

VINÍCIUS VIEIRA SILVA

**A POÉTICA FILOSÓFICA E A CIÊNCIA DO SENSÍVEL: BAUMGARTEN E O
NASCIMENTO DA ESTÉTICA**

**Uberlândia
2015**

VINÍCIUS VIEIRA SILVA

**A POÉTICA FILOSÓFICA E A CIÊNCIA DO SENSÍVEL: BAUMGARTEN E O
NASCIMENTO DA ESTÉTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Filosofia.

Orientador: Professor Dr. Jairo Dias de Carvalho.

**Uberlândia
2015**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586p
2015 Silva, Vinícius Vieira, 1986-
A poética filosófica e a ciência do sensível: Baumgarten e o
nascimento da estética / Vinícius Vieira Silva. - 2015.
66 f.

Orientador: Jairo Dias Carvalho.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Filosofia.
Inclui bibliografia.

1. Filosofia - Teses. 2. Baumgarten, Alexander Gottlieb, 1714-1762.
- Teses. 3. Estética na arte - Teses. 4. Poética - Teses. I. Carvalho, Jairo
Dias. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em Filosofia. III. Título.

CDU: 1

Vinícius Vieira Silva

**A poética filosófica e a ciência do sensível: Baumgarten e nascimento da
estética**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Filosofia.

Uberlândia, 30 de março de 2015

Banca Examinadora

Prof. Dr. Jairo Dias Carvalho - UFU

Prof. Dr. Humberto Aparecido de Oliveira Guido - UFU

Prof. Dra. Imaculada Maria Guimarães Kangussu - UFOP

Com imenso carinho, à minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Para realização de uma pesquisa e, conseqüentemente, para a conclusão de um trabalho é pressuposto todo um itinerário que tem início muito antes do princípio da empreita. E ao longo desse itinerário, inúmeros fatos ocorrem e inúmeros são os encontros e pessoas que apresentam um modo de ver o mundo. Muitos desses encontros fornecem imagens que povoam a mente e influenciam direta ou indiretamente no conteúdo do trabalho a partir da escolha das palavras que o expressam. Constata-se, pois, uma impossibilidade de fazer justiça e agradecer a todos que compõem essa teia relacional que de algum modo reverbera no texto que se segue. Dito isso, gostaria de agradecer a todas as pessoas que, próximas ou não a mim, me ajudaram desde a elaboração das primeiras versões do meu projeto de pesquisa. Muitas dessas que não têm o mínimo conhecimento do assunto que aqui é tratado e que colaboraram mesmo sem se dar conta dessa colaboração.

Em primeiro lugar, agradeço ao Prof. Jairo Dias Carvalho, meu orientador, cujas sugestões precisas, observações inestimáveis e parceria possibilitaram a conclusão de mais uma jornada.

Agradeço também aos meus colegas de turma que em cinco anos de graduação compartilharam os sabores e alguns dissabores do meio acadêmico. Em especial aos meus amigos André Motta, Arthur Falco, Cristiano Oliveira e Enoque Portes pelas conversas bem humoradas e cínicas, no sentido mais positivo que se possa empregar para esse termo. Agradeço ao irmão e companheiro, João Vitor Vieira Silva, que no seu furor de juventude muito me animou em momentos mais complicados. À minha mãe, Maria Emília Marra Silva, referência de resistência que não se deixou abater frente a um mundo em que o simples fato de ser mulher implique restrições e desvantagens. Ao meu pai, João Vieira da Silva, pelo incentivo discreto, mas importante. À minha companheira de tormentas e calmarias, Mariana de Paula Batista, pela inestimável ajuda na lida diária e pelos carinhos constantes, a ajuda proporcionou tempo, e os carinhos disposição para a pesquisa.

Agradeço ainda, ao Departamento do curso de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia e ao Programa de Pós-graduação em Filosofia que sempre contribuíram na comunicação e facilitação de acesso às informações institucionais. Por último, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida durante um ano.

“A confusão é a mãe do erro, mas é a condição *sinequa non*, para se descobrir a verdade, quando a natureza não efetua o salto das trevas para luz. Da noite, através dos dedos róseos da aurora, chega-se ao meio-dia” (BAUMGARTEN, 1993, p.97).

RESUMO

Este trabalho tem como eixo central a apresentação do sentido original com o qual nasce a estética enquanto disciplina filosófica, a partir da obra de Baumgarten. Com este fim, apresentamos, primeiramente, a necessidade poética de uma lógica do pensamento engenhoso ou de uma poética filosófica alternativa à gnoseologia científica-matemática do discurso racionalista moderno. Assim, essa parte concentra-se em apresentar e explicar os conceitos iniciais da estética de Baumgarten, fazendo referência à tradição poética de Aristóteles. Posteriormente, analisamos a exigência filosófico-racionalista de uma teoria da sensibilidade paralela à lógica do entendimento *stricto sensu*.

Palavras-chave: Baumgarten. Poética. Estética.

ABSTRACT

The presentation of the original sense with which aesthetics was born as a philosophical discipline, in the Alexander Baumgarten's work, is the central axis of this paper. To this end, we present, firstly, the poetic need for a logic of ingenious thought or for a philosophical poetics, as an alternative to the scientific-mathematical gnosiology of modern racionalist discourse. Thus, this part focuses on presenting and explaining the initial concepts of Baumgarten's aesthetics referring to the poetic tradition of Aristotle. Forward, we analyse the philosophical-racionalist demand for a theory of sensibility, parallel to the logic of understanding.

Key-words: Baumgarten. Poetic.Aesthetic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 O CONCEITO DE POEMA COMO PONTE PARA O CONCEITO DE ESTÉTICA.....	13
1.1 Sobre a gênese da reunião entre filosofia e poesia em Baumgarten a partir do problema da relação entre filosofia e realidade.....	13
1.2 A definição de poesia para Aristóteles e alguns precedentes da inserção do conceito de <i>mimese</i> e <i>possibilidade</i> ao debate do fazer poético	15
1.3 Baumgarten e a definição de objeto poético ou poema	21
2 O AMADURECIMENTO DO CONCEITO DE ESTÉTICA.....	35
2.1 A influência da <i>ars invendi</i> wolffiana para a estética de Baumgarten	37
2.1.1 A estética enquanto arte.....	39
2.1.2 A estética enquanto <i>organon</i>	40
2.1.3 A estética enquanto ciência	42
2.2 A estética como <i>ars invendi</i>	43
3 A CARACTERIZAÇÃO DA FACULDADE DE CONHECIMENTO INFERIOR OU SENSIBILIDADE	49
3.1 Beleza e perfeição sensível.....	55
3.2 Verdade estética.....	56
CONCLUSÃO.....	60
REFERÊNCIAS	63

INTRODUÇÃO

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 - 1762)¹ é considerado o inventor da estética moderna. Ele certamente contribuiu na criação de uma primeira estética moderna ao propor uma nova definição de poesia e de arte e ao atribuir, em primeiro, um lugar sistemático à filosofia da arte e do belo. Além disso, ele inventa o nome da nova disciplina. Em 1735, Baumgarten introduz o termo *estética* nos últimos parágrafos de seu primeiro tratado universitário, as *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema)². Posteriormente, retomará esse termo como título de seu tratado mais conhecido: *A Estética*, de 1750-1758.³ Ao enunciar uma nova disciplina em âmbito filosófico, Baumgarten não só estabelece um marco na história da filosofia, o que não deixa de ter sua relevância, mas, acima de tudo, inaugura um conhecimento pautado no cultivo da sensibilidade como parte inseparável da humanidade.

Ainda hoje, Baumgarten é relativamente pouco conhecido e, conseqüentemente, pouco estudado. Para justificar essa penumbra em que se encontra a obra de Baumgarten temos de observar três possíveis explicações. Em primeiro, Baumgarten sofreu, na história da filosofia, a mesma sorte que o wolffianismo⁴ em geral. Esse conjunto de autores foi marcado por ter desenvolvido uma escolástica leibniziana considerada razoavelmente repetitiva e pouco inspirada. Tais autores foram desprezados antes de serem lidos, ou lidos somente por meio de uma perspectiva kantiana e sob a luz pouco lisonjeira da crítica da metafísica dogmática. Sem contar que a contribuição de Baumgarten à constituição da estética foi, no entanto, ocultada pelo nome de Kant em consequência da extraordinária focalização dos recursos interpretativos unicamente observados na retomada empreendida por ele no projeto estético desenvolvido na *Crítica da faculdade de julgar* (BUCHENAU, 2005, p. 107).

¹ Nascido em Berlim no ano de 1714 e levado ao orfanato de Halle sobre a direção de Francke, Baumgarten manifesta uma forte paixão por literatura, prossegue os estudos de teologia, mas continua a se interessar pela filosofia e pelas línguas clássicas. É notadamente, pela influência de seu irmão Jacob Baumgarten, que ele conhece o pensamento de Wolff. Baumgarten começa a lecionar em Halle ao ano de 1735, depois obtém um cargo de professor em Frankfurt em 1739. Sofrendo de tuberculose, ele cessa de lecionar seus cursos regulares a partir de 1751, mas aceita, todavia, o posto de reitor da universidade de Frankfurt em 1752. Morre à idade de 48 anos, deixando três filhos e sua segunda esposa.

² Usamos para essa dissertação, como texto principal, a tradução para o português feita por Mirian Sutter Medeiros (BAUMGARTEN, 1993) em comparação com o original em latim. Citado doravante apenas como *Meditações*.

³ *Aesthetica*, 2 tomos em 1 volume, Frankfurt/oder, 1750-1758.

⁴ Tradução da palavra francesa *wolffianisme*, termo utilizado por Stefanie Buchenau.

Em segundo, Baumgarten aderiu a uma convenção que estava um pouco em desuso em seu tempo, redigiu, quase totalmente, suas obras em latim⁵. Além disso, as traduções da obra de Baumgarten mostram-se incompletas, o que dificulta a difusão do seu pensamento. E o terceiro e último aspecto que podemos elencar enquanto uma explicação para o relativo desconhecimento da obra de Baumgarten diz respeito ao seu estilo. Ele adotou um estilo hermético para um leitor hodierno. Em seu texto, na maior parte, ele pressupõe que o seu leitor tenha o conhecimento tanto da filosofia de Leibniz quanto da filosofia de Wolff sem explicitar mais claramente o contexto filosófico que o cerca, sendo que a lógica, a ontologia e a psicologia wolffiana são, para a *Estética*, uma espécie de subtexto, o qual normalmente não se dá a devida importância, mas que é necessário considerar para compreendermos os escritos de Baumgarten.

Ainda que tenha sido relegado a uma casta inferior na história da tradição filosófica, não podemos desconsiderar que Baumgarten tenha recebido alguma consideração por parte de grandes autores. Dentre esses, destacamos o estudo realizado por Cassirer, que traça todo um panorama histórico-filosófico do período ao qual Baumgarten faz parte, reservando a Baumgarten, inclusive, um espaço generoso em suas considerações sobre o estabelecimento da estética no século das luzes⁶. Outra autora, mais recente, que merece destaque nessa empreitada de afastar das sombras a obra de Baumgarten é Stephanie Buchenau⁷. Em relação aos autores compatriotas, destacamos os trabalhos de Oliver Tolle e Edgar Roberto Kirchof que também compõem o principal eixo de material de apoio para a confecção desta dissertação.

Kant fazia referência a Baumgarten como “um excelente analista” (*vortrefflichen Analysten*). As obras de Baumgarten, consoantes com essa menção de Kant, realmente refletem uma atitude aguçada em definir e conceituar rigorosamente. Prova disso é a influência que Baumgarten teve em seu tempo. E, talvez, o grande exemplo dessa influência se estenda ao próprio Kant que fez várias referências e alicerçou suas aulas de metafísica através da obra de Baumgarten. É certo que Baumgarten dominou, como poucos, a lógica escolástica, e por isso mesmo seu grande mérito foi ter conseguido observar os limites intrínsecos a ela. Esse ponto é que configura como sendo a maior contribuição de Baumgarten para a história do pensamento filosófico, pois o conceito de estética surge a partir da lógica e,

⁵ Baumgarten é também autor de tratados latinos de metafísica, filosofia prática e de lógica.

⁶ CASSIRER, E. **A filosofia do Iluminismo**. Tradução de Álvaro Cabral. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. Nessa obra, Cassirer dedica toda uma parte de capítulo aos problemas fundamentais da estética a Baumgarten.

⁷ Dentre as principais obras publicadas pela autora sobre esse tema destacam-se: *Art of Invention and Invention of Art*.

nesse ínterim, é que se evidenciam, ao mesmo tempo, os limites dela própria. A estética, nessa perspectiva, ganha fundamentos filosóficos factualmente, e justamente isso assinala a originalidade do pensamento de Baumgarten.

A obra de Baumgarten pode ser dividida em duas fases que estariam implícitas em seus escritos, a saber, uma fase que podemos chamar de pré-estética e uma fase estética⁸. Podemos marcar a fase pré-estética como aquela que teve início com a publicação, em 1735, de *Meditações*. A fase estética, por sua vez, teve início com a obra *Estética*, propriamente dita, publicada primeiramente em 1750.

A presente dissertação tem por principal objetivo discorrer sobre essa transição, apresentando, consequentemente, a gênese da estética enquanto um saber sistemático. Considerando esse objetivo, nosso propósito com o presente texto é apresentar, ainda que não exaustivamente, uma possível linha de leitura que trace um itinerário histórico-filosófico que possibilitou Baumgarten forjar essa nova disciplina. Para tanto, este trabalho divide-se em três capítulos. No primeiro capítulo, tentaremos evidenciar a importância do conceito de *poema* para a formulação posterior do pensamento de Baumgarten. Portanto, tentaremos mostrar como Baumgarten reaproxima a poética da filosofia através da relação entre poesia e realidade, tendo em vista os precedentes em torno do assunto, mais especificamente a influência da poética aristotélica. Para tanto, trataremos de expor como Aristóteles fundamenta a caracterização da criação poética, a partir da qual, em seguida, possibilita a construção de uma teoria sobre o fazer artístico. Não obstante, o que pretendemos tratar nesse tópico refere-se basicamente à relação da definição de poesia formulada por Aristóteles retomando a noção de *mimese* já debatida anteriormente por Sócrates e Platão. Ademais, será necessário abordarmos a reformulação da noção de *mimese* feita por Aristóteles, tentando indicar a diferença desta em relação à leitura socrático-platônica. Dessa forma, procuraremos esclarecer ainda a importância da ideia de *possibilidade* para a fundamentação da teoria poética aristotélica, o que posteriormente será de grande valia para vislumbrarmos a aproximação temática entre Aristóteles e Baumgarten.

No segundo capítulo, trataremos do salto que Baumgarten dá de uma poética filosófica que se mostra insuficiente, nesse momento, para uma possível teoria que dê conta da fundamentação dos fenômenos artísticos. Desse modo, veremos como Baumgarten define a teoria estética a partir da primeira aparição do termo que dá nome a essa teoria, ocorrida no parágrafo 116 de *Meditações*. Logo, será necessário recorrer à grande influência de Wolff,

⁸ Cf Kirchof, 2003, p. 24.

principalmente no que se refere à importância dada por ele à questão da invenção. Assim, analisaremos mais detidamente o projeto filosófico de constituição de uma *ars invendi*, proposto pelo próprio Wolff. Partimos do pressuposto de que o problema da *ars invendi*, lançado por Wolff, terá em Baumgarten um desenvolvimento mais geral que implicará no conceito de *estética* e, conseqüentemente, em sua fundamentação. Nesse tópico do trabalho, será muito cara para nós a análise feita por Buchenau, principalmente no tocante à caracterização da estética enquanto arte, *organon* e ciência.

No terceiro capítulo, a partir da definição de estética como ciência do conhecimento sensível, caracterizaremos a sensibilidade enquanto faculdade do conhecimento inferior. Com essa caracterização esperamos explicar melhor o que Baumgarten entende por beleza, tendo em vista também a ideia de perfeição sensível. Por fim, ainda nesse capítulo, abordaremos a noção de verdade estética.

1 O CONCEITO DE POEMA COMO PONTE PARA O CONCEITO DE ESTÉTICA

1.1 Sobre a gênese da reunião entre filosofia e poesia em Baumgarten a partir do problema da relação entre filosofia e realidade

Em sua obra, *Meditações*, Baumgarten incumbe a si próprio a tarefa de retomar a relação entre a filosofia e a poesia⁹. Hoje, os estudos sobre as afecções sensíveis e o fazer poético constituem possibilidades temáticas nenhum pouco estranhas em solo filosófico. Porém, durante séculos, os estudos ligados à sensibilidade foram considerados indignos, uma vez que a sensibilidade era entendida, por muitos, como fonte de erro e engano. A sensibilidade foi claramente menosprezada como área submetida à razão. Nesse contexto, afeito às artes, principalmente à literatura, Baumgarten sente a necessidade de restabelecer o matrimônio entre arte e filosofia com uma teoria que situe uma relação não hierárquica entre sensibilidade e razão. Para tanto, Baumgarten precisou retomar a abordagem há muito já feita, porém sob um novo arcabouço lexical, proveniente de um eixo conceitual próprio de seu tempo.

Desde a Antiguidade, o debate sobre o fazer artístico aparece disposto, com maior ou menor constância, entre os assuntos de análise filosófica. Aristóteles, com sua *Poética*, talvez, seja o maior exemplo desse tipo de apropriação, possibilitando uma série de implicações e noções que influenciaram inúmeros autores e filósofos, dentre eles o próprio Baumgarten.

A partir de Aristóteles, no que tange ao estudo do fenômeno poético-artístico, muito foi sendo produzido em torno do assunto. No entanto, segundo Baumgarten, a evocação ao tema sempre fora organizada em forma de poéticas e retóricas¹⁰ que se mostravam demasiadamente instrumentais: muitas vezes apenas mostrando como se deve fazer um poema, outras apenas apontando de modo simplista como identificá-lo.¹¹ Logo, esses outros tratamentos ramificados, com o passar do tempo, geraram um afastamento dessas abordagens em relação àquilo que seria filosoficamente mais *austero* (BAUMGARTEN, 1993, p. 9). Aristóteles estabeleceu uma estrutura da arte poética levando em conta suas especificidades.

⁹ Faz-se necessário salientar que, falando em poesia, consideraremos esse termo de maneira lata, dessa forma incidindo por quase todo fenômeno artístico. Assim, como o próprio Baumgarten nos mostra, uma pintura e um poema são semelhantes, ainda que a pintura, comparada ao poema, represente superficialmente as imaginações de que advém, sendo o poema mais poético que a pintura.

¹⁰ Baumgarten cita, principalmente, Horácio (pela poética) e Cícero (pela retórica), mas também Quintiliano e Longino. Dessa forma, seguindo essencialmente a tradição de literatura latina.

