.
- MAKKREEL, R.A. “The Confluence of Aesthetics and Hermeneutics in Baumgarten, Meier, and Kant”. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 1 (Winter, 1996), pp. 65-75.
- MOURA, C.A.R. *Racionalidade e Crise*. Discurso Editorial/ Editora UFPR, São Paulo, 2002.
- NEMOIANU, V. “Under the Sign of Leibniz: The Growth of Aesthetic Power”. In *New Literary History*, Vol. 16, No. 3, On Writing Histories of Literature. (Spring, 1985), pp. 609-625.
- NUZZO, A. “Kant and Herder on Baumgarten’s Aesthetica”. In *Journal of the History of Philosophy*, vol. 44, no. 4 (2006) 577-597.
- PAETZOLD, H. *Ästhetik des deutschen Idealismus – Zur Idee Ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*. Franz Steiner Ver-

- lag, Wiesbaden, 1983.
- PERES, C. “Komplexität und Mangel Ästhetischer Zeichen – Baumgartens (proto)semiotische Theorie und Goodmans Symptome der Kunst”. In: *Studia Leibnitiana*, Band XXXII/2, 2000, pp. 215-236.
- PLEBE, A. & EMANUELE, P. *Manual de retórica*. Tradução de Eduardo Brandão. Martins Fontes, São Paulo, 1992.
- PIMENTA, P. P. *A linguagem das formas – Natureza e arte em Shaftesbury*. Alameda, São Paulo, 2007.
- POMBO, O. *Leibniz e o problema de uma língua universal*. Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, Lisboa, 1997.
- REISS, H. “The “Naturalization” of the Term “Ästhetik” in Eighteenth-Century German: Alexander Gottlieb Baumgarten and His Impact”. In *The Modern Language Review*, Vol. 89, No. 3, (Jul., 1994), pp. 645-658.
- SANTOS, L.H.L. “Leibniz e Os Futuros Contingentes”. In *Analytica*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 91-121, 1998.
- SCHNEIDER, M. “Denken und Handeln der Monade. Leibniz’ Begründung der Subjektivität”. In: *Studia Leibnitiana*, Band XXV, Heft 1, 1993, pp. 68-82.
- SUZUKI, M. *O gênio romântico. Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. Iluminuras, São Paulo, 1998.
- SCHÜTZE, M. “The Fundamental Ideas in Herder’s Thought”. In *Modern Philology*, Vol. 18, No. 2. (Jun., 1920),

pp. 65-78.

TATARKIEWICZ, W. "The Great Theory of Beauty and Its Decline". In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31, No. 2. (Winter, 1972), pp. 165-180.

TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Papirus Editora, Campinas, 1996.

WESSEL JR., L.P. "Alexander Baumgarten's contribution to the development of aesthetics". In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 30, No. 3 (Spring, 1972), pp. 333-342.

___ "Hamann's Philosophy of Aesthetics: Its Meaning for the Storm and Stress Period". In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 27, No. 4 (Summer, 1969), pp. 433-443.