¹¹ É óbvio que tendo em vista a *Poética* Aristotélica não fica descartada a possibilidade de a considerarmos a partir desses pontos, porém ao nos depararmos com o escrito de Aristóteles podemos observar que seu objetivo era mais amplo do que formar simplesmente um receituário poético.

Porém aquilo que pode ser considerado o grande tópico filosófico em questão, talvez por não ser tratado de forma mais explícita, recebeu durante quase dois milênios menor atenção. Este tópico versa justamente sobre a relação entre a arte poética e a realidade.

Já em seus primeiros escritos, Baumgarten revela-se preocupado com esse distanciamento estabelecido pela tradição filosófica entre a filosofia e a ciência da composição do poema. Como expõe o próprio autor:

De fato, desejo demonstrar que é possível, a partir do conceito 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, frequentemente consideradas afastadas uma da outra, constituem um casal cuja união é totalmente amigável. (BAUMGARTEN, 1993, p. 10).

Assim, nota-se através de suas palavras que, além da tentativa de estabelecer uma fundamentação filosófica para a poética e as expressões do belo, o problema é antes outro. Ainda que não incomum na história da filosofia, o problema diz respeito, primeiramente, em restabelecer uma aproximação entre filosofia e arte, tendo como parâmetro a tradição racionalista na qual estava inserido. A respeito da relação que quer criar entre ambas as atividades, Baumgarten parece buscar não só dar um novo sentido à arte (e especificamente ao poema), mas proporcionar um caráter sistemático, sem que por isso perca suas características particulares. É com esse intuito que estabelece suas bases. Assim, a reflexão de Baumgarten surge, primeiramente, da inserção do debate sobre o fazer artístico no eixo da discussão filosófica, pois, até então, grande parte das poéticas clássicas posteriores a Aristóteles, como identificou bem Baumgarten, constituíam “teorias limitadas que reduziam a arte a um saber-fazer” (PRANCHÈRE, 1988, p. 9-10), dando predominância à técnica em detrimento da teoria sistematizada. Nessa perspectiva, a teoria poética mostra-se incompleta na tentativa de explicar o fenômeno artístico, pois, enquanto uma teoria puramente normativa, ela codifica as regras. A poética transmuta-se em um receituário contendo as prescrições que devem ser seguidas para que se confeccione uma bela obra de arte.

A poética se oferece então menos como uma teoria e mais como uma técnica: ela ensina como obter certo efeito, que é a beleza. Mas a natureza e o valor desse efeito permanecem indeterminados. Nasce, assim, a necessidade de formular uma ciência do conhecimento sensitivo que abarque, concomitantemente, o fundamento do fazer artístico e o fundamento de apreensão dos objetos belos, reforçando a relação entre a arte poética e a realidade. Nesse movimento é que Baumgarten vislumbrará o conceito de *estética*. Todavia é necessário atentar que, para conseguir retomar a relação entre arte e filosofia, Baumgarten

teve que resgatá-la justamente por onde primeiro fora estabelecida, daí a importância de autores como Horácio, Cícero e, principalmente, Aristóteles com sua *Poética*, que, basicamente no que diz respeito à definição de poesia, reverberará por toda a história do conhecimento e influenciará Baumgarten na sua elaboração sobre o tema. Afinal, como é possível dar tal caráter à criação poética sem recuperá-la como mais uma parte da filosofia? Por isso é necessário vislumbrar do que trataram os clássicos para melhor visualizar o intento de Baumgarten na formulação de seu pensamento. Para tanto, tendo em vista a necessidade, em um primeiro momento, de observamos como se desenvolveu o debate sobre o fazer poético na história do pensamento filosófico, nada melhor do que fazer referência ao seu grande expoente clássico, a saber: Aristóteles.

1.2 A definição de poesia para Aristóteles e alguns precedentes da inserção do conceito de *mimese* e *possibilidade* ao debate do fazer poético

A *Poética*, de Aristóteles, escrita em cerca de 340 a.C, mostra-se, certamente, como uma das mais célebres obras do conjunto de escritos do filósofo grego. É considerada o primeiro passo da cultura ocidental em busca de tentar estabelecer uma análise mais sistematizada sobre o fenômeno poético. Seu título original em grego é *Περὶ Ποιητικῆς*, ou seja, em uma tradução literal teríamos algo como *Sobre a Poética*. Percebe-se que o título já revela a intenção do autor em instituir um estudo rigoroso sobre o fazer poético. Mesmo a *Poética* sendo um primeiro passo de sistematização mais detida, não é a primeira referência do assunto no mundo antigo. Recuperando os antecedentes da temática, Platão, na sua *República*¹², já demonstra uma preocupação sobre esse assunto.

Ao que tudo indica, a *Poética*, no estado atual, apresenta-se incompleta. Devendo ser, a princípio, composta de dois livros, o segundo, que provavelmente trataria da comédia, perdeu-se com o tempo, restando apenas o texto que se refere à primeira parte. O próprio Aristóteles reforça tal fato quando faz alusão, na própria *Poética*, da existência de um segundo escrito. No início do capítulo VI, assim diz: “da arte de imitar em hexâmetros e da comédia trataremos adiante”¹³. Sendo composta de 26 capítulos, a parte remanescente da obra trata, sobretudo, da tragédia e um pouco da epopeia. Mesmo nessa parte, existem,

¹² Aparentemente, Platão, no livro II de sua *República*, faz uma importante referência em relação à poesia. Na discussão sobre qual a melhor forma de se educar os cidadãos para que na república se propague a justiça e não a injustiça, Platão trata da necessidade de ensinar, dentre outros conteúdos, a literatura. Nesse sentido, poderíamos, talvez, vislumbrar um estudo poético embrionário em Platão. Mas também podemos observar esse debate nos livros III e X.

¹³ Cf. *Poética*, 1449b.

nitidamente, algumas omissões que reforçariam, menos do que as próprias referências inseridas no texto Aristotélico, a ausência de um segundo livro que esclarecesse algumas definições postergadas. Um exemplo é a definição exata de um conceito chave como o de *catarse*. Como indica Eudouro de Sousa:

Não há dúvida que o primeiro livro omitiu, entre outras, a definição de *catarse*, e quantas centenas, se não milhares, de páginas nos tem custado essa omissão, sabe-o quem quer que se proponha resolver o problema. Teria Aristóteles alguma vez explicado em que consiste aquela purgação das emoções a que visa à tragédia? (2008, p. 32).

A partir dessa pergunta que se mantém, cabe acreditar na hipótese, aliás, bem plausível, de que Aristóteles tivesse desenvolvido melhor tal conceito no segundo livro. Embora se apresente de forma incompleta, isso não serve como justificativa para desmerecer a análise de Aristóteles sobre o fazer poético, uma vez que, ao contrário do que se pensa corriqueiramente, a relação com a poesia é bem mais do que sua variante lírica. Esse pensamento simplista ocorre devido à expressividade e musicalidade que são inerentes a essa variante. Logo, o conceito de poesia é entendido aqui de forma mais ampla do que a restrição dessa à mera forma. Decerto que é um erro enxergar poesia em todo objeto que se pretende artístico, porém um erro maior é considerá-la somente a partir de rédeas ou grilhões que possam a restringir sobremaneira.

Para Aristóteles, a definição de poesia está ligada à diferença desta para com a história. No capítulo IX da *Poética*, o filósofo busca estabelecer a distinção entre o historiador e o poeta.¹⁴ Ao fazer esse cotejo, Aristóteles, por consequência, trata do que entende ser a essência do exercício do poeta, situando de forma elucidativa um razoável conceito para poesia. Basicamente, a poesia é a imitação das ações humanas enquanto que a história se ocupa com a narração dos eventos realmente ocorridos. Vê-se então que o conceito de *mimese* ganha grande destaque.

Com terminologias distintas e com diferentes abordagens, durante a Renascença, a *mimese* Aristotélica foi retomada com grande intensidade. Uma dessas abordagens é que culminará com o cânone da poética normativa que diz respeito à exigência da obra poética estar em busca da perfeição em retratar a realidade. O sucesso de uma obra de arte, nessa perspectiva, estaria ligado ao nível de perfeição com que essa se identificasse com a natureza. Disso segue um dos principais problemas genuinamente filosófico relacionado ao fazer

¹⁴ Cf. *Poética*, 1451a, 1451b.

poético, a saber, a relação entre a arte poética e a realidade. Porém, para ter de maneira mais clara essa definição, é necessário um breve excursão que melhor a explique.

No pensamento de Sócrates, já se pode notar a importância do debate em relação à *mimese* e, conseqüentemente, podemos vislumbrar alguns aspectos pertinentes. Exemplo disso encontra-se em uma passagem de os *Memoráveis*, de Xenofonte. Após receber uma resposta afirmativa de Parrásio¹⁵ sobre se a pintura não é uma representação das coisas que vemos, Sócrates expõe outra perspectiva em relação à problemática em torno da *mimese* inquirindo dessa forma:

- E também imitam a essência da alma no que tem de mais sedutor, mais amigável, mais desejável, mais louvável? Também é possível representar essa essência ou não?
- Mas de que modo, Sócrates, é que se poderia representar o que não tem medida, nem cor, nem nenhuma das propriedades de que falaste antes, algo que nem sequer se vê?
- Sim, mas quando observamos o seu rosto, não vemos no homem expressões de amor e de ódio?
- Sim, parece-me que sim. (XENOFONTE, 2009, p. 206).

Podemos perceber dessa passagem que Sócrates amplia o objeto de imitação sendo esse referente tanto ao mundo visível como ao mundo interior. Ainda que inserido nesse tema, outro aspecto que aproxima Sócrates do pensamento aristotélico é a noção de que o homem é o principal objeto de representação da arte. Sócrates não deixa explícito, como faz Aristóteles, que tal objeto seja relacionado à *práxis* humana, mas deixa claro que a arte não só representa o homem em suas ações éticas. Pode deter-se também no homem em seu comportamento psicológico, uma vez que a expressão desse comportamento fosse observável aos olhos. Como visto, na tradição socrática, a *mimese* era aplicada às artes de duas formas: primeiramente, na sua capacidade de elaborar representações similares à realidade material, em segundo, com essa mesma capacidade, só que relacionada aos estados anímicos.

Platão, por sua vez, elaborou uma das mais célebres teorias relacionadas à *mimese* e que se encontra na sua *República*, mais detidamente no livro X. Vinculada a uma possível teoria estética própria, a *mimese* em Platão liga-se, indissoluvelmente, a sua doutrina metafísica. A partir do famoso exemplo que diz respeito aos “tipos” de leito, inserido na *República*, podemos inferir que, para Platão, três seriam os criadores e, em consenquência, três realidades criadas:

¹⁵ Parrásio de Éfeso, grande pintor da antiguidade.

- Acaso não existem três formas de cama? Uma que é a forma natural, e da qual diremos, segundo entendo, que Deus a confeccionou. Ou que outro Ser poderia fazê-lo?
- Nenhum outro, julgo eu.
- Outra, a que executou o marceneiro.
- Sim
- Outra, feita pelo pintor. Ou não?
- Seja.
- Logo, pintor, marceneiro, Deus, esses três seres presidem aos tipos de leito.
- São três. (PLATÃO, 2001, p. 453).

Dessa maneira, as três formas suscitam três realidades criadas por Deus, pelo artesão e pelo artista. Deus forja a primeira realidade (o arquétipo); o artesão inspira-se na primeira e forja a segunda (material); e o artista, autor da terceira, inspira-se na realidade criada pelo artesão. A criação artística, segundo a teoria platônica, distancia-se cada vez mais da suma realidade (SPINA, 1995, p. 85). O leito que o marceneiro constrói é um esboço, simulacro do leito que existe enquanto realidade suprassensível, que é absoluta. Assim, o leito criado pelo artista é uma cópia em terceiro grau; é por essa razão que Platão considera mais importante, na sua república ideal, a presença de um sapateiro do que a de um pintor de sapatos¹⁶. Enfim, Aristóteles afasta-se da concepção de Platão e só consegue tal feito, como aponta Dolezel:

Porque ele libertou a mimese da sua ligação à metafísica. A mimese aristotélica é uma função da produtividade artística, um procedimento de *poiesis*. Neste quadro sobressaem os aspectos criativos da mimese; o significado do termo desloca-se de “imitação” para “representação” e para “criação” (invenção). (DOLEZEL, 1990, p. 59).

Aristóteles estabelece, na *Poética*, a distinção entre historiador e poeta e, concomitantemente, entre história e poesia. Segundo Aristóteles, a principal diferença entre história e poesia situa-se na distinção da narrativa de fatos acontecidos (*τὰ γενόμενα*) com a narrativa de fatos que podem acontecer (*ὅν γένοιτο*). Disso segue, segundo o mesmo filósofo, que a diferença entre o historiador e o poeta não se dá somente pelo uso do verso. Mesmo que puséssemos em verso os escritos de Heródoto, não deixariam de ser textos históricos uma vez que tratam de ações realizadas. Nessa relação, a poesia aproxima-se mais da filosofia do que a história. Enquanto a história trata de fatos particulares, a poesia trata de verdades gerais. E tratando de verdades gerais, a poesia busca representar o universal ao contrário do que decorre com a história – que pretende reproduzir o acidental, o particular. Ao contrário da história, a poesia liga-se ao exercício filosófico, logo tornando-a mais íntima da filosofia. A história não representa, mas discorre sobre os acontecimentos. Assim, a inserção dos fatos ocorridos não é

¹⁶ Cf. *República*, 598b.

feita pela vontade do historiador, mas é imposta pela restrição e casualidade dos fatos que estão inseridos em um dado período de tempo. Então cabe à história relatar pontualmente a localidade de Tebas e quem era seu rei e alguns de seus feitos, fazendo ou não correspondência ao seu caráter. Em contrapartida, a poesia tem o poder de atribuir a esse rei pensamentos e ações de acordo com um caráter exposto respeitando o vínculo da verossimilhança e necessidade (ἢ τὸ ἀναγκαῖον)¹⁷.

A poesia, segundo Aristóteles, faz uma imagem, um verossímil (τὸ εἰκὸς) do real. Isto é, a poesia apresenta possibilidades relativas ao mundo. Ainda que partidindo de uma realidade factível, ela procura criar uma realidade possível (τὰ δυνατόν); uma gama de possibilidades relativas ao mundo preeminente:

Portanto, o artista idealiza, não reproduz fotograficamente a natureza. Isso não quer dizer que, transpondo a natureza, deixe de representá-la como tal. Ainda que respeitando a natureza de Aquiles na *Ilíada*, cuja vingança contra Agamenão estava pondo a perder o exército grego no cerco de Tróia, Homero não deixou de fazer dele um paradigma de grandeza, um verdadeiro herói. (SPINA, 1995, p. 88).

A obra poética mostra-se em concreto como reveladora de possibilidades do real. Assim, a poesia é uma realização, um vir-a-ser que, por isso mesmo, apresenta-se como um projetar de possibilidades. Nessa perspectiva, a *mimese* aristotélica é encarada não como uma mera cópia. Essa acepção, de *mimese* enquanto cópia, é sobre a qual Platão adverte em seus textos, justamente por entender que essa atividade ocultaria o essencial. Outra perspectiva seria entender a *mimese* enquanto uma representação do real. De maneira bem clara, reconhecemos que a representação é um recolocar a presença de algo que já se apresentou alguma vez. Expondo de maneira ainda mais simples, podemos dizer que a representação se trata de uma evocação de presença anterior. Tal como a memória¹⁸ que traz, de alguma forma, acontecimentos que em algum momento apresentaram-se e, conseqüentemente, já se ausentaram, seria a obra poética uma representação? Assim como aparentemente um pintor que pinta uma paisagem, a obra poética seria uma representatção das coisas que existem na natureza? Ao que tudo indica, partindo do texto aristotélico, essa não seria a alternativa mais adequada. Tomar a *mimese* como mera representação significa estabelecer um vínculo excessivo de dependência entre a obra poética e os objetos existentes no mundo. Na *Poética*, Aristóteles considera o “imitar” como natural do ser humano:

¹⁷ Cf. *Poética*, 1451b.

¹⁸ Interessante notar que tanto a palavra *μῆμις* como *μνήμη* (memória em grego) possuem a consoante m (*μ*) redobrada, o que marca a ideia de repetição.

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais geram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se compram no imitado. (ARISTÓTELES, 1993, p. 27).

Disso segue-se como podemos observar nas atitudes das crianças que a imitação enquanto constituidora da natureza humana contribui para a educação. Mas a questão é que uma criança, ao imitar aquilo que ouve ou vê, não o faz meramente em caráter de reprodução de conteúdo. Ao imitar a criança se apropria dos objetos, que a provocaram em algum sentido, e cria sua própria experiência em relação a essa apropriação. Nesse sentido, por um impulso mimético, o apropriado é colocado em outra situação que por mais similar ou díspare que seja mostra-se, ainda assim, como outro.

Logo, ainda que se utilize da experiência, tomando emprestado desta grande parte de seus elementos, a criação poética é uma apresentação originária com certa liberdade em relação aos objetos atualizados no mundo. Dessa forma, como aponta Santoro:

Não se trata de copiar ou representar as coisas com outras formas, de falar metafóricamente dos objetos do real, mas de transformar todo o domínio dos objetos prefigurados, pela alteração de seu lugar comum, não simplesmente em outros objetos, mas em objeto nenhum, em abertura de possibilidades de aparição. (1994, p. 52).

Fica claro então que o essencial da poesia não pode ser a mera imitação “reprodutora” das aparências, nem restrita somente à “representação” dos objetos. A atividade mimética que é concernente à poesia, segundo a perspectiva aristotélica, trata de tomar os objetos mundanos em suas possibilidades de realização, ou seja, fazer uma interpretação diversa daquilo já presente no mundo. Dessa maneira, a obra poética mostra-se livre das concepções meramente representativas para expandir espaço, através delas mesmas, à apresentação de uma possibilidade referente ao mundo e que é voltada para si mesma, com alguma autonomia e liberdade em certa medida.

Aristóteles já deixa claro em sua *Poética* a possibilidade de “superação” do real ao afirmar que:

Com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade. Talvez seja impossível existirem homens quais Zêuxis os pintou; esses porém correspondem ao melhor, e o paradigma deve ser superado. E depois, a opinião comum também justifica o irracional, além de que às vezes irracional parece o que o não é, pois verossimilmente acontecem coisas que inverossímeis parecem. (1993 p. 143).

O impossível aqui posto por Aristóteles é encarado como aquilo que não é observado na realidade, na natureza. Ou seja, ainda que não observemos antropomorfos que voem naturalmente, seguindo essa figuração uma lógica pautada principalmente na persuasão, mostrar-se-a como uma superação de paradigma. Essa leitura da *Poética* revela-se distinta do estipulado pela poética normativa. Ainda assim, lida com o conceito de *mimese* e, conseqüentemente, com o vínculo de dependência da criação poética em relação ao real, mesmo que não em absoluto como queriam os teóricos normativos. Porém é nítido que tal leitura deixa o debate sobre a relação poesia e realidade em aberto. E essa abertura é que possibilitará, em meados do século XVIII, um salto investigativo que viabilizará a superação de uma poética estritamente mimética. E é nesse intuito que surge a contribuição inegável de Baumgarten.

1.3 Baumgarten e a definição de objeto poético ou poema

Na seção anterior, vimos como Aristóteles arquiteta sua teoria poética que tem como base a noção de *mimese*. A *mimese* em Aristóteles adquire outra configuração em comparação com a tradição socrático-platônica. Na teoria aristotélica, a *mimese* não se trata simplesmente de copiar ou representar metafóricamente os objetos do real, mas sim de tomar os objetos do mundo atualizado, fazendo uma apresentação diversa dele, uma possibilidade.

Nesta seção, veremos a fundamentação de Baumgarten sobre a criação poética e como se caracterizam os objetos poéticos. Baumgarten parte da noção de discurso para assim definir o conceito de poema, e faz isso a partir de um arcabouço teórico que tem na concepção de possibilidade, da mesma forma que em Aristóteles, o ponto-chave de sua formulação poética.

Assim, esta seção está dividida em três momentos. No primeiro, exporemos como Baumgarten formula a noção de poema vinculado ao pensamento filosófico. No segundo, por sua vez, mostraremos a influência da filosofia leibniziana na elaboração feita por Baumgarten. Por fim, no último momento desta seção, indicaremos como Baumgarten formula os conceitos de ficção verdadeira e ficções *heterocósmicas*.

Para Baumgarten, a criação poética vincula-se ao discurso que se caracteriza pelas relações representativas que contém. Esse discurso, por sua vez, liga-se a uma liberdade criativa. Eis aí um salto considerável frente à perspectiva estritamente mimética do fazer poético. Sobre isso, atesta o próprio Baumgarten:

A partir da noção de poema, que apresentamos no § 9, provém a liberdade de narrar milagres. Inúmeros exemplos gerados pelos melhores poetas atestam esta liberdade, que, todavia, parece tornar-se uma licença quando se encontra em um poema cujo único objetivo era imitar a natureza. Com efeito, a natureza não possui nada em comum com os milagres. (1993, p. 29).

Ora, não possuindo a natureza nada em comum com os milagres e podendo esses ser representados em poemas, podemos afirmar que a obra poética apresenta uma possibilidade para além do factível? De que forma se dá então, segundo Baumgarten, a relação entre poesia e a realidade?

Para estabelecer o que seja próprio da poesia, Baumgarten, primeiramente, parte da definição de *discurso*¹⁹ entendendo-o como sequência de termos que se constituem em representações relacionadas. Interessante notar que, por considerar uma formulação ontológica suficientemente conhecida²⁰, Baumgarten omite a definição de *representação*. Não obstante, podemos entender *representação* como aquilo que se apresenta à consciência do sujeito pensante enquanto conteúdo, podendo ela ser dividida em sensível ou inteligível. Segundo o autor, as representações relacionadas à criação poética são as sensíveis. Desse modo, podem-se elaborar discursos sensíveis que em uma escala de perfectibilidade ocasionem o discurso poético, pois, para Baumgarten, tendo em vista essas definições, *o discurso sensível perfeito é o Poema*.²¹ Assim posto, Baumgarten indica quais os elementos que compõe a criação poética, sendo eles: as representações sensíveis, a sua associação e, em se tratando mais especificamente do poema escrito, as palavras que as designam. As representações poéticas são claras e confusas, cuja conceituação é uma apropriação referente ao debate inserido com mais vigor na história da filosofia, principalmente, na modernidade, advindas basicamente de Leibniz.

A extensão física – os sentidos, consideradamente o meio pelo qual a razão podia se relacionar com o real – para o pensamento do início da modernidade, era responsável por falsear nossa percepção do mundo real. Com a revolução cartesiana, a liberdade de representação é posta de lado a fim de se obter o conhecimento que possa ser certificado como claro e distinto. Segundo Descartes, para se conhecer os objetos particulares é preciso desprender-se da liberdade de representação. Logo, o que resta em última instância são as características de extensão, flexibilidade e mutabilidade do objeto físico. Sobre isso, o próprio Descartes descreve no célebre exemplo da cera, posto na segunda parte de suas meditações:

¹⁹ Do latim, *oratio*, sendo esse o termo que tem como correlato grego a palavra λόγος.

²⁰ Cf. *Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes ao poema*, § 2.

²¹ Cf. *Ibid.*, § 9.

a cera, ela mesma, não era, decerto, a doçura do mel, nem a fragrância das flores, nem a alvura, nem a figura, nem o som, mas um corpo que há pouco se me deparava sob aqueles modos e, agora, sob outros, diversos dos primeiros. E que é precisamente o que *imagino*, quando a concebo dessa maneira? Prestemos atenção e removendo todas as coisas que não pertencem à cera, vejamos o que resta: nada além com efeito, do que algo extenso, flexível, mudável. (2004, p. 57).

Dessa maneira, como afirma Del Valle:

A Descartes interessa o conhecimento da coisa extensa, para tanto não apela aos sentidos como fonte fundamental de conhecimento; a Estética nasce como um intento de recuperar a particularidade sensível que fora sacrificada em troca de uma quantificação confiável, e certa. (2011, p. 306, tradução nossa)²².

O pensamento cartesiano levava pouco em consideração tudo aquilo que não fora quantificável e demonstrado. Em consequência, a tradição clássica (Platão e Aristóteles, sobretudo) fora colocada em um lugar afastado da luz da ciência. Como podemos notar, Descartes estabelece uma separação entre *res cogitans* e *res extensa* (o que implicaria em uma separação entre entendimento e sensibilidade). Leibniz, diferente de Descartes, postula que há uma diferença de graus entre as distintas formas de conhecimento. Essa concepção sinaliza, por sua vez, que não há separação radical entre as formas de conhecimento. Todavia o que há “é um princípio de continuidade, desde as mais simples sensações, obscuras, confusas (*les petites perceptions*), até as intuições claras e distintas da ciência.” (DEL VALLE, 2011, p. 320)²³. Acerca disso, diz o próprio Leibniz:

Para melhor entender a natureza das idéias, é necessário fazer algumas considerações acerca da variedade dos conhecimentos. Quando posso reconhecer uma coisa entre as outras, mas sem poder dizer em que consistem suas diferenças ou propriedades, o conhecimento é *confuso*. Às vezes, sabemos *claramente*, e sem dúvida alguma, se um poema ou um quadro é bem ou mal feito, pois nele existe um não-sei-quê que nos satisfaz ou aborrece. Mas se posso explicar as particularidades do que vejo, aí o conhecimento se torna *distinto*. E tal é o conhecimento de um contrasteador, que discerne o verdadeiro do falso por meio de certas provas ou particularidades que definem o ouro. (2004, p. 84).

Segundo Leibniz, o conhecimento é claro e confuso quando não posso enumerar isoladamente as marcas suficientes para distinguir a coisa de outras, ainda que a coisa de fato tenha aquelas marcas: como cores, odores e sabores. Dessa forma, a distinção se dá apenas pelo testemunho dos sentidos e não por notas enunciáveis, pertencentes ao objeto de conhecimento. Já os conhecimentos claros e distintos originam-se da possibilidade de

²² Passagem citada: *A Descartes le interesa el conocimiento de la cosa extensa y no apela a los sentidos como fuente fundamental de conocimiento; la Estética nasce como un intento de recuperar la particularidad sensible que há sido sacrificada en aras de una cuantificación confiable, certera.*

²³ Passagem citada: *es un principio de continuidad, desde las más simples sensaciones, oscuras, confusas (les petites perceptions), hasta las intuiciones claras y distintas de la ciencia.*

enumerar isoladamente as marcas que servem para discernir a coisa de todos os outros corpos semelhantes.

Na verdade, Leibniz, no referido texto, debate com a tradição cartesiana e apresenta o que seria uma teoria das gradações do conhecer. Para Leibniz, o conhecimento claro não é necessariamente distinto por definição. Portanto, as representações claras se opõem às representações distintas na medida em que cada uma possui um sentido; as representações distintas necessariamente são claras, mas o contrário não é recíproco. O ouro, por exemplo, possui traços sensíveis (cor, maleabilidade, peso etc.) que o distinguem de outra coisa que não seja ouro. Porém esse aspecto apresenta apenas uma faceta do conhecimento, sendo que, conforme Leibniz, para o verdadeiro conhecimento, que é perfeito e científico, não bastam marcas sensíveis como critério de classificação. A ciência, nessa perspectiva, tem por objetivo tomar as múltiplas propriedades, reduzindo-as a uma unidade essencial. O grande saber não se contenta com o “quê” das coisas, mas sim busca o “porquê” delas. Todavia o conhecimento que compõe a estética baumgartiana não se ocupa pelo distinto. Não cabe à poesia reportar às causas dos fenômenos, cabe a ela desvendar imediatamente sua natureza de ser, pois as intuições estéticas, ainda que comportem uma vasta quantidade de percepções, apresentam-se ordenadas em uma unidade de múltiplos. E dessa multiplicidade é possível, como aponta Baumgarten, vislumbrar a ordem que a rege.

A partir da distinção feita por Leibniz e que é adotada por Wolff, Baumgarten estabelece que o conhecimento sensível possui espaço delimitado abaixo da distinção. Sobre isso, afirma Kirchof:

Baumgarten conclui que há apenas dois grandes domínios do conhecimento, a sensibilidade e a lógica. Baseando-se em Leibniz e em Wolff, o filósofo afirma que o conhecimento sensível é obscuro, ao passo que o conhecimento lógico, claro e distinto. (2003, p. 53).

Ele assim o estabelece, pois enquanto os conhecimentos claros e distintos são dedicados ao trabalho com noções abstratas e gerais, são objetos da lógica, os conhecimentos claros e confusos são concentrados na análise das percepções sensíveis, são objetos da sensibilidade. Por conseguinte, considera que as representações poéticas são representações sensíveis, logo claras e confusas. Portanto, de um ponto de vista claro e distinto, podemos descrever o conceito de febre como de uma elevação da temperatura do corpo humano para além do que é estabelecido como normal (algo entre 36 e 37 graus). Nessa elaboração, tem-se um número de notas, tais como elevação de temperatura e a referência térmica, que compõem a descrição do estado febril, determinando-o. Porém nada impede de que a descrição de febre

seja posta, por exemplo, como uma guerra empreendida contra a doença pela força poderosa do espírito (BAUMGARTEN, 1993, p. 19). Nessa possível definição, encontramos um número maior de representações que não se caracterizam pela distinção das marcas perceptivas. Essas representações, segundo Baumgarten, são mais claras do ponto de vista extensivo. Ele trata a claridade dessas representações do ponto de vista extensivo para diferenciar da claridade distinta que é mais profunda em conhecimento, sendo sua clareza maior do ponto de vista intensivo. Por conseguinte, as representações que possuem um número maior de outras representações que são confusas, são mais poéticas. Baumgarten dá o exemplo de Horácio que escreve “o Áfrico²⁴ em luta contra as ondas de Ícaro” em lugar de escrever simplesmente “contra o vento”.

Nesse esteio conceitual, as imaginações aparecem com grande importância, pois tratam-se de representações sensíveis, e, à vista disso, são poéticas. Para Baumgarten, a *imaginação*²⁵ designa a faculdade de reprodução de representações dos sentidos. Fazendo referência ao Suda²⁶, o próprio Baumgarten afirma ser a faculdade de imaginar “aquela que extrai das sensações as formas dos objetos sentidos e as reproduz em si mesma” (1993, p. 22). Para o autor, as imaginações são menos poéticas que as ideias advindas das sensações na medida em que aquelas são menos claras que essas. Porém, afirma Baumgarten, quando um afeto nos provoca, isso acontece, pois esses afetos vinculam-se a ideias advindas da sensação, e existem poemas que geram afetos. O poema pode possuir imaginações que não são mortas, ou seja, quanto mais imaginações que sucitem os afetos sensíveis o poema possuir, mais perfeito ele se configura enquanto obra poética. Baumgarten, ao explicar esse passo, faz alusão à poética horaciana. Horácio, em sua *Epistola ad Pisones*²⁷, chama a atenção para a necessidade dos poemas abrigarem imagens que levem o leitor a se afetar pelo escrito, assim diz:

Não basta serem belos os poemas; têm de ser emocionantes, de conduzir os sentimentos do ouvinte aonde quiserem. O rosto da gente, como ri com quem ri, assim se condói de quem chora; se me queres ver chorar, tens de sentir a dor primeiro tu [...]; se declamares mal o teu papel, ou dormirei, ou desanderei a rir. Se um semblante é triste, quadram-lhe as palavras sombrias; se irado, as carregadas de ameaças; se chocarreiro, as joviais; se severo, as graves. (2005, p. 58).

Seguindo a prescrição horaciana, Baumgarten reitera a importância de que as obras poéticas conduzam seu espectador a um determinado sentimento. Isso também revela duas

²⁴ Do latim, *Africus*, vento do sudoeste.

²⁵ Do latim, *Phantasma*.

²⁶ Célebre enciclopédia do mundo mediterrâneo antigo.

²⁷ A arte poética.

perspectivas relacionadas ao autor. Uma diz respeito ao caráter que o autor adquire de condutor de emoções, nele o autor é visto como à espécie de um timoneiro de emoções que são intermediadas justamente pelas imaginações. O outro aspecto revelado em relação ao autor vem em complemento ao primeiro e trata justamente do comprometimento do autor em relação à obra. Uma vez que o autor conduz seu leitor ou espectador a um determinado sentimento, deve assim fazer na medida em que ele mesmo sinta tal sentimento no momento de concepção da obra. Cabe ao autor evidenciar o vínculo que ele estabelece com a obra, legitimando assim o sentimento a que pretende conduzir seu leitor.

A boa utilização das imagens em um poema, segundo Baumgarten, permite justamente separar os grandes dos pequenos poetas; separar medíocres de Homeros, pois quase sempre aqueles poetas que prometem grandiosidades mostram-se apequenados por não cumprirem com essa jura (1993, p. 22). Vê-se então que o autor, amparado pela obra de Horácio, não rechaça as imaginações do seio da poesia, ao contrário, até exalta a boa utilização desse recurso. Esse que serve até como um critério para o reconhecimento dos bons e dos maus poetas. No entanto vale o destaque de que Baumgarten, seguindo também a letra horaciana, adverte sobre o perigo da má utilização das imaginações. As imaginações, para Horácio, devem ser usadas com prudência. Isso se dá, pois corre-se o risco de assoberbar de imagens uma narrativa em que não há lugar, nem espaço para tanto. Sobre isso, diz Horácio:

Não raro, a uma introdução solene, prenhe de promessas grandiosas, cosem um ou dois retalhos de púrpura, que brilhem de longe, quando se descreve um bosque sagrado e um altar de Diana, os meandros duma fonte a correr apressada por amena campina, o Reno ou o arco-íris; mas esses quadros não tinham lugar ali. (2005, p. 55).

A partir dessa passagem, Baumgarten observa a urgência de apontar a necessidade do autor em saber representar da forma mais adequada possível as imaginações de seu poema. Como podemos perceber, para Baumgarten a imaginação desperta emoções, aviva as paixões, e isso não implica decadência humana, pelo contrário, é parte da aquisição de conhecimentos e até de uma propedêutica moral. Nesse ponto, Baumgarten segue um princípio leibniziano anunciado nos *Ensaio de Teodiceia*, o qual diz que:

Acho que é um defeito dos historiadores se ligarem mais ao mal do que ao bem. O objetivo principal da história, e da mesma forma o da poesia, deve ser ensinar a prudência e a virtude através de exemplos e, depois, mostrar o vício de uma maneira

que provoque aversão a ele, e que leve ou sirva para evitá-lo²⁸. (LEIBNIZ, 2013, p. 54, tradução nossa)

A imaginação mostra-se como propedêutica à moral uma vez que – a partir, por exemplo, da criação literária ou das artes plásticas – pode conduzir para o bem as paixões, sensibilidades despertadas e, por ventura, moldadas pelas imaginações. Interessante notar que moldar as paixões é um assunto que nesse período transita de maneira inerente ao âmbito do debate sobre a educação. Com isso, marca-se, principalmente a partir do século XVIII, a importância da noção de gosto. Nessa perspectiva, a imaginação bem adequada para seu desfrute implica o bom gosto.

Tendo em vista sua capacidade de apreender cognoscivamente o possível, até na política a imaginação é vista com bons olhos. A imaginação aparece como uma ferramenta para o exercício político. Hobbes, em *Leviatã*²⁹, correlaciona imaginação e desejo incorporando esses dois aspectos como recursos do planejamento e do cálculo político. Os produtos da imaginação, enquanto representações, motivam o entendimento e auxiliam na tomada de decisão, pois têm um caráter projetivo. Assim encarada, a imaginação revela, como aponta Del Valle, dois aspectos de suma relevância:

O primeiro é a relação da imaginação com o possível e, o segundo, a relação da imaginação com o mundo. Como criação de possibilidade [...] o poder imaginativo permite que a imaginação rompa com o velho esquema retórico que a associa predominantemente com o passado e com a memória especialmente. (2011, p. 310, tradução nossa)³⁰.

A partir dessa leitura, observamos que o primeiro aspecto, o projetivo, é importante para compreender como a imaginação adquire valor como instância criativa. Já o segundo aspecto mostra-nos mais claramente a relação que se estabelece entre imaginação e mundo. Essa relação ganha força principalmente com o empirismo. A imaginação vincula-se a partir de então à epistemologia:

²⁸ Passagem citada: *Je trouve que c'est un défaut des Historien, qu'ils s'attachent plus au mal qu'au bien. Le but principal de l'Histoire, aussi-bien que de la Poesie, doit être d'enseigner la prudence e la vertu par des exemples, e plus de montrer le vice d'une maniere qui en donne de l'aversion, e qui porte ou serve à l'eviter.*

²⁹ No capítulo XVI do *Leviatã*, Hobbes trata da representação ou imagem que as pessoas fazem de uma multidão enxergada em um só ser. Isso está de acordo como o desejo pela unidade que constitui e garante o Estado civil. Logo, podemos entender que, para Hobbes, essa representação são produtos da imaginação enquanto pilar social.

³⁰ Passagem citada: *El primero es la relación de la imaginación con lo posible y, el segundo, la relación de la imaginación con el mundo. Como creación de posibilidades [...] la potencia imaginativa le permite a la imaginación romper con el viejo esquema retórico de asociarla preeminentemente con el pasado, con la memoria, especialmente.*

Nossos sentidos externos percebem objetos e a percepção destes objetos deixa uma impressão na mente, que é considerada como uma cera virgem. A memória permite que estas percepções sigam vivendo na mente como se fossem quadros das coisas percebidas. As ideias, pois, operam com imagens e são indissociáveis geneticamente a elas. (DEL VALLE, 2011, p. 311, tradução nossa)³¹.

Com essa valorização da imaginação enquanto representação indissociável do sensível, Baumgarten, associando aos estudos poéticos, começa formular a resposta para o problema da relação entre poesia e realidade. Segundo o autor, os objetos das representações que se manifestam a partir das imaginações são ou possíveis no mundo preeminente ou impossíveis. Às imaginações possíveis no mundo atualizado, ele dá o nome de ficções verdadeiras (*Figmenta vera*). Já aquelas que são impossíveis no mundo atualizado, ele nomeia apenas de ficções (*Figmenta*). Assim Baumgarten entende, pois os objetos ficcionais são possibilidades desse mundo ou possibilidades existentes em outros ordenamentos. Essa elaboração remonta claramente a uma aceção da metafísica de Leibniz. Para Leibniz, Deus, antes de criar o mundo, fez uma escolha entre várias opções de geração:

A sabedoria de Deus, não contente em abraçar todos os possíveis, os penetra, os mede compara, uns contra os outros [...] ela chega a ir além das combinações finitas, faz uma infinidade de combinações infinitas, isto é, uma infinidade de séries possíveis do universo, cada uma das quais contém uma infinidade de criaturas, e por esse meio a sabedoria divina distribui todos os possíveis que já tinha examinado à parte, igualmente em sistemas universais que ela compara ainda entre eles. (1747, p. 130, tradução nossa)³².

Nessa perspectiva, entende-se que, dentre várias possibilidades, Deus, em uma análise sobre aquilo que seria o melhor, escolhe e atualiza o mundo do qual todos nós fazemos parte. Isso significa dizer que o mundo preeminente é o atualizado em relação às infindas possibilidades de outros mundos. Nesse sentido, os mundos possíveis são variações factuais distintas, ou seja, uma gama de alternativas sequenciais de fatos e ordens de acontecimentos tanto do passado quanto do presente ou do futuro – segundo Baumgarten, esses seriam os conteúdos das ficções verdadeiras. Mesmo a noção de possibilidade de mundos com outras estruturas biológicas e físicas são contempladas por Baumgarten. Esses, por sua vez,

³¹ Passagem citada: *Nuestros sentidos externos perciben objetos e la percepción de estos objetos deja una huella en la mente, que es considerada como una cera virgen. La memoria permite que estas percepciones sigan viviendo en la mente como si fueran cuadros de las cosas percibidas. Las ideas, pues, operan con imágenes y son indisolubles genéticamente de ellas.*

³² Passagem citada: *La sagesse de Dieu, non contente d'embrasser tous les possibles, les penetre, les compare, les pèse les uns contre les autres, pour en estimer les degrés de perfection ou d'imperfection, le fort et le faible, le bien et le mal: elle va même au-delà des combinaisons finies, elle en fait une infinité d'infinies, c'est à dire une infinité de suites possibles de l'Univers, dont chacune contient une infinité de Créatures; e par ce moyen La Sagesse divine distribue tous les possibles qu'elle avoit déjà envisagés à part, en autant de systèmes universels, qu'elle compare encontre entre eux.*

conforme Baumgarten, seriam os conteúdos das ficções. A partir dessa apropriação conceitual, Baumgarten torna-se um dos precursores da inserção do debate dos mundos possíveis, sob a influência da metafísica leibniziana, relacionado ao fazer literário. Deixando o debate estritamente metafísico de lado e aproveitando dessa teoria no âmbito dos estudos do fazer poético, segue que dessa apropriação, segundo o autor, os objetos ficcionais podem ser possibilidades tanto desse mundo quanto de outro.

Para Baumgarten, os objetos ficcionais (*Figmenta*) têm caráter de impossibilidade tanto somente nesse mundo preeminente, factual, como também podem ser impossíveis em qualquer outro mundo possível. Àqueles objetos ficcionais impossíveis somente nesse mundo atualizado, Baumgarten chama de *heterocósmicos*. Já os objetos ficcionais que, por sua vez, mostram-se impossíveis de acontecer tanto no mundo atual quanto em qualquer outro concebível, ele chama de *utópicos*. E dessa distinção, Baumgarten declara que somente as ficções “verdadeiras (*Figmenta vera*) e *heterocósmicas* são poéticas” (1993, p. 30). Assim estabelece, pois as ficções *utópicas* possuem muitos elementos que se contradizem, diferentemente das ficções verdadeiras e *heterocósmicas* que, segundo ele, por serem poéticas, nada em sua constituição se contradiz. Isso em acordo com o que o poeta Horácio já havia declarado, pois:

Deve-se seguir a tradição, ou criar caracteres coerentes consigo. Se o escritor reedita o celebrado Áquiles que este seja estrênuo, irascível, inexorável; Ino, chorosa; Ixíon, pérfido; Io, erradia; Orestes, sorumbático. Quando se experimenta assunto nunca tentado em cena, quando se ousa criar personagem nova, conserve-se ela até o fim tal como surgiu de começo, fiel a si mesma. (2005, p. 58-59).

As ficções *heterocósmicas*, como o próprio nome anuncia, são outras ordens paralelas ou não aos acontecimentos do mundo atualizado, que desvendam outros mundos. Logo, caracterizam-se não somente por serem impossíveis nesse mundo, mas também por possuírem uma ordem não contraditória em seu interior. Seguindo essa leitura, podemos constatar que Baumgarten concorda plenamente com Horácio quando este diz que é necessário que as ficções, ao mesclarem verdade e mentira, sejam confeccionadas de tal modo “que do começo não destoa o meio, nem, do meio, o fim.” (2005, p. 59). Nessa perspectiva, cada mundo ficcional apresenta uma ordem específica a ele. Essa ordem é como que um índice que aponta tudo o que seria aceitável no mundo ficcional, seja ele referente à ordem que rege este mundo atual caracterizado, segundo Baumgarten, pela ficção verdadeira, ou em uma ordem distinta dessa, designando assim uma ficção *heterocósmica*. Isso significa que tudo aquilo que cerca a constituição desses mundos ficcionais deve estar de acordo com a ordem por ele apresentada.

Essa ordem é observada a partir da relação com o todo da obra, mas sabemos que as obras poéticas, principalmente as narrativas, são registros particularizados de uma ordem que as sobrepõe e que não temos acesso à totalidade propriamente dita. Ou seja, a totalidade da obra não é a totalidade do mundo ao qual ela se refere.

Sabemos, por exemplo, que a trilogia tebana descreve eventos em um recorte temporal que abrange desde o nascimento de Édipo até a derrocada completa da sua vida e de sua família. E dessa narrativa, que é um recorte da totalidade do mundo em que se insere, podemos vislumbrar uma ordem que, essa sim, se liga com a totalidade desse universo. Ora, mas as partes que compõe uma obra poética podem apresentar-se, quando vistas isoladamente, de modo irregular ou inapropriado. Porém ainda que não alcancemos a totalidade do mundo em que determinada obra poética se insere dela podemos vislumbrar a ordem que rege não somente ela, mas o todo do qual é proveniente. Como atesta Leibniz em sua *Teodicéia*:

A parte do mais curto caminho entre duas extremidades, é também o mais curto caminho entre as extremidades dessa parte: mas a parte do melhor não é necessariamente o melhor que se poderia fazer dessa parte; porque a parte de uma coisa bela não é sempre bela, podendo ser tirada do todo, ou tomada de dentro do todo, de uma maneira irregular. Se a bondade e a beleza consistissem sempre em alguma coisa de absoluto e uniforme, como a extensão, a matéria, o ouro, a água e outros corpos que se supõem homogêneos ou similares, seria necessário dizer que a parte do bom e do belo seria bela e boa como o todo, pois seria similar ao todo. (1747, p. 120-121, tradução nossa)³³.

Em conformidade com esse princípio, podemos atestar que, aplicado à teoria de criação poética baumgartiana, da obra poética, a partir dos elementos que a compõem, podem retirar-se amostras da grande totalidade do mundo que ela apresenta. Tais elementos que, por sua vez, circunscrevem a relação com o todo. Assim, para Baumgarten, na confecção de uma obra poética, é necessário levar em conta os elementos que a comporão, tendo à vista o ordenamento em que irão se situar.

Caso as experiências disponíveis no mundo preeminente não sejam suficientes para a composição, então é necessário recorrer às ficções verdadeiras, esforçando-se, assim, para compor o poema, apresentando novos elementos a partir do que se conhece. Porém se ainda

³³ Passagem citada: *La partie du plus court chemin entre deux extrémités, est aussi le plus court chemin entre les extrémités de cette partie : mais la partie du meilleur tout n'est pas nécessairement le meilleur qu'on pouvoit faire de cette partie; puisque la partie d'une belle chose n'est pas toujours belle, pouvant être tirée du tout, ou prise dans le tout, d'une manière irrégulière. Si la bonté e la beauté cosistoient toujours dans quelque chose d'absolu e d'uniforme, comme l'étendue, la matiere, l'or, l'eau, e autres corps supposés homogenes ou similaires; il faudroit dire que la partie du bon e du beau seroit belle e bonne comme le tout, puisqu'elle seroit toujours ressemblante au tout.*

assim não for o suficiente para compor uma narrativa poeticamente rica, será imprescindível recorrer às ficções *heterocósmicas*. Por isso as ficções “tanto as verdadeiras como as heterocósmicas, em certas condições, são necessárias ao poema” (BAUMGARTEN, 1993, p. 32).

Imaginemos que um autor com o intuito de criar uma obra poética trace o panorama geral daquilo que irá criar, então concebe que sua narrativa terá três personagens centrais e que estes irão discutir sobre a teoria darwiniana da evolução. Até esse ponto, ao que tudo indica, a narrativa parece estar disposta no que Baumgarten chama de ficção verdadeira, na medida em que os elementos configurados não destoam da experiência que temos do mundo preeminente. Porém o autor “planeado”³⁴, não satisfeito com o já criado, estipula que os personagens que irão debater o tema proposto serão simplesmente um octópode, uma solitária e um embrião humano. Como podemos notar, a barreira das ficções verdadeiras fora superada para que, nesse quadro poético, fosse possível o diálogo de seres tão díspares. Isso é possível em outra ordem, o que configura uma ficção *heterocósmica* em que o fabuloso estivesse como a égide de ordenação. Como atesta Baumgarten:

Já observamos que o poeta é como um demiurgo ou um criador; logo, o poema deve ser, por assim dizer, um mundo. Em relação ao poema e por analogia, portanto, é necessário considerar como verdadeiro o que os filósofos consideram como evidente em relação ao mundo. (1993, p. 37).

Portanto, fica claro a liberdade poética que o artista, na perspectiva proposta por Baumgarten, adquire, pois, nessa perspectiva, o artista não se constrange em criar, ao passo que nas teorias estritamente miméticas isso seria um problema. Para Baumgarten, não há restrições na concepção de que o artista imita a natureza. Isso ocorre na medida em que a semelhança entre o processo criativo do poeta e os processos naturais é que sustentam uma proximidade que muitos denotam como imitação. Nesse sentido, o poeta imita a natureza, não por observá-la com o intuito de, a partir dessa observação, meramente retratá-la fielmente. Sobretudo, o artista “imita” a natureza, na medida em que o ordenamento inerente ao universo de sua criação poética está em acordo com um princípio de ordenação e a natureza possui um princípio ao qual está circunscrita. Logo, podemos entender a imitação “como sendo o efeito que é semelhante a outro efeito” (BAUMGARTEN, 1993, p. 50). Isto é, uma relação mais de semelhança de processos do que propriamente de modelo.

³⁴ O exemplo que se segue é baseado em uma imagem criada por Vilem Flusser.

Como pudemos observar até aqui, um dos problemas genuinamente filosóficos relacionado ao fazer poético se dá justamente na relação da obra poética com a realidade. Vimos que, nesse sentido, Aristóteles conseguiu afastar-se da concepção socrático-platônica deslocando a *mimese* da discussão metafísica. A *mimese* em Aristóteles passa a ser uma atribuição da atividade artística ligada mais à noção de possibilidade. A atividade poética não é mera imitação ou mera representação dos objetos do mundo atualizado. Ela, na perspectiva aristotélica, mostra-se como atividade de apresentação dos objetos mundanos em suas possibilidades de realização. Porém ainda que nessa perspectiva a atividade poética ganhe mais autonomia na medida em que o poeta não retrata, mas cria, ela mantém-se presa aos possíveis concernentes ao mundo atualizado. Isso limita as possibilidades criativas. Ainda assim, vimos que Aristóteles reconhece que uma “superação” do real fosse plausível, mas isso somente ligado ao poder persuasivo. Não obstante, a leitura apresentada, a partir do pensamento inserido na *Poética*, diverge daquela leitura reducionista proposta pela poética normativa e que foi superada justamente pela inserção da noção de possibilidade já articulada por Aristóteles. E essa superação ficou a cargo de Baumgarten.

Baumgarten ratifica até certo ponto a teoria aristotélica. Da mesma forma que Aristóteles, para definir poesia, considera o poema enquanto uma espécie de discurso, Baumgarten define o poema enquanto sendo o discurso mais perfeito³⁵. Mas apoiado no desenvolvimento do pensamento filosófico moderno, principalmente na ontologia leibniziana, ele amplia a teoria aristotélica ao mesmo tempo em que promove uma nova relação entre poesia e realidade. Amplia enquanto acolhe as obras poéticas, não só o que é possível, tendo como referência os fatos e os objetos observáveis, mas também aquilo que se mostra impossível nesse mundo atualizado. E, conseqüentemente, estabelece uma nova relação entre poesia e realidade na medida em que a ênfase exagerada à *mimese* é deixada de lado com a noção de ficções *heterocósmicas*. Às obras poéticas que apresentam possibilidades pertinentes somente ao mundo atualizado, Baumgarten chamou de ficções verdadeiras. Já àquelas que se mostraram impossíveis em relação à ordem atualizada, mas que são possíveis em outros mundos, ele nomeou ficções *heterocósmicas*.

Assim, podemos entender que a obra poética acorda os sentidos e dimensiona as possibilidades de realidades várias. No que diz respeito a Aristóteles, podemos dizer que a teoria poética de Baumgarten reitera a noção de que o fazer poético conduz o artista à criação,

³⁵ A referência que temos para estabelecer essa relação deve-se ao fato de que para se referir ao termo discurso Baumgarten utiliza a palavra latina *oratio* que, por sua vez, caracteriza-se por ser o equivalente latino da palavra grega *λόγος* que fora utilizada por Aristóteles.

e não estritamente à cópia como em Platão, pois a relação que Aristóteles estabelece, na qual a obra poética trata-se de uma criação ficcional, a partir de uma releitura do mundo atualizado, tem sua convalidação em Baumgarten. A relação estipulada por Baumgarten constitui-se a partir da articulação de duas realidades: a ficcional verdadeira e a *heterocósmica*, sendo que essas realidades relacionam-se entre si de forma caleidoscópica, podendo equivaler-se, complementar-se ou mesmo suplementar-se.

A estruturação que Baumgarten estipula sobre as perspectivas ficcionais, principalmente a noção de ficção *heterocósmica*, atesta, sobretudo, a compreensão da experiência e criação artística como percepção e desvelamento de outros ordenamentos possíveis. Em *Meditações*, Baumgarten diz que a obra poética é composta por representações sensíveis. A obra poética pode manifestar tanto representações coincidentes com o mundo preeminente como representações nunca antes observadas no mundo atualizado. Essa capacidade de criar a partir da identificação de uma ordem similar ou não ao mundo em que nós habitamos é que possibilitará a Baumgarten a fundamentação da sensibilidade como análoga à razão. Isto é, como uma faculdade que possui a capacidade de captar e gerar no discurso poético um ordenamento possível tal como a razão apreende conceitualmente e analiticamente o ordenamento atualizado. Para tanto, Baumgarten precisou primeiramente afirmar, ainda em *Meditações*, a importância da sensibilidade.

Ainda que o foco de Baumgarten fosse estabelecer uma *poética filosófica*, essa não seria suficiente para dar conta de todo o aspecto do sensível. É necessário então ampliar o foco, pois a poética filosófica leva ao conhecimento do discurso sensível perfeito, e isso, atesta Baumgarten, supõe, portanto, a presença da faculdade do conhecimento inferior no poeta (1993, p. 53). Assim diz Baumgarten:

Esta seria a ocasião dos filósofos voltarem suas pesquisas, não sem um enorme benefício, para as técnicas que permitem afinar e aguçar as faculdades inferiores do conhecimento e de utilizá-las de modo a proporcionar um maior proveito ao mundo. (1993, p. 53).

Observamos que, a partir da teoria das ficções que Baumgarten apresenta, *Meditações* mostra-se assim como primeiro passo para se chegar às noções mais amplas sobre o domínio do sensível. Nessa perspectiva, podem ser consideradas como um empenho prévio de fundamentação. Assim, Baumgarten anuncia aquilo que seria uma nova ciência. E esta caracteriza-se por ser aquela que levaria pela primeira vez os filósofos voltarem-se a uma ciência que possibilitasse o aguçamento das faculdades inferiores do conhecimento. Ou seja, a

possibilidade de aguçar a sensibilidade. E a questão do sensível, para Baumgarten, não pode ser mais entendida apenas com a antinomia estabelecida entre poética e retórica como entendiam os antigos e que permeou boa parte do debate inscrito em *Meditações*. Logo, cabe a ele, a partir de todas as artes liberais, vislumbrar uma área do conhecimento que agregue todas elas em um ponto comum sem que desconsideremos suas particularidades. Portanto, a tentativa dos antigos em traçar um panorama filosófico dos fenômenos poéticos será estendida a todas as formas de expormos as representações sensíveis tendo elas como referentes o mundo preeminente ou um mundo *heterocósmico*. Consoante a essa ampliação de visão nos estudos relacionados às afecções sensíveis, a estética surge como uma nova ciência.

2 O AMADURECIMENTO DO CONCEITO DE ESTÉTICA

Tendo como fio condutor o problema da relação entre poema e realidade, vimos até aqui que Baumgarten empenhou grande esforço para o restabelecimento do convívio íntimo e amigável entre poesia e a filosofia. Nesse intuito, Baumgarten desenvolve toda uma análise do fenômeno poético em *Meditações*. Ao fazer essa análise, ele fornece uma leitura que reporta à tradição clássica ao mesmo tempo em que toma como grande alicerce o racionalismo alemão em voga na época. Contudo, Baumgarten percebe que o grande suporte de seu exame viria da necessidade de ampliação das noções relacionadas ao domínio do sensível. Por isso a necessidade de se vislumbrar uma área do conhecimento que dê conta não só de embasar os fenômenos poéticos, mas que também possa marcar definitivamente a sensibilidade como área incontestável de conhecimento. Entretanto qual o sentido da estética no exato momento de sua invenção?

O nome e a definição da estética encontram-se já ao fim de *Meditações*, mais precisamente no parágrafo 116. Nessa passagem, Baumgarten introduz a estética como uma nova parte da lógica ou como ciência auxiliar da lógica. Ele afirma anteriormente, no parágrafo 115, que a lógica tradicional tornou-se insuficiente como propedêutica do sistema filosófico na medida em que ela não é uma ciência capaz de dirigir todas as faculdades cognitivas. Ela se limita a dar as regras ao conhecimento racional, no sentido estrito do termo, e negligencia as regras do conhecimento sensível. Assim Baumgarten (1993, p. 53) relata: “certamente será a tarefa da lógica em sentido geral suprir esta faculdade com as regras que o orientem neste conhecimento sensível das coisas; mas quem conhece nossa lógica, sabe a que ponto este campo é falho”.

A partir dessa observação, Baumgarten vê a necessidade de vislumbrar uma ciência que compreenda e dirija a faculdade inferior, ou ainda, uma ciência do mundo sensível do conhecimento de um objeto (1993, p. 53). E com o intuito de suprir tal necessidade, eis que pela primeira vez o autor utiliza o termo *estética*, escrevendo dessa forma:

podemos facilmente descobrir o termo assim definido. Já os filósofos gregos e os padres da Igreja sempre distinguiram cuidadosamente as coisas sensíveis (aisthéta) das coisas inteligíveis (noéta). É evidente o bastante que as coisas sensíveis não equivalem somente aos objetos das sensações, uma vez que também honramos com este nome as representações sensíveis de objetos ausentes (logo, os objetos da imaginação). As coisas inteligíveis devem, portanto, ser conhecidas através da faculdade do conhecimento superior, e se constituem em objetos da Lógica; as coisas sensíveis são objetos da ciência estética (epistemé aisthetike), ou então, da ESTÉTICA. (BAUMGARTEN, 1993, p. 53).

Já na filosofia grega, principalmente com Platão e Aristóteles, passando pela filosofia medieval com Agostinho e Aquino, o conhecimento fora bem delimitado em sensível e inteligível. Esse dualismo caracterizava o conhecimento da percepção como pertencente a um nível inferior. Quando muito, o conhecimento sensível era tratado como um estágio cognitivo menos elaborado em relação ao conhecimento lógico, que por sua vez estaria ligado à intuição ou às imagens do mundo (KIRCHOF, 2003 p. 22). Baumgarten não nega a diferença entre os dois modos de conhecimento, mas os considera de uma maneira mais equânime. Enquanto as coisas inteligíveis possuem uma esfera própria que possibilita o seu conhecimento, as coisas sensíveis também possuem uma esfera que as acolhe no intento de conhecê-las em outra perspectiva.

Nos registros do curso de 1750³⁶, Baumgarten explica que o termo *estética* advém mais precisamente de *aisthanomai* (αἰσθάνομαι), que significa o mesmo que designa o verbo latino *sentio*, a saber, todas as sensações claras. Segundo Baumgarten, as sensações se dividem em sensações externas e sensações internas, ou seja, sensações de origem corporal das quais estamos conscientes e que se relacionam com os meus sentidos, e sensações que são produzidas somente no meu ânimo. Logo, esse termo (estética), que designa as sensações claras em geral, se aplicará, para Baumgarten, a ambos os tipos de sensação. Assim como o verbo *sentio* também designa o fato de perceber alguma coisa de maneira sensível e que o termo grego possui o mesmo sentido, Baumgarten entende que ele designará também as representações sensíveis. E como ele bem observa, esta é também a forma utilizada por Platão, em que as *aistheta* são opostas às *noeta* como as representações indistintas são em relação às representações distintas, tal como foi anunciado por Baumgarten no parágrafo 116 de *Meditações*. Da mesma maneira, Aristóteles dividiu certas almas em *aistheta*, que possuem uma sensibilidade, e em *anaistheta* que são desprovidas de sensibilidade. Vê-se então que os antigos colocam sob esse termo tudo aquilo que se relaciona com a sensibilidade. Dessa forma, conclui Baumgarten:

Assim como se formou a partir do termo *logikos*, o que é distinto, o termo *logike*, que designa a ciência do distinto, nós formamos no presente, a partir do termo

³⁶ *Définition de l'esthétique: Logique et esthétique*. Utilizamos para essa dissertação a tradução do alemão para o francês feita por Stefanie Buchenau em uma edição organizada por Jean-François Goubet e Gérard Raulet. O referido texto de Baumgarten remete-se a um manuscrito que foi redigido em alemão com o intuito didático para servir de apoio para um curso a ser ministrado sobre o tema. Provavelmente o curso foi dado em 1750. O manuscrito, por sua vez, foi publicado em 1907 em anexo a uma tese em alemão a respeito de Baumgarten feita por Bernhard Poppe.

aisthetos, o termo *asithetike*, que corresponde à ciência de tudo aquilo que é sensível. (2005, p. 115-116, tradução nossa)³⁷.

Baumgarten observa que quando se fala como os antigos de melhorar o entendimento, propõe-se de imediato a lógica como instrumento universal que deve aperfeiçoar o entendimento em sentido amplo. Mas Baumgarten considera que o conhecimento sensível é o fundamento do conhecimento distinto. Dessa forma, se é para melhorar o entendimento em geral, a estética deve vir em auxílio à lógica. Para compreender o fundamento real dessa crítica, é necessário examinar a natureza da lógica à qual Baumgarten se refere.

2.1 A influência da *ars invendi* wolffiana para a estética de Baumgarten

Baumgarten percebe que a lógica não se configura enquanto único instrumento para aprimorar o entendimento. Mas o que ele entende por *lógica*? A lógica wolffiana, que constitui a referência principal de Baumgarten, se inscreve em um problema bem diferente dos estipulados na antiguidade. Ela está longe de ser só uma disciplina formal e teórica, tratando, pois, simplesmente das leis do pensamento. Assim Wolff define a lógica:

A parte da filosofia que ensina o uso da faculdade cognitiva em vista de conhecer a verdade e de evitar o erro se chama Lógica, a qual definimos, portanto, como a ciência que dirige a faculdade cognitiva ao conhecimento da verdade. (2006, p. 115, tradução nossa)³⁸.

Wolff então anuncia a lógica como uma ciência que dirige nossas faculdades cognitivas ao conhecimento da verdade. Porém essa ciência da lógica é uma arte que nos permite depreender certa condição necessária para ela. Wolff caracteriza a ciência como a condição (*habitus*) para demonstrar as afirmações, assim compreendendo-as a partir de princípios inabaláveis por uma inferência válida. Wolff (2006, p. 90) entende a ciência como a habilidade de demonstrar as asserções, ou seja, de inferi-las através de uma consequência legítima a partir de princípios certos e imutáveis.

Como indica Buchenau, segundo os *Prolegômenos* da lógica de Wolff, nós já possuímos certo julgamento natural ou uma lógica natural, mas esta não é infalível. Isso se dá porque a lógica artificial (*lógica artificialis*), que comporta uma parte prática (*utens*) e uma

³⁷ Passagem citada: *De même qu'on a formé à partir de logikos, ce qui est distinct, nous formons à présent, à partir du terme aisthetos, le terme aisthetike, qui designe la science de tout ce qui est sensible.*

³⁸ Passagem citada: *La partie de la philosophie que enseigne l'usage de la faculté de connaître en vue de connaître la vérité et d'éviter l'erreur se nomme Logique, laquelle nous définissons, par suite, comme la science qui dirige la faculté de connaître dans la connaissance de la vérité.*

parte teórica (*docens*), é necessária. Em outros termos, convém transformar o julgamento natural em condição adquirida de pensar retamente por um exercício frequente de nossas faculdades. Disso decorre que é necessário, segundo Wolff, começar o estudo da filosofia pelo estudo da lógica para obter o hábito de pensar retamente. A lógica configura-se também como uma ciência ou uma disciplina propedêutica da filosofia. Mas, sobretudo, essa arte de pensar que constitui a lógica wolffiana é uma arte da invenção que deve nos permitir descobrir novas coisas. A lógica wolffiana é, portanto, ao mesmo tempo uma arte (da invenção) e uma ciência. Essa concepção é que irá suscitar o problema crucial com o qual Baumgarten terá de lidar. E esse problema diz respeito justamente a conciliar a categoria de inventor à do poeta e à do artista da mesma forma que o lógico e o matemático. Ainda que Wolff esboce a possibilidade sistemática para a filosofia da poesia em sua obra, *Discurso Preliminar*, a questão não fica clara³⁹. Em relação à arte de inventar, Wolff diz:

Confunde-se normalmente a Lógica com a arte de inventar, que, embora não haja uma utilidade considerável, não se esgota de nenhuma maneira. Esta necessita de artifícios especiais que dependem de outra coisa que da Lógica. [...] Certamente, se você aspira compreender as especificidades, é necessário pressupor a maior parte das coisas a partir de cada parte da filosofia. Até aqui, ninguém publicou nada que pudesse receber o título de Arte de inventar. (2006 p. 122, tradução nossa)⁴⁰.

A conciliação entre categoria de invenção, tal como concebe Wolff, com a de poesia fica a cargo de seus discípulos, em especial Baumgarten. E nesse ponto é que incide uma das grandes contribuições da filosofia de Wolff para o pensamento de Baumgarten, pois a definição de lógica enquanto arte da invenção também se aplica para a estética tal como Baumgarten concebe. Como vimos, Baumgarten reserva em sua obra um espaço notório à investigação da criação ou invenção poética, e dessa investigação ele traça o plano de uma disciplina autônoma. Sendo ela paralela à lógica, é passível que seja cultivada metodicamente da mesma maneira que a lógica. Isso significa que é preciso dividir o método de invenção lógico, tal como designa Wolff ou, por outro lado, pode-se introduzir no interior da lógica, em sentido amplo, um segundo método de invenção especialmente destinado a cultivar o espírito poético. Isto é, estabelecer uma arte e uma ciência das afecções sensíveis, ou como chama Baumgarten uma “estética”. O autor delineia dessa forma:

³⁹ Cf. *Discurso preliminar* § 72.

⁴⁰ Passagem citada: *On confond couramment la Logique avec l'art d'inventer, qui, même si elle n'y a pas une utilité méprisable, ne l'épuise cependant en aucune manière. Celui-ci a besoin d'artifices spéciaux qui dépendent d'autre chose que de la Logique. [...] Assurément, si tu veux descendre aux spécificités, Il te faut présumer la plupart des choses à partir de chaque partie de la philosophie. Jusqu'ici, personne n'a rien publié qui pût porter le titre d'Art d'inventer.*

Nós fazemos aqui a mesma distinção que é feita na lógica. Cada um foi dotado ao nascer de uma faculdade natural de raciocinar que melhora por meio de regras artificiais. Cada um é igualmente dotado ao nascer de uma faculdade natural de pensar belamente que, bem como a faculdade que trata da lógica, pode ser melhorada segundo regras. E nós podemos estabelecer aqui uma analogia entre as duas faculdades. Pois a relação que a lógica artificial estabelece com a lógica natural corresponde à relação que a estética artificial estabelece com a estética natural. Esta última, nós podemos nomear de maneira mais apropriada de bom senso. Quando eu produzo belos pensamentos a estética é prática (*aesthetica utens*). Quando eu mostro a outros autores como produzir ela é teórica (*docens*). (BAUMGARTEN, 2005, p. 116, tradução nossa)⁴¹.

Podemos observar que, para Baumgarten, a estética possui o mesmo estatuto que a lógica uma vez que é uma arte, um *organon*, e uma ciência. Por isso faz-se necessário observarmos essa caracterização a partir de cada um desses componentes.

2.1.1 A estética enquanto arte

A estética é, em primeiro lugar, uma arte (poética) que se aplica, segundo Baumgarten, a todas as artes de imitação, e mais precisamente a todas as artes semânticas que empregam um tipo de linguagem. A estética é uma poética que oferece as regras que permitem o julgamento e também permitem compor um poema ou uma obra de arte.

Podemos observar na teoria de Baumgarten a existência de uma condição geral que o artista, com o fim de ser criativo, deve observar. Essa condição refere-se a suas disposições naturais, ou seja, às faculdades ingênicas. Essas disposições vinculam-se à taxonomia estipulada por Baumgarten na caracterização das faculdades componentes da parte inferior do ânimo. No presente texto, descrevemos melhor aquelas que julgamos serem as três principais dessas condições vinculadas as suas respectivas faculdades⁴². Vale ressaltar que por disposição, Baumgarten entende o natural, o inato. A primeira disposição está ligada à sensibilidade e trata da capacidade para apreciar de forma exata tudo aquilo que afeta os sentidos externos. A segunda é a faculdade natural de imaginar, que já tinha sido delineada em *Meditações*, e que aparece mais uma vez em *Metafísica*. A terceira, talvez a mais original

⁴¹ Passagem citada: *Nous faisons ici la même distinction qu'en logique. Chacun a été doté à la naissance d'une faculté naturelle de raisonner qu'il a améliorée par les règles de l'art. Chacun est également doté à la naissance d'une faculté naturelle de penser bellement, qui, tout comme la faculté dont traite la logique, peut être améliorée selon des règles; et nous pouvons ici établir une analogie entre les deux: ce qu'est la logique artificielle par rapport à la logique naturelle correspond à ce qu'est l'esthétique artificielle par rapport à l'esthétique naturelle. Cette dernière, nous pourrions la nommer, de manière plus appropriée que l'esthétique naturelle, le bon sens. Lorsque je produis de belles pensées, l'esthétique est pratique (aesthetica utens). Lorsque je montre à d'autres comment en produire, elle est théorique (docens).*

⁴² São essas três: a sensibilidade como um todo, a imaginação e a *facultas fingendi*, tratadas mais detidamente adiante.

no pensamento baumgartiano, trata da disposição poética que está intimamente ligada à faculdade de fingir (*facultas fingendi*). Além dessas disposições bem aguçadas por intermédio de exercícios, para se atingir o grau daquilo que Baumgarten nomeia *felix Aestheticus*, deve-se possuir certa educação e conhecimentos. Assim, deve-se conhecer também as artes da antiguidade e as regras da arte.

Segundo Buchenau, os comentadores pós-kantianos, têm manifestado certa desconfiança a respeito dessa concepção. Não a julgam demasiadamente porque é incompatível com a noção moderna de criação e do gênio artístico, mas essa rejeição tem origem, talvez, ao menos em parte, em certos mal entendidos (BUCHENAU, 2005, p. 107). Nota-se de início que a concepção da poética enquanto arte implica que ela seja suscetível de transformar os homens comuns em gênios. Como a aquisição da lógica, essa arte estética ou poética depende de uma condição natural. Dessa concepção não decorre que a arte poética possa dar receitas ou esgotar o campo em que a arte é pensada e viável. Tal como a lógica, a estética é uma sistematização retrospectiva que se apoia sobre as produções espontâneas do gênio e busca encontrar as regras. No entanto ela pode, como a lógica, dar as regras que permitam corrigir e aperfeiçoar um raciocínio. Isso já era verdade também para a poética de Horácio, como podemos bem observar:

Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem sem cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa. Muito suporta e faz desde a infância, suando, sofrendo o frio, abstendo-se do amor e do vinho, quem almeja alcançar na pista a desejada meta. (HORÁCIO, 2005 p. 67).

Em certo sentido, Baumgarten revive essa ideia, todavia com a diferença de que a estética é chamada a preencher um campo mais longo de produções humanas, pois na medida em que a arte poética de Horácio era alicerçada sobre os princípios empíricos, a estética proposta por Baumgarten constrói-se também sobre princípios racionais.

2.1.2 A estética enquanto *organon*

Bem como a lógica, a estética também se configura como um *organon*, ou seja, uma arte que dirige o ânimo para novas verdades. Ela se insere como mais um nome entre as disciplinas propedêuticas à filosofia:

Referimos-nos às ciências do conhecimento como *philosophia instrumentalis* ou *orgânica*; a estética pertence por consequência a *philosophia instrumentalis*. Lógica

e *philosophia instrumentalis* não deverão mais doravante ser consideradas como termos sinônimos. (BAUMGARTEN, 2005, p. 115 tradução nossa)⁴³.

Em outras palavras, o filósofo aprendiz tem a necessidade de conhecer bem os dois domínios para começar a filosofar. Baumgarten encontra em germe esse postulado em uma tradição retórica antiga, mais especificamente em Cícero, autor onipresente nos textos do curso que Baumgarten lecionou em 1750. O poeta latino possui um tipo de razão específica. Ou seja, a poesia não é simplesmente uma relação entre palavras feita com estilo e elocução; a poesia é, em primeiro lugar, um tipo de razão filosófica. Com efeito, existem duas maneiras de raciocinar, uma que é analítica e racional, outra que é poética e sensível. A primeira refere-se à análise, à filosofia em sentido estrito ou à arte do conhecimento distinto. Ela busca revelar os traços distintos de cada coisa, por meio da comparação dessas para com outras coisas. Seu objetivo é aprofundar no conhecimento dos atributos essenciais das coisas. Já a segunda, por sua vez, possui um objetivo bem diferente. O poeta, afirma Baumgarten, reflete e argumenta, tal como o filósofo, sobre hipóteses e possibilidades. “Ele também forma noções e julgamentos, raciocina e demonstra, mas *in medias res* recorrendo a exemplos e apresentando a questão de maneira a arrebatá-los os sentidos” (BUCHENAU, 2005, p. 107). Posto de outra forma, o poeta é aquele que diz racionalmente por meio das coisas possíveis, de maneira concreta e convincente.

Dentro dessa perspectiva, é a claridade extensiva do conhecimento fenomenal que constitui o critério de perfeição próprio da poesia e da arte. Mais precisamente, a arte constitui o objeto em sua beleza, o que significa que produz ou reproduz a coisa sob o aspecto que é suscetível de provocar um prazer. Lembremos que a tradição moderna até Leibniz pensa que a arte pode ser bela, mas que a produção e o conhecimento da beleza remetem-se à razão. Baumgarten opera uma ruptura, especificando o surgimento de um tipo particular de racionalidade que é a racionalidade poética. O raciocínio filosófico não possui esse tipo de racionalidade, que é privilégio da poesia. É nesse sentido que a filosofia constitui-se em um objeto inserido na verdade estritamente racional, por outro lado a poesia (e mais geralmente a arte) constitui-se em um objeto inserido na verdade fenomenal e sensível.

⁴³ Passagem citada: *On rapporte les sciences des connaissances à la philosophia instrumentalis ou organica; l'esthétique appartient par conséquent elle aussi à la philosophia instrumentalis. Logique et philosophia instrumentalis ne devront plus désormais être tenues pour des termes synonymes.*

2.1.3 A estética enquanto ciência

A estética é, por último, parte constituinte de um método científico e lógico no sentido amplo, construído sobre princípios. Como na lógica, aquele que a aprende inicia pelos exercícios e em seguida pelos exemplos sem ainda conhecer as regras. Depois, ele continua pelos exercícios acompanhados pelas regras. É isso que Baumgarten chama disciplina.

Baumgarten indica que a arte se estabelece sobre um tipo particular de razão e sugere que isolemos um método lógico em sentido estrito e um método estético no interior dessa lógica entendida mais amplamente, associando os dois métodos a dois tipos de faculdades, a saber, a razão analítica e a sensibilidade. Segundo ele, a claridade intensiva caracteriza a perfeição da razão em sentido estrito. Por outro lado, a claridade extensiva presente no poema e na arte caracteriza-se por aquilo que Baumgarten chama sensibilidade.

Esses elementos permitem caracterizar o estatuto e as premissas da estética de Baumgarten em um contexto pós-wolffiano no qual a lógica figura como uma arte da invenção. Mas, ao mesmo tempo, há uma reforma lógica. A descoberta da estética indica uma reforma ou mesmo, como alguns dizem, uma revolução no domínio da psicologia: ela significa o “nascimento da alma moderna” (BUCHENAU, 2005, p. 110).

O novo postulado lógico apresentado por Baumgarten está associado a um novo postulado psicológico. Baumgarten sublinha dessa maneira quando introduz a estética como uma ciência auxiliar da lógica, pelo nome mesmo que dá à ciência: estética ou *episteme aisthetike*. Depois de descrever a insuficiência da lógica tradicional para dirigir todas as faculdades do conhecimento, Baumgarten descreve, como vimos, a primeira definição de estética no parágrafo 116 de *Meditações*. O autor desenvolve esse mesmo raciocínio no primeiro parágrafo do curso ministrado em 1750, em que afirma a estética como uma ciência do conhecimento sensível e uma arte analoga à razão. Como conteúdo dessa nova ciência, ele determina as *aistheta* (coisas percebidas e não somente sentidas), em oposição às *noeta* (coisas conhecidas intelectualmente, que revelam a lógica tradicional).

Para reforçar seu postulado, Baumgarten serve-se mais uma vez da terminologia wolffiana. No entanto, como aponta Buchenau, sua tese não é de um leibnizianismo ou wolffianismo ortodoxo. Wolff permanece conservador e escolástico no que se refere à psicologia. Já a ambição de Baumgarten é de refundar as doutrinas psicológicas tradicionais sobre bases modernas (BUCHENAU, 2005, p. 111).

Baumgarten apoia-se em definições de Leibniz e Wolff, mas introduz mudanças significativas no interior da psicologia. A sua psicologia liberta-se do peso da psicologia neo-

escolástica. Em *Metafísica*, a sensibilidade explode. Além das faculdades estabelecidas por Wolff, que comporta *sensus*, *imaginatio*, *facultas fingendi*, *memória*, Baumgarten acrescenta três tipos de faculdades. Essas faculdades acrescentadas são a princípio diferentes faculdades de julgar (*iudicium*, *ingenium*, *acumen*), depois faculdades de previsão (*praevisio*, *praesagittio*) e por último uma faculdade inferior de significação (*facultas chacteristica*).

Baumgarten adota uma via mais ampla da razão, que para ele é dupla. A razão, segundo ele, é composta de uma parte que possui uma série de faculdades matemático-rationais e de outra parte que possui uma série de faculdades retóricas ou sensíveis na medida em que elas fornecem ao pensamento a aparência das coisas. Além disso, essas faculdades possibilitam o poético alicerçado na noção de *possível*. Para Baumgarten:

Tudo o que é possível está duplamente conectado. Tanto a causa, como o efeito da mesma, além da coesão 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. (1763, p. 237, tradução nossa)⁴⁴.

Esse tipo de concepção é que conduz Baumgarten a postular certa duplicação da sensibilidade que comporta, doravante, certo número de faculdades racionais em sentido amplo e propriamente humanas. Baumgarten parece sustentar que tal tese não é incompatível com a psicologia antiga. Entretanto ele introduz claramente uma ruptura com o esquema wolffiano de faculdades e confere um novo sentido a isso que os antigos chamavam de *analogon rationis*. Esta última não é mais essa faculdade animal em que a besta substitui o raciocínio, mas é uma faculdade propriamente humana que forma uma parte da razão em sentido amplo.

2.2 A estética como *ars invendi*

A lógica, segundo Wolff, é uma ciência que empresta seus princípios fundamentais à ontologia e à psicologia. Psicologicamente, a lógica (entendida como método de invenção) funda-se, para Wolff, a partir do conjunto das faculdades do conhecimento, incluindo as faculdades sensíveis e a imaginação, porque a *ars invendi* depende da *ars fingendi*, uma arte da divisão e da combinação de um recurso de imagens e de símbolos. Na *Psycologia*

⁴⁴ Passagem citada: *Iam omne possibile est dupliciter rationale et connexum. Ta eius ratios, quam rationatum, cum nexu inter utrumque sunt conceptibilia in se. Ergo omne possibile est rationabile. Omne irrationabile, quicquid contra rationem est, est impossibile*. Para essa tradução como para averiguação de alguns termos, foi necessário recorrermos ao escrito original em latim. Para tanto, utilizamos como referência o *facsimile* da edição Hemmerde da *Metafísica*.

*empirica*⁴⁵, Wolff oferece uma análise fina do processo psicológico da criação, e já fazendo referência a exemplos artísticos. Uma dessas referências está em sua explicação sobre a criatividade:

Nós jugamos o poeta criativo sobretudo quando sua metáfora ou sua alegoria nos parece adequada e inesperada, porque a semelhança é muito clara, apesar de qualquer um que, por si mesmo, não tenha observado facilmente [...] parece que essa criatividade é atribuída ao poeta por sua facilidade em observar a semelhança das coisas. (WOLFF, 2005, p. 87, tradução nossa)⁴⁶.

Baumgarten, por sua vez, redescobre a invenção e a argumentação retórica como um tipo de invenção. Além disso, a invenção configura-se também como argumentação filosófica e lógica, como podemos perceber em *Meditações*. Mas essa redescoberta não descreve ainda inteiramente o novo postulado arquitetônico da estética. Baumgarten postula que existe uma arte de inventar estética paralela à arte de inventar lógica, já anunciada por Wolff. Postula também que a invenção poética é suscetível de ser cultivada de maneira metódica e constante, da mesma forma que a invenção lógica. E este postulado revela ainda um tipo de faculdade própria: a sensibilidade.

A princípio, podemos notar que Baumgarten se afasta conscientemente da tradição clássica ao caracterizar a invenção poética:

Por invenção os antigos entendiam o fato de se rememorar os pensamentos tidos anteriormente. Nossa invenção vai bem mais além: nós entendemos por ela o fato de se imaginar uma coisa pela primeira vez de tal maneira que ela toque o sentidos e os comova. Ela contém as regras para pensar de maneira bela e comovente as coisas que ainda não foram pensadas até o presente. A invenção faz parte da estética, pois a beleza do conhecimento é o fim dessa. (2005, p. 119, tradução nossa)⁴⁷.

Segundo a tradição antiga, inventar significa reencontrar na memória um argumento para refutar um adversário. A invenção representa a primeira etapa da argumentação, seguida pela forma de se expressar. Baumgarten enxerga a invenção de maneira diferente. Para ele, a imaginação substitui a memória. Disso segue que a invenção passa a ser a descoberta do novo

⁴⁵ Utilizamos para esta dissertação a tradução do alemão para o francês feita por Jeongivoo Park que também está inserida na já referida edição organizada por Jean-François Goubet e Gérard Raulet.

⁴⁶ Passagem citada: *Nous jugeons le poète ingénieux surtout lorsque sa métaphore ou son allégorie nous semble appropriée et inattendue, parce que la ressemblance est très claire, même si elle n'est pas évidente, car, par elle-même, elle n'aurait pas facilement été observée [...] il apparaît que cette ingéniosité est attribuée au Poète à cause de la facilité à observer la ressemblance des choses.*

⁴⁷ Passagem citada: *Par inventions les anciens entendaient le fait de se remémorer des pensées que l'on a souvent eues auparavant. Notre invention va beaucoup plus loin: nous entendons par là le fait de s'imaginer une chose pour la première fois de telle manière qu'elle touche les sens et émeuve. Elle contient les règles pour penser de manière belle et émouvante des choses qu'on n'a encore pas pensées ainsi jusqu'à présent. L'invention appartient à l'esthétique, car la beauté de la connaissance est la fin de celle-ci.*

e não a reiteração do já conhecido. Nesse posicionamento, vemos que há uma aproximação do pensamento de Baumgarten com o de Francis Bacon, quando este afirma que:

A invenção dos argumentos não é propriamente uma invenção; pois inventar é descobrir aquilo que nós ainda não sabemos, não é retomar aquilo que já se sabe. Logo, o uso e a função desta invenção não é outro senão fora do conteúdo de conhecimento que é coletada e colocada à mente. (BACON, 1863, p. 83, tradução nossa)⁴⁸.

Tal como Bacon, Baumgarten associa a invenção à produção de novidades (de obras originais) e, conseqüentemente, ele entende a invenção no sentido de descoberta. Baumgarten afirma que a poesia nos faz descobrir mundos novos, mundos possíveis ou *heterocósmicos*, seguindo sua terminologia própria. E como toda uma tradição pós-baconiana, Baumgarten reivindica a possibilidade de cultivar esse tipo de invenção através de uma arte própria. Ele nota que o posicionamento dos antigos não sabe responder aos fins de uma verdadeira arte da invenção, pois, bem como os antigos pensavam a invenção, ela seria tomada como uma arte da memorização e da classificação e teria um valor relativo. Por isso a arte de inventar poética, tal como entende Baumgarten, “contém as regras para pensar de maneira bela e comovente as coisas que ainda não foram pensadas até o presente” (BAUMGARTEN, 2005, p. 119). Ela não se funde somente sobre a experiência, está conjugada também sobre a razão como um todo, e, conseqüentemente, sobre as faculdades naturais, sendo necessário, para adquirir essa arte, despertá-las e cultivá-las por meio de exercícios contínuos.

A princípio, o currículo do poeta aprendiz prevê exercícios de improvisação destinados a criar um hábito ou uma disposição aos belos pensamentos e também a melhor circunscrever o horizonte de suas faculdades naturais. Em seguida, é necessário o estudo e a imitação de modelos que permitirão que o aprendiz reconstrua o processo de invenção manifesto dentro da obra para posteriormente reinventá-la, por assim dizer. Conforme o aprendiz progride e desenvolve suas próprias faculdades pela força do seu próprio espírito, ele emancipa-se em relação ao modelo, efetuando, dessa forma, tentativas originais. Todavia é necessário, afirma Baumgarten, que constantemente se meça e se corrija essa prática não apenas com a ajuda de modelos particulares, mas também com ajuda de regras gerais contidas em uma disciplina ou doutrina que a represente de uma forma mais distinta. Assim Baumgarten diz:

⁴⁸ Passagem citada: *The invention of the arguments is not properly an invention; for to invent is to discover that we know not, not to recover or resummon that which we already know. Now the use and office of this invention is no other than out of the mass of knowledge which is collected and laid up in the mind.*

Do caráter geral do esteta bem sucedido exige-se: o ensinamento e a doutrina estética, ou seja, uma teoria mais perfeita daqueles elementos que mais de perto influenciam na matéria e na forma do conhecimento belo. Esta teoria é mais perfeita que aquela comunmente extraída só da natureza e só da prática. (1993, p. 114).

Como visto, Baumgarten não é o primeiro a revelar que a lógica tradicional não pode formar um espírito criativo. A ideia introduzida por Bacon foi desenvolvida por Wolff, e seus discípulos também refletiram sobre essa questão. A lógica nos ensina a arte das inferências, ela forma o espírito sistemático, mas não pode nos ensinar a pensar e dizer sobre a verdade em toda sua amplitude. Convém então, por consequência, completar a lógica com um segundo método de invenção que é a poética ou a estética. Nesse sentido, Baumgarten afirma a heteronomia da filosofia e da lógica em relação à estética. E essa disciplina deve também distinguir-se ao mesmo tempo das poéticas e retóricas antigas, sendo essa distinção marcada pelo caráter sistemático e científico fundados em um princípio psicológico particular, a sensibilidade.

Se compararmos Baumgarten a Bacon e a seus sucessores até Wolff, podemos notar duas diferenças fundamentais. A primeira diferença é que a maior parcela desses autores excluíram rigorosamente a invenção poética do campo daquilo que chamaram de invenção lógica, que está voltada para a descoberta da verdade. No entanto Baumgarten é o primeiro a verdadeiramente superar essa restrição moderna e a dar à invenção poética uma virtude heurística real de produção de verdades. A segunda diferença, por sua vez, diz respeito a uma nova maneira de entender a noção de invenção. Todos os autores antes de Baumgarten haviam considerado uma única arte de inventar, suscetível de cultivar um tipo único de faculdade, a saber, a razão, entendida eventualmente como o conjunto das faculdades inferior e superior.

Enquanto isso, Baumgarten utiliza de sua distinção entre filosofia/lógica e retórica/poesia para introduzir um novo postulado psicológico que não se encontra em nenhum de seus precedentes. Para encontrar um lugar para a retórica e para poética, Baumgarten teve que distinguir dois tipos de faculdades racionais, a faculdade poética (ou sensibilidade) e a faculdade filosófica (ou intelecto no sentido estrito do termo), uma distinção que ele opera segundo uma perspectiva gnoseológica, “dinâmica ou crítica” (1993, p. 113), pela determinação dos limites de cada uma das faculdades. Ele diferencia a racionalidade estética da racionalidade lógica em sentido estrito. Essa separação funda-se por uma diferença de conteúdo. Segundo o autor, as faculdades inferiores e superiores distinguem-se por visarem dois tipos de raciocínio, sensível e intelectual, caracterizando dois modos de se observar o mesmo objeto. Esses dois modos ou perspectivas são o objeto enquanto fenômeno e o objeto

enquanto sua constituição natural ou sua essência. A estética caracteriza-se, por consequência, por um princípio psicológico específico, a sensibilidade. A delimitação desses dois tipos de faculdades permite, por sua vez, projetar dois métodos de invenção distintos, ligados respectivamente a duas faculdades distintas. Essa nova abordagem psicológica permite fundar a estética como ciência para dirigir as faculdades do conhecimento. Portanto, lógica e estética formam o conjunto de artes do sistema filosófico, seguindo o plano delineado por Baumgarten já ao fim de *Meditações*.

Por meio do retorno aos antigos, Baumgarten pôde remanejar a arquitetura do sistema wolffiano. Mais precisamente, ele reorganiza o arranjo dessas disciplinas propedêuticas que se encontram no início do sistema. O assentamento de seu argumento no centro do debate sobre a invenção permite observar o verdadeiro impacto revolucionário. Sobre esse impacto, afirma Buchenau:

Baumgarten aparece como um autor que faz o equilíbrio sutil entre o antigo e o moderno, e podemos dizer que ele é muito mais moderno pois consegue colocar um argumento antigo em prol da criação de uma nova disciplina a qual os antigos não tinham ideia: uma estética ou uma filosofia moderna da arte. (BUCHENAU, 2010 p. 13, tradução nossa)⁴⁹.

Podemos dizer ainda que Baumgarten adere ao projeto horaciano de uma arte poética, que seja uma arte do julgamento e da invenção, preparando não somente a crítica, mas também a composição do poema. Para Baumgarten, isso não significa que um método possa dar todas suas regras ao artista. As regras precisam ser reformuladas e revistas à medida que a arte progride. Porém significa que, em relação à arte, há de fato um método de invenção que se assemelha ao método científico. Assim, nós dizemos que uma obra de arte é bela precisamente porque podemos reconstruir o ato da criação, e nosso prazer estético é um prazer criativo, um prazer de reinvenção que reside dentro dessa construção ou reconstrução que está sempre alicerçada por um método. A invenção da estética representa um acontecimento crucial para a psicologia. Podemos efetivamente afirmar que a estética marca o nascimento da alma moderna se entendermos bem que ela advém de uma nova concepção de sensibilidade, como faculdade propriamente humana e constitutiva da razão. A estética não solicita uma faculdade psicológica em que o uso seria limitado somente à arte, mas uma faculdade que é o fundamento de todo o conhecimento. Essa faculdade permite ver melhor o mundo em sua

⁴⁹ Passagem citada: *Baumgarten apparaît comme un auteur qui mêle subtilement l'ancien et le moderne, et l'on peut dire qu'il est d'autant plus moderne qu'il réussit à mettre un argument ancien à profit pour inventer une discipline dont les Anciens n'avaient pas idées: une esthétique ou une philosophie de l'art moderne.*

aparência. Isso na medida em que ajuda a melhorar todo o conhecimento. Assim, essa disciplina mostra-se como fundamental e primeira, segundo a ordem de estudo.

A caracterização mais básica e geral da estética, segundo Baumgarten, é aquela que a apresenta como ciência do conhecimento sensível. Trata-se da caracterização da estética enquanto uma gnoseologia; uma ciência que não aborda o conhecimento humano em geral nas suas diversas formas, mas que versa sobre o conhecimento específico da sensibilidade. Esse conhecimento aparece como resposta filosófica à necessidade epistemológica pretendida pela cultura racionalista alemã que é estipular uma classe de conhecimento diferente do intelectual.

3 A CARACTERIZAÇÃO DA FACULDADE DE CONHECIMENTO INFERIOR OU SENSIBILIDADE

A formulação e a construção da estética como uma gnoseologia da sensibilidade supõem complexas operações conceituais, e convém tentar compreender com precisão e de maneira adequada o alcance do projeto que ela representa. Em conformidade com esse intuito, tentaremos nesse momento entender a caracterização da sensibilidade como uma faculdade autônoma. Para tanto, trataremos da faculdade inferior de maneira geral, culminando com a identificação da faculdade de fingir ou inventar que se constitui como grande inovação de Baumgarten na explicação do fenômeno artístico. Feito isso, abordaremos a noção de perfeição sensível e beleza. Essa abordagem nos ajudará a entender aquilo que Baumgarten entende por verdade estética.

As Faculdades de conhecimento estão para o homem relacionadas de forma conjunta. Desse modo, a separação dessas faculdades acontece de maneira convencional, assim como ocorre de termos uma lógica natural e outra artificial. Isso acontece, pois o homem no seu dia a dia não se atenta para essa separação, uma vez que utiliza essas faculdades de forma unitária e, conseqüentemente, de forma não divisível. Baumgarten atesta essa divisão a partir da progressão dos conhecimentos dados no ânimo.

Para caracterizar a faculdade do conhecimento inferior, Baumgarten primeiramente confirma a presença no ânimo de uma faculdade de conhecimento. Segundo ele, essa afirmação é possível, pois reconhecemos certas coisas que estão em nós. Assim, possuímos uma faculdade que conhece e isso acontece “por um entedimento em sentido amplo” (BAUMGARTEN, 1993, p. 61). Contudo, o conhecimento dessas coisas pode se dar de maneira obscura ou confusa. Conforme o autor, quando estamos diante de coisas que são totalmente semelhantes, se percebemos uma diferente das demais, nosso ânimo tem uma percepção mais clara do que quando não consegue distingui-la das outras. Assim, o conhecimento claro configura-se como superior em relação àquele tido obscuramente. Sobre essa diferença, ele diz:

A obscuridade é um grau menor de conhecimento, enquanto que a clareza é um grau mais elevado, e, pela mesma razão, a confusão é um grau menor do conhecimento, ou ainda, um grau inferior, enquanto que a distinção é um grau maior ou então um grau superior. A faculdade de conhecer alguma coisa de modo obscuro e confuso, ou então de modo indistinto, é pois a faculdade do conhecimento inferior. Minha alma, portanto, dispõe de uma faculdade do conhecimento inferior. (BAUMGARTEN, 1993, p. 61).

Dessa afirmação segue que temos a faculdade do conhecimento que também consegue apreender as coisas de maneira distinta. Assim, temos de forma diversa uma faculdade de conhecimento superior. Isso significa que o ânimo, compreendido aqui como a totalidade do intelecto humano, possui diferentes aplicações de entendimento. As percepções dividem-se em partes que tendem ao infinito, sendo que os detalhes infinitamente pequenos não são apreendidos. Nessa perspectiva, sempre quando percebemos algo, levamos nossa atenção a certos conteúdos em detrimentos de outros. É nessa linha de tomada de consciência das coisas que o “ato de aperceber-se é necessariamente uma restrição” (TOLLE, 2007, p. 48).

Baumgarten divide os conteúdos da percepção em primários e secundários. Os conteúdos primários são aqueles que têm predominância sobre a atenção, ou seja, elas mostram-se mais claramente. Já os conteúdos adjacentes ou secundários caracterizam-se por serem o conjunto de marcas que se apresentam de forma menos clara à percepção. Nesse sentido, para Baumgarten, a nossa tomada de consciência das coisas é, em parte, confusa e, em parte, clara, e ambas têm origem na obscuridade. Assim, o direcionamento da atenção é que nos conduz da obscuridade para o conhecimento claro que pode ser, por sua vez, distinto ou confuso. Vemos, pois, que as representações em nós tendem a dar ênfase a um prisma perceptivo. Sobre isso, esclarece Baumgarten:

Concentro minha atenção naquilo que percebo de modo mais claro que o resto; desvio minha atenção daquilo que percebo de modo mais obscuro que o resto. Possuo, pois, a faculdade de fixar ou de atenuar minha atenção, mas cada uma destas faculdades é finita. Desta forma, disponho de uma e de outra em certo grau, mas não no mais alto. Quanto maior for a subtração operada sobre uma quantidade finita, tanto menor é o resto. Quanto mais eu concentro minha atenção sobre uma coisa, menos posso concentrá-la no resto. Das duas percepções, é portanto a mais forte que, ocupando exclusivamente minha atenção, obscurece a mais fraca ou então impede a atenção de se afastar da mais fraca. (1993, p. 63).

Essa divisão proposta pelo autor não acarreta um dualismo radical de esferas totalmente separáveis. Como percebemos, as faculdades não são dissociadas na prática. O que Baumgarten apresenta são duas formas de circunscrever uma percepção: uma que se dá através da faculdade do conhecimento superior; e outra pela faculdade do conhecimento inferior. Sobre isso, aponta Tolle:

Não 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* (TOLLE, 2007, p. 49, grifo nosso).

Observamos que a faculdade do conhecimento inferior comporta conteúdos específicos. Em uma escala gradativa de conhecimento, esses conteúdos caracterizam-se por serem claros, porém confusos. Baumgarten considera os conhecimentos sensíveis no domínio do imediato, e, quando faz essa consideração, trata da mediação em relação ao intelecto. Os conhecimentos mediados pelo intelecto são conteúdos da faculdade do conhecimento superior, enquanto os conhecimentos não mediados pelo intelecto correspondem ao conteúdo da faculdade de conhecimento inferior. Isso significa dizer que o conhecimento sensível não está no âmbito do irracional. Ambos os conhecimentos se dão de forma consciente, logo configuram-se como racionais, entendendo aqui razão em seu sentido amplo. Assim, quando Baumgarten diz que o conhecimento sensível é imediato, não quer dizer com isso que esse conhecimento seja dado inconscientemente. Pois a estética enquanto ciência do sensível trata somente dos conteúdos sobre os quais o indivíduo deu ênfase a sua atenção, apreendendo-os de maneira consciente.

Ainda que apreendamos uma percepção sensível de forma consciente, isso não acarreta que tenhamos uma representação plena do objeto apreendido. Essa restrição dá-se justamente pela limitação do ânimo em representar a totalidade do universo, sendo que as representações que temos em nós advêm exatamente da primeira representação que fazemos, qual seja a de nós mesmos inseridos em um local no mundo. Quando Baumgarten trata da sensibilidade em específico, a define em função da posição do corpo. Ou seja, segundo ele, as sensações existem pela “força de representação de que dispõe minha alma em função da posição de meu corpo” (1993, p. 65). A partir dessa origem, a sensibilidade divide-se em interna e externa. À representação do estado anímico, Baumgarten nomeia sentido interno, e, à representação do estado corpóreo, Baumgarten chama sentido externo. Isto é, existe uma percepção do corpo consigo mesmo (sentido interno) e a relação desse mesmo corpo com outros corpos (sentido externo). Logo, as representações ou percepções que temos do universo que nos cerca têm, reunidas em si de forma simultânea, essas duas facetas da sensibilidade.

Segundo Baumgarten, a sensação externa é coordenada pelo aparato sensório, ou seja, pelos cinco sentidos representados pelos órgãos que são afetados. Para que a sensação aconteça de modo verdadeiro, é necessária a adequação desses órgãos. Assim, “quanto mais o movimento de um órgão é adequado, tanto mais a sensação é forte e clara” (BAUMGARTEN, 1993, p. 66). Em contrapartida a isso, dado o movimento não adequado dos órgãos do sentido, ou melhor, quanto mais inadequada a relação sensorial que se estabelece com o objeto, mais a sensação externa mostrar-se-á fraca e obscuramente. Nesse jogo de sensibilidade, o espaço novamente é mencionado como preponderante para o adequado movimento dos órgãos dos

sentidos. Pois, se o âmbito o qual as coisas ocupam for uma área que as preserve a aptidão de bem comunicar aos sentidos o movimento adequado para a apreensão de sensações claras, essa será, como diz Baumgarten, a esfera de sensação. E no centro dessa esfera da sensação ainda há o ponto sensível que se configura como sendo a área mais apropriada para o enfoque dos sentidos. Com isso, a insignificância dos objetos apresentados às sensações, juntamente com o deslocamento desses em relação à esfera sensível, mais fraca e obscuramente são apreendidos. Ao tratar da necessidade do movimento adequado dos sentidos, Baumgarten reitera a capacidade, por meio do correto direcionamento, de se desenvolver a sensibilidade. Sobre isso, ele diz:

A sensibilidade mais desenvolvida é chamada de aguda; a que é menos desenvolvida é chamada de embotada. Quanto mais os órgãos dos sentidos são (ou tornam-se) capazes de efetuar o movimento que lhes convêm, tanto mais o sentido externo é agudo (ou se aguça). Quanto menos os órgãos sensoriais são (ou tornam-se) capazes, tanto mais o sentido externo é embotado (ou se embota). (BAUMGARTEN, 1993, p. 67).

No excerto acima, Baumgarten deixa clara a importância do processo de aprendizagem que se constitui factivamente em um aguçamento da sensibilidade. Disso decorre o princípio ou lei da sensação: “assim como se sucedem os estados do mundo e de mim mesmo, assim também se seguem as representações que os apresentam” (BAUMGARTEN, 1993, p. 67). E da constatação desse princípio é possível supor as regras das sensações dividindo-as em interna e externa:

A partir desta lei [da sensação] deduz-se a regra da sensação interna: assim como se sucedem os estados de minha alma, assim também se seguem as representações que os apresentam; bem como a regra da sensação externa: assim como se sucedem os estados de meu corpo, assim também se seguem as representações que os apresentam. (BAUMGARTEN, 1993, p. 67).

As percepções confusas são compreendidas claramente somente se as tomarmos a partir da noção de conhecimento imediato, bem como entende Baumgarten. Isto é, não devemos ter o intelecto como o único meio de apreensão de conhecimento das coisas. Assim o atributo de claridade concedido a uma percepção liga-se à aptidão de perceber na esfera sensorial as afecções na mesma proporção em que elas se mostram. Interessante notar que as sensações são representações de objetos singulares do mundo (coisas que podem ser determinadas). Porém a sensação os representa dentro daquilo que Baumgarten entende como coesão universal (*universali nexu*). Percebemos os objetos singularmente, mas nunca sem representarmos correlacionados entre si. Segue-se disso que em toda “sensação são

representadas coisas singulares, associadas ao objeto sentido (ou ao que é sentido)” (BAUMGARTEN, 1993, p. 68). Isso também aponta, com a diferença já tratada por Baumgarten em *Meditações*, entre percepções claras, distintas e confusas, que tem, respectivamente, uma característica intensiva e uma extensiva. A clareza intensiva dos conhecimentos distintos é aquela à qual o exercício de análise está ligado intrinsecamente. Já a clareza extensiva dos conhecimentos confusos é aquela que nos possibilita reconhecer a suíte núm.1 de Bach sem que para isso tenhamos que diferenciar acorde por acorde que a compõe. Ou ainda, podemos reconhecer uma pintura de Goya sem que necessariamente identifiquemos um traço característico do artista espanhol. Nesse ponto, mais uma vez, fica evidente a influência da tipologia do conhecimento de Leibniz na obra de Baumgarten. Sobre esse aspecto, temos em Leibniz o notório exemplo do barulho do mar:

Toda alma conhece o infinito, conhece tudo, mas confusamente. Exatamente como quando, andando próximo ao mar, ouço o grande barulho que produz, embora sem distinguir o som individual de cada onda que o compõe, do mesmo modo nossas percepções confusas são o resultado das impressões que todo o universo produz em nós. (LEIBNIZ, 2008, p. 5).

A partir dessa citação, deparamo-nos então com o problema da limitação do conhecimento em relação à totalidade, pois as sensações claras, ainda que sejam distintas, encontram-se acompanhadas, em certa medida, de confusão. Por isso Baumgarten refere-se aos objetos como percepções. Afinal, mesmo ao isolarmos um objeto e encontrarmos uma série de traços distintivos, ele ainda se configura como fruto de um exercício de abstração que gera um conteúdo perceptivo. E esse conteúdo “guarda na sua totalidade sempre alguma confusão e obscuridade” (TOLLE, 2007, p. 44). Nesse ponto, o que torna o pensamento de Baumgarten original é o fato de que ele traz a problemática das representações da sensibilidade ligadas não somente ao estado anímico; ele considera o estado corpóreo também. E disso decorre que “as sensações enquanto tais representam o estado presente do corpo ou da alma ou o estado de ambos simultaneamente” (BAUMGARTEN, 1993, p. 69).

Na sensibilidade, a redução dos fenômenos às substâncias básicas está sujeita a fortes limitações. Por exemplo, de acordo com a metodologia das ciências exatas, explica-se o fenômeno das cores reduzindo-o a processos físicos de movimentos, e isso não considera o significado artístico das cores. Portanto, a redução do fenômeno cromático em conceitos físicos não vislumbra seu significado estético como um meio artístico de expressão. Outro exemplo que pode ser ilustrado é quando tentamos transmitir a impressão que nos provoca uma paisagem bela. Se para explicar uma bela paisagem dividimos sua aparência a partir de

partes componentes descrevendo em termos geológicos, ganharemos novos vislumbres científicos, mas não absorveremos nenhum traço de beleza. Para Baumgarten, a unidade, a confluência e por que não a confusão dos diferentes elementos que formam a experiência sensível e que são fatores absolutamente necessários para ela não podem ser alcançados mediante conceitos determinados clara e distintamente. Esse tipo de concepção defendida por Baumgarten transforma a estética em maior ou menor medida num tipo de antropologia. Sem exageros, e resguardados os devidos cuidados, podemos afirmar que a estética baumgartiana também se funda em um tipo de antropologia filosófica.

O posicionamento de Baumgarten atesta um maior comprometimento em relação à sensibilidade do que apenas a admissão da dependência entre ideia e percepção. Além disso, a partir de Baumgarten, podemos voltar as atenções para a faculdade inferior de conhecimento sem cisma de que sua confusão prejudique a construção de um conhecimento claro. Assim, a filosofia baumgartiana permite afirmar uma particularidade do conhecimento que muitas vezes não é considerado pelo “alto exercício filosófico”, ou seja, que todo o conhecimento, seja confuso ou distinto, está ligado ao posicionamento do corpo diante do objeto a ser apreendido.

A consciência do posicionamento do corpo refere-se à noção de espacialidade. Além de estarmos inseridos em um determinado espaço, obviamente o estamos em um determinado tempo presente. Podendo, ainda mais, ter consciência do nosso estado anímico passado e, consequentemente, segundo Baumgarten, ter consciência do estado passado do mundo. Essa representação do estado passado do mundo e de nós mesmos é o ponto de partida para Baumgarten caracterizar a imaginação enquanto uma das faculdades componentes da parte inferior do conhecimento, pois ele também entende a imaginação exatamente como essa faculdade que proporciona as representações do estado passado. Logo, a força de representar para nós mesmos nosso estado passado e, consequentemente, estado passado do universo é, para o autor, também fruto da imaginação.

Por intermédio da caracterização da imaginação, Baumgarten introduz uma faculdade que até então na história da filosofia não havia sido exposta enquanto parte inerente às capacidades anímicas do ser humano; trata-se de uma faculdade inventiva nomeada faculdade de fingir ou inventar.

A faculdade de fingir ou inventar surge da capacidade que temos de reunir representações da imaginação. Ao reunir essas representações, retendo a atenção apenas em alguma parte da percepção, inventamos (BAUMGARTEN, 1993, p. 82). Partindo da capacidade que temos de representar o universo para nós mesmos, podemos representar

múltiplas coisas como que formando uma única. As relações estabelecidas para a associação dessas representações com fim de conectá-las em um todo coerente é a atividade que caracteriza a faculdade de fingir ou inventar. Observamos então que, para Baumgarten, a faculdade de fingir não está vinculada apenas ao conhecimento empírico, mas relaciona-se com o conhecimento estético. Ou seja, em *Metafísica*, Baumgarten relaciona a imaginação inventiva com um modo de conhecimento que não é apenas conceitual e que, através da na noção de perfeição sensível, mostra-se belamente.

3.1 Beleza e perfeição sensível

Baumgarten desenvolve propriamente uma teoria da sensibilidade e explica seu papel central para a fundamentação da estética. Enquanto para Leibniz as intuições sensíveis eram consideradas um “quase” do pensamento, para Baumgarten são vistas como análogas da razão, tendo então uma função própria que trata de representar o conjunto da multiplicidade dos objetos sensíveis. O fundamento do conhecimento estético tem como ponto alto o conhecimento sensível no sentido de uma “disposição natural e inata da alma para pensar de modo belo” (BAUMGARTEN, 1993, p. 103). Então faz-se necessário entendermos melhor o que é essa disposição de pensar belamente, isto é, esclarecer a representação da beleza.

Baumgarten mantém, conforme a tradição, a ideia da beleza como objeto da arte e critério distintivo do artístico, mas a concebe com um tipo de perfeição que não é inerente ao ente enquanto tal (não forma parte de seus predicados ontológico-transcendentais), mas relaciona-se ao modo de realização e representação sensível por parte do homem. Essa é, sem dúvida, uma concepção complexa que se situa no equilíbrio entre a antiga doutrina platônica da objetividade ontológica do belo em si e a nova visão moderna de sua índole essencialmente subjetiva.

Como vimos, a concepção da beleza, em Baumgarten, pressupõe desde o ponto de vista histórico, uma retomada gnoseológica e metafísica da sensibilidade frente a sua desvalorização. E dessa retomada faz parte o reconhecimento do sensível como um âmbito de perfeições e, por conseguinte, também de uma ordem e racionalidade específicas. Disso segue-se também a capacidade humana de captar essas perfeições sensíveis e, sobretudo, representá-las mediante à arte. Uma das grandes novidades introduzida por Baumgarten já em *Meditações* é justamente essa possibilidade de se vislumbrar algum tipo de perfeição nos conhecimentos claros e confusos. Baumgarten trata desse ponto ao definir o poema como

discurso sensível perfeito e vincular o poético, o artístico em geral, a essa perfeição do conhecimento sensível. Dessa forma, a revalorização da sensibilidade consuma-se não só a partir de sua fundamentação como uma faculdade de conhecer o mundo mediante representações claras e confusas, mas é consumada também graças a sua afirmação ontológica enquanto um espaço próprio de perfeições, que concernem à representação sensível e não intelectual das coisas.

Mas em que consiste essa perfeição sensível? A perfeição sensível está em um aspecto cujo desenvolvimento compete aos objetos artísticos. Compete à arte, na complexidade ou plenitude de suas notas, uma complexidade que é, entretanto, harmônica e que Baumgarten nomeia propriamente beleza.

A noção de beleza em Baumgarten é ambivalente, uma vez que parece equilibrar uma noção racional objetiva e uma noção racional subjetiva. Ambas essas visões são demarcadas nos escritos de Baumgarten. Em *Metafísica*, Baumgarten diz que “a perfeição fenomênica percebida amplamente pelo gosto é a beleza.” (1763, p. 248, tradução nossa)⁵⁰. Já em *Estética*, Baumgarten diz que “o fim visado pela Estética é a perfeição do conhecimento sensível como tal. Esta perfeição, todavia, é a beleza” (1993, p. 99). Notamos que Baumgarten mostra-se em um primeiro momento muito lacônico na caracterização de um conceito tão relevante, pois em relação à beleza enquanto tal ele a conceitua apenas nessa pequena parte da *Metafísica* ao que se remete na *Estética* como algo já concebido. Esse aparente desinteresse em relação ao conceito de beleza parece deixar claro que o verdadeiro enfoque de sua reflexão estética está no esclarecimento, na descrição do modo de construção e produção artística da beleza e dessa forma criativa de pensar de modo belo. Outro fator a se considerar em relação ao conceito de beleza é que ele vincula-se necessariamente à noção de verdade estética tratada na *Estética*.

3.2 Verdade estética

Baumgarten não define verdade pela correspondência com a realidade. Em *Estética*, ele ressalta que um dos cuidados que devemos ter ao tratarmos dos assuntos pensados de modo belo relaciona-se à verdade. Mais especificamente, a verdade estética: “A verdade enquanto aquela que é conhecida sensitivamente. Conhecemos a verdade metafísica dos

⁵⁰Passagem citada: *perfectio phaenomenon seu gustui latius dicto observabilis, est pulcritudo*. Para essa tradução como para averiguação de alguns termos, foi necessário recorrermos ao escrito original em latim. Para tanto, utilizamos como referência a edição alemã Meiner da *Estética* de Baumgarten.

objetos como sendo a harmonia dos mesmos com os princípios universais” (BAUMGARTEN, 1993, p.120).

Baumgarten distingue a verdade metafísica ou objetiva da verdade subjetiva ou lógica em sentido amplo, ou melhor, verdade *esteticológica*. A verdade subjetiva corresponde ao conceito moderno de verdade, que se define como a concordância da representação e de seu objeto. Posto que nossas representações são de dois tipos, estéticas ou lógicas, o conjunto da verdade subjetiva denomina-se verdade *esteticológica*, a qual se divide em verdade estritamente lógica (conhecimento intelectual) e verdade estética (conhecimento sensível). A verdade objetiva não consiste na concordância entre sujeito e objeto, mas na verdade do objeto mesmo. A verdade subjetiva não é mais que o conhecimento que o sujeito recebe da verdade objetiva ou metafísica, que é a verdade do objeto. O surpreendente é que a verdade metafísica não se identifica com a realidade. É objetivamente verdadeiro não só o que é, mas o que se acorda com os princípios mais universais de todos. O que se acorda com os princípios mais universais não é simplesmente o real, mas também o possível. E com relação a esses princípios, muitos mundos são possíveis. O verdadeiro então não é somente o real, mas o possível.

O objeto da verdade estética não é, em consequência, necessariamente o real atualizado. A arte não é imitação da natureza. A percepção que alcança a perfeição na beleza, não é sempre percepção deste mundo. A arte, diz Baumgarten, explora outro mundo. Essa afirmação não tem nada de metafísico, e deve ser tomada literalmente. O artista explora esses mundos que Deus concebeu em seu entendimento, mas que não criou, pois não era o melhor. A arte define-se assim como invenção que vislumbra verdades relacionadas ao mundo preeminente ou não. A imagem gerada pelos poetas pode ou não vincular-se ao observável empiricamente.

A arte pode descrever o irreal preeminente, ainda assim, não transmite falsidades na medida em que vislumbrará verdades *heterocósmicas*. Por essa razão, afirmamos, mais uma vez, a autonomia da percepção sensível que é verdadeira porque ela mesma inventa seu objeto. A verdade da percepção sensível deduz-se não de sua fidelidade com o real, mas de sua beleza intrínseca. A verdade estética conclui-se da beleza e não o contrário disso.

A verdade estética distingue-se da verdade lógica por seu conteúdo. A diferença dessas duas verdades resume-se na oposição do particular e do geral. A verdade lógica, na realidade, não pode ser aplicada além das essências gerais. O conhecimento intelectual constitui-se por meio das relações lógicas universais e, em virtude da finitude humana, não pode ir além da abstração das leis gerais. A razão humana define-se por sua incapacidade de

apreender a essência individual das coisas, a qual constitui-se em um nó de relações demasiado rico e demasiado complexo para ser objeto de uma apreensão lógica. A essência singular é conhecida confusamente. Uma verdade determinada não pode ser apreendida senão pela inclinação da percepção sensível. É por esta característica que se vê definido o objeto próprio da verdade estética, a saber, a singularidade das coisas.

A verdade estética tem por conteúdo a coisa singular, a natureza individual do objeto e da pessoa, a verdade estética é singular. A arte não enuncia proposições gerais, ela apresenta exemplos. Não expõe argumentações lógicas, mas descreve casos particulares. De acordo com esse raciocínio, a beleza do conhecimento sensível é a ciência do individual. Ao identificar a verdade estética como verdade singular, Baumgarten define melhor a beleza. Assim, a *Estética* não tem outro propósito que não o de estudar as modalidades e as condições concretas da aparição da verdade estética sem a necessidade de ir além de sua definição. Só a arte pode produzir e expor a verdade singular, e sua verdade é imanente a ela própria, não podendo ser exposta de outra forma.

Tendo falado de verdade estética, construiremos dois exemplos que possam nos ajudar a entender ainda mais o que Baumgarten disse. Imaginemos um entardecer, algo que todos já vimos. A verdade lógica mostrar-nos-á a generalidade geográfica e meteorológica, nos explicará, estejamos onde estivermos, as condições que permitem a visão de um pôr do sol. Não importa onde estamos nem importa quem seja a pessoa que nesse momento esteja com a vista mirando o horizonte. A generalidade do juízo lógico mostra seu alcance, mas também seu limite. Seu alcance e fortaleza não é bem conhecido, mas podemos a partir dele entender o fenômeno dentro de uma cadeia causal. Sua limitação, contudo, encontra-se na frieza do anonimato. Não me diz nada do momento nem de seu significado para mim. Não tem porque fazê-lo, pois é uma explicação geral. Na experiência estética, o laranja, o rosado e o violeta dos tons do entardecer da cidade de onde vivo é uma experiência pessoal e intransferrível. A compreensão que tenho do mundo me permite situar o fenômeno, mas as pinceladas de suaves cores me identificam completamente com algo para mim significativo. Deixando a natureza de lado, vejamos um exemplo relacionado à arte. Tragamos à memória um quadro que provavelmente todos tenhamos visto, a *Guernica*, de Picasso. A generalidade lógica poderá dissertar sobre a guerra e explicar os horrores desta. Para esse fim, colocará exemplos e poderá encontrar casos modelos. Tudo isso é válido e pertinente para entender aquele fenômeno humano. Depois da leitura de uma explicação cultural, sociológica ou histórica da guerra, poderemos muito provavelmente entender algumas fontes básicas para compreender um conflito ou a matriz de todo o conflito. Na América Latina, temos visto algo parecido;

sobre as experiências de conflitos armados, lemos magníficos textos explicativos. Concentremo-nos agora, sem esquecer a explicação nem a experiência que temos todos nós acumuladas, no quadro em questão. O pintor limita sua paleta somente a tons negros, cinzas e brancos. Podemos olhar também a simplicidade grotesca das formas e perceber movimento, angústia e desespero nos corpos. O quadro agride e espanta, sentimos a brutalidade e o choro. A experiência estética detém-se ante a presença particular. Ao longo da história da cultura ocidental, tem sido a arte a transmitir tal classe de experiência. Daí o vínculo claro para Baumgarten entre imaginação criadora, verdade estética e arte.

A relação entre verdade estética e verdade lógica é de complementação, pois observamos verdade tanto na universalidade conceitual abstrata como na particularidade significativa. A verdade lógica define-se através da correta distinção conceitual que se adquire pelo entendimento determinante. A verdade estética define-se a partir da clareza e da riqueza da presença significativa individual que se apreende pelo conhecimento sensível. A verdade lógica constitui-se de gêneros e espécies, a verdade estética constitui-se de singularidades. Já no que se refere à relação entre beleza e verdade, percebemos que a beleza é o único modo de aparição possível de certos objetos, o único modo possível de conhecê-los.

CONCLUSÃO

A conclusão deste trabalho consistirá primeiramente em considerarmos de maneira breve o que foi desenvolvido nesse trajeto dissertativo. Em seguida, retomaremos alguns pontos tratados no texto. Por fim, a partir desses pontos tratados, pretendemos fazer algumas breves considerações acerca do que foi apresentado.

A princípio, no decorrer desta dissertação, vimos que Baumgarten incomodava-se sobremaneira com o distanciamento entre a atividade filosófica e a atividade poética. Para ele, aquilo que uma vez se constituiu em uma relação harmônica fora separado no decorrer da história do pensamento ocidental. Daí a necessidade de retomar a reunião entre filosofia e poesia. Baumgarten toma para si essa tarefa a partir de um dos problemas genuinamente filosóficos relacionados ao fazer poético. Tal problema se dá justamente na relação da obra poética com a realidade. Esse problema remonta à antiguidade, mais especificamente à Aristóteles. Tendo em vista o grande apreço de Baumgarten pelos clássicos, fez-se necessário, em um primeiro momento, traçarmos um pequeno excurso que projetasse o posterior tratamento dado por ele.

A partir da *Poética*, observamos que Aristóteles conseguiu se afastar da concepção socrático-platônica, deslocando a mimese da discussão metafísica. A mimese, em Aristóteles, passa a ser uma atribuição da atividade artística ligada mais à noção de possibilidade. A atividade poética não é mera imitação ou mera representação dos objetos do mundo atualizado; ela, na perspectiva aristotélica, mostra-se como atividade de apresentação dos objetos mundanos em suas possibilidades de realização. Porém ainda que nessa perspectiva a atividade poética ganhe mais autonomia na medida em que o poeta não retrata, mas cria, ela mantém-se presa aos possíveis concernentes ao mundo atualizado. Isso limita as possibilidades criativas. Ainda assim, vimos que Aristóteles reconheceu que uma “superação” do real fosse plausível, mas isso somente ligado ao poder persuasivo. Não obstante, a leitura apresentada, a partir do pensamento inserido na *Poética*, diverge daquela leitura reducionista proposta pela poética normativa e que foi superada justamente pela inserção da noção de possibilidade já articulada por Aristóteles. Posteriormente, em *Meditações* Baumgarten resgata esse tema inserindo a noção de mundo *heterocósmico*. A partir dessa noção, ele conseguiu vislumbrar a teoria estética.

A teoria estética de Baumgarten revelou-se primordialmente como uma filosofia do fenômeno artístico e que, posterior ao seu desenvolvimento, possibilitou libertar o racionalismo de uma visão estreita. Fez isso mediante o reconhecimento dos direitos

complementares da sensibilidade que permite, por sua vez, a produção artística. Nesse sentido, podemos entender a teoria formulada por Baumgarten como a primeira grande empreitada para definir uma racionalidade estética moderna e, conseqüentemente, delimitar o espaço dos fenômenos artísticos. É claro que a delimitação e a ordenação racional do espaço da literatura, e da arte como um todo, não poderia acontecer sem a sua devida inserção em um sistema geral. Essa inserção só foi possível com a demonstração de sua coordenação com os demais espaços constituintes da razão. Para alcançar esse propósito, Baumgarten coloca em contato duas tradições culturais que compõem sua formação e que foram historicamente separadas entre si: a tradição poética clássica e a filosofia racionalista de Leibniz e de Wolff. Como consequência desse entrelaçamento, nenhuma das duas tradições poderia ficar inalterada. Assim, a poética recebe um tratamento filosófico na obra *Meditações*. Baumgarten retoma o debate da relação entre a realidade atual e a obra poética tendo como principal eixo a noção de *possibilidade* que aparece como uma ampliação do pensamento aristotélico.

A partir da formulação de *Meditações*, observamos os princípios e conclusões da fundamentação filosófica da produção literária na medida em que supõem a identificação racional de um espaço novo que ampliaria o alcance epistêmico. As representações poéticas, antes restritas às possibilidades referentes ao mundo atualizado, agora podem ser de possibilidades não atualizadas. Dessa ampliação é que ocorre a transformação daquela poética filosófica inicial para uma filosofia da arte em geral elaborada nas obras *Metafísica* e *Estética*. Enquanto a razão tomada estritamente apreende e consegue identificar o ordenamento atual, a poesia apresenta outros ordenamentos. A capacidade de vislumbrar configurações possíveis do ordenamento atual ou de ordenamentos possíveis é que qualifica a sensibilidade como análoga à razão.

Em relação à filosofia de Leibniz e Wolff, observamos que, para definir e dar conta racionalmente do novo espaço estético, Baumgarten teve que abrir igualmente sua estrutura sistemática para embasar uma “nova” filosofia instrumental que definisse epistemicamente o caráter próprio da experiência e da expressão artística. Portanto, à lógica, enquanto doutrina da razão, deve-se agregar a estética enquanto doutrina da sensibilidade. Identificar uma racionalidade própria do âmbito da sensibilidade e sua análise conceitual foi uma tarefa imprescindível para a constituição de uma racionalidade estética moderna da qual podem se extrair regras úteis para refinar o gosto e melhorar a criação artística. Baumgarten vincula essa utilidade educativa e prática da estética a sua condição de ciência filosófica encarregada de expor os primeiros fundamentos e regras do conhecimento belo e todas as belas ciências. A reflexão de Baumgarten é que possibilitou uma série de debates, que se arrastam até os dias

atuais, relacionados às possibilidades poéticas⁵¹. O que comprova que os estudos relacionados à poética são ainda solos férteis.

Podemos reafirmar o que já tínhamos colocado anteriormente: que os estudos relacionados ao fazer poético mostram-se intrinsecamente ligados à seara dos debates filosóficos. Longe de acreditarmos que poesia⁵² e filosofia não possam se relacionar, observamos com o passar do tempo o quanto que essa relação fica cada vez mais evidente. E a partir dessa relação podemos averiguar aquilo que tanto Aristóteles como Baumgarten, dentre outros, vislumbraram: oferecer outra imagem do ser humano. Nessa perspectiva, não há uma imagem sobredimensionada do ser humano em que o racional esteja acima do sensível. O que há é uma harmonia e complementação entre todos os aspectos que constituem a criatura complexa e heterogênea que é o ser humano. Para Baumgarten, é claro que a racionalidade é um componente importante da humanidade. A diferença em sua concepção é que essa racionalidade, em seu sentido estritamente lógico, não caracteriza inteiramente o ser humano. Ele não é concebido a partir de uma inquestionável hierarquia das faculdades racionais superiores. Baumgarten mostra-se suficientemente consciente da diversidade humana. Isso significa estar consciente da tensão existente entre paixão e razão, entre a percepção sensível e a determinação intelectual.

Logo, os estudos relacionados ao fazer poético, delineados pela teoria estética, consistem essencialmente em uma reflexão acerca dos alcances e da capacidade representativa e significativa do ser humano. A estética consiste de forma medular em uma reflexão acerca dos alcances e do sentido da capacidade poética, representativa e significativa do ser humano. Nutre-se da tradição poética do ocidente com a finalidade de dar conta de uma relação distinta entre o ser humano e o mundo, e por que não dizer, entre obra poética e mundo.

⁵¹ Alguns dos grandes exemplos relacionados a essa afirmação são, por exemplo, Deleuze, Dolezel e Eco.

⁵² Entendida como inserida em todo fenômeno artístico.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudouro de Souza. São Paulo: Ars poetica, 1993.

BAUMGARTEN, A. G. **Estética – A lógica da Arte e do Poema**. Tradução de Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Asthetik, teil I**. Hamburg: Felix Meiner, 2007.

_____. **Asthetik, teil II**. Hamburg: Felix Meiner, 2007.

_____. **Esthétique – précédée des Meditations philosophiques sur quelques sujets se rapoortant à l'essence du poème et de la Métaphysique**. Traduction, presentation et notes par Jean-Yves Pranchère. Paris: Editions de L'Herne, 1988.

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

_____. **Methaphysica**. Hemmerde: Halle, 1763.

_____. **Texte zur Grundlegung der Asthetik**. Hamburg: Felix Meiner, 1983.

BACON, F. **Of the dignity and advancement of learning**. Houghton Mifflin, Boston: 1863.

BUCHENAU, S. Art of invention and invention of art. In: **The founding of Aesthetics in the German Enlightenment**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

_____. Alexander Gottlieb Baumgarten. In: **Aux soureces de l'esthétique: Les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne**. Paris: Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.

DESCARTES, R. **Meditações sobre Filosofia Primeira**. Tradução, Nota Prévia e revisão de Fausto Castilho. Campinas: Unicamp, 2004.

DOLEZEL, L. **A poética ocidental: Tradição e Inovação**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

_____. **Heterocósmica: Ficción y mundos posibles**. Traducción de Félix Rodriguez. Madrid: Arco/Libros, S.L, 1999.

FLUSSER, V. **Ficções Filosóficas**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1998.

FOLSCHEID, D; WUNENBURGER, J. **Metodologia Filosófica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANÇA, M. N.; FREITAS, M. S.; SILVA, A. M. **Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos: projetos de pesquisa, trabalhos acadêmicos, dissertações e teses**. 5. ed. Uberlândia: EDUFU, 2008.

HOBBS, T. **Leviatã**. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Coleção Os Pensadores)

HORÁCIO. A arte poética. In: **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

KIRCHOF, E. R. **Estética e semiótica**: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

LEIBNIZ, G. W. **Discurso de Metafísica**. Tradução de Gil Pinheiro. São Paulo: Ícone, 2004.

_____. **Essais de Theodicée**: sur la bonté de Dieu, la liberté de l'home er l'origine du mal. Edition par De Faucourt. Amsterdam, 1747.

PLATÃO. **A República**. Tradução, introdução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

_____. **Fedro**. Tradução, introdução e notas de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1975.

SANTORO, F. **Poesia e verdade**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

SPINA, S. **Introdução à poética clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

TOLLE, O. **Luz Estética**: A ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação. São Paulo: USP, 2007.

WOLFF, C. **Discours préliminaire sur la philosophie en général**. Traducion sous la direction de Th. Arnaud et J.F Goubert. Paris: Vrin, 2006.

XENOFONTE. **Memoráveis**. Tradução, introdução e notas de Ana Elias Pinheiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

Revistas online

BUCHENAU, S. **L'esthétique wolffienne comme *ars invendi***. Revue germanique international. Vol. 4, p. 37- 48. 2006. Disponível em: <<http://rgi.revues.org/139>> Acesso em 15 de janeiro de 2014.

DEL VALLE, J. La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética. **Revista de Filosofía Areté**, v. 23, n. 2, p. 303-328. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.org.pe/pdf/arete/v23n2/a04v23n2.pdf>> Acesso em: 12 ago. 2012.

DOS SANTOS, L. R. A concepção Kantiana da experiência estética: novidades, tensões e equilíbrios. **Revista Tran/Form/Ação**. v. 33, n. 2, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732010000200004&script=sci_arttext#not1> Acesso em: 20 set. 2013.

LEIBNIZ, G. W. Meditações sobre o Conhecimento, a Verdade e as Ideias. Tradução de Viviane de Castilho Moreira. **Revista DoisPontos**. Vol. 2, Nº 1, p. 13-15. 2005. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/doispontos/.../1618>> Acesso em: 15 ago. 2012.

_____. **Princípios da Natureza e da Graça**. Tradução de Arthur Mourão. LusoSofia press. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/leibniz_principios_da_natureza_e_da_gra_a.pdf> Acesso em: 18 abr. 2014.