
O surgimento da estética: algumas considerações sobre seu primeiro entrincheiramento dinâmico

MARCUS VINICIUS CORRÊA CARVALHO*

Resumo

Neste artigo, apresenta-se o projeto de Alexander Gottlieb Baumgarten para a fundação de uma ciência das coisas sensíveis (epistemé aisthetiké), com base na fundamentação lógica aplicada às poéticas e retóricas clássicas, alinhando os domínios da arte, da beleza e da sensibilidade em busca da verdade estética. Leva-se em conta, também, a recepção do projeto e da disciplina filosófica baumgarteanos para apresentar considerações sobre a estética como um entrincheiramento dinâmico, notabilizando-a como uma ação de emergência, cujo processo de entrelaçamento de disposições humanas com objetos faz produzir novas e imprevisíveis configurações de visualizar e idear, implicando a atenção aos processos humanos de formação.

Palavras-chave: Arte. Beleza. Sensibilidade. Verdade. Ars Poética. Formação. Baumgarten.

* Doutor em História Social da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor da área de História da Educação na FaE/Uemg. Líder, ao lado de Fernando Gonçalves Ferreira Júnior, do Grupo de Pesquisa/CNPq "Estruturas emergentes: linguagem, estética e educação", da IFMG, no qual coordena a linha de pesquisa "Educação e estética nas representações culturais e históricas". Atualmente, cumpre residência pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação da FaE/UFMG sob a supervisão do Prof. Dr. Luciano Mendes de Faria Filho.

Alexander Gottlieb Baumgarten notabilizou-se no século XVIII e inscreveu seu nome na posteridade como o criador da disciplina filosófica Estética. Pode-se considerar que o fez por ter sido o primeiro a perceber "as relações estabelecidas entre três domínios, até então, tratados como autônomos: o da arte, o da beleza e o da sensibilidade do sujeito humano" (PRANCHÈRE, 1988, p. 8).

Ao fazê-lo ele constituiu novo caule de uma questão que há muito deitou raiz no pensamento ocidental, qual seja, aquela das mediações possíveis entre arte e conhecimento e, portanto, como consequência, a especulação entre as relações entre educação e estética. Desse modo, penso que não deixa de ser oportuno para os procedimentos da arte-educação relembrar o surgimento do campo investigativo da estética e ponderar, brevemente, sobre seu significado com base nesse contexto de emergência.

Baumgarten apresentou sua obra como uma tentativa de organizar um saber antigo. Ela buscaria unificar, em uma ciência sistemática, as regras esparsas da beleza. A novidade da estética, portanto, não estava em seu conteúdo propriamente, mas, sim, na forma científica de sua exposição. A novidade, segundo o dedicado aluno de Christian Wolff, seria a abordagem científica de uma matéria já bem conhecida: as normas da representação artística e do bom gosto expostas, desde a Antiguidade, pela *Poética* de Aristóteles, de Horácio e por Longino, bem como pela *Retórica* de Cícero, de Quintiliano e de Longino. O projeto de Baumgarten pretendia propiciar uma fundação metafísica às regras clássicas da arte e do gosto dispersas nas *Poéticas*, que seriam, pela primeira vez, apresentadas em uma exposição estritamente lógica (PRANCHÈRE, 1988, p. 8-9)¹.

A estética, desse modo, seria mais que uma "Poética filosófica", ela buscaria uma teoria mais vasta e seria uma nova disciplina mais geral. Observada desde o ponto de vista da Poética, a arte não seria mais que um artesanato da beleza, na medida em que ela ensinava como obter certo efeito – a beleza – a partir da

¹ Sobre a proposição de uma ciência estética em relação à poética e à retórica, observar em especial, BAUMGARTEN, 1993, §§ 115-117.

rotinização de determinados procedimentos. Nessa medida, para Alexander Baumgarten, a Poética encerrava menos uma teoria que uma técnica. A questão era: o valor e a natureza desse efeito restavam indeterminados. Eis porque Baumgarten pretendeu fazê-la passar para uma disciplina mais alta, alçando-a a uma teoria da significação da beleza.

Esta teoria do belo toma a forma não de uma reflexão sobre os cânones da beleza, mas, sim, de uma filosofia da faculdade do sentir. Estética, etimologicamente, refere-se à percepção e estrutura; a partir de Baumgarten, uma ciência da sensibilidade, como ele a definiu em suas *Meditações*²: “a ciência do modo sensível de conhecimento de um objeto”. Essa definição se completou no capítulo primeiro de sua *Metafísica*³, intitulado “Psicologia empírica”, mais precisamente na segunda seção deste capítulo, nomeado “A faculdade de conhecimento inferior”: “a ciência do modo de conhecimento e de exposição sensível é a estética (lógica da faculdade de conhecimento inferior, gnosiologia inferior, arte da beleza do pensar, arte do análogo da razão)”⁴.

A sensibilidade não seria, portanto, como para Immanuel Kant⁵, apenas um dos tipos de saber, ele mesmo insuficiente, exigindo, assim, um aporte de entendimento para produzir-se como tal. A sensação não era, na perspectiva de Baumgarten, simplesmente um “material” do saber, ela mesma era um saber: um modo de saber integral do objeto. A sensação era definida como uma ciência em seu gênero, apta, dessa maneira, a exprimir tudo do real. A percepção sensível constituía, desde aí, um ponto de vista autônomo sobre o universo. A estética seria, pois, uma epistemologia da sensibilidade.

Em sua obra mais conhecida, *Estética*, Baumgarten formulou seu sistema para sustentar esse novo campo do conhecimento em acordo com a lógica aprendida com Wolff. Nesse trabalho, publicado em dois volumes, respectivamente de 1750 e de 1758, a beleza era apresentada como uma das características possíveis

² *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, de 1735, é a primeira publicação de Baumgarten, podendo ser considerada o ato de passagem da Poética à Estética.

³ De 1739, também escrita em latim, a *Metafísica* fundou a estética sobre a psicologia, entendida como teoria metafísica da alma.

⁴ Vale acompanhar os termos do próprio autor, remetendo à primeira edição da *Metafísica*, de 1739: “§ 533: *La science du mode de connaissance et d'exposition sensible est l'esthétique; si elle a pour but la moindre perfection de la pensée et du discours sensible, elle est la rhétorique; si elle a pour but leur plus grande perfection, elle est la poétique universelle.* (BAUMGARTEN, 1988, p. 89, grifos nossos, que acompanham a edição de Pranchère)

⁵ Coerente com o uso alemão do século XVIII, Kant deu ao termo estética dois significados: 1) refere-se à ciência de uma sensibilidade a priori; 2) crítica do gosto ou filosofia da arte. Na *Crítica da Razão Pura*, Kant assinalou, em nota, que ambos os significados do termo foram estabelecidos por Baumgarten – embora revivesse o termo grego, sua equação de arte e conhecimento sensível não tinha precedente clássico. Na primeira edição dessa obra, a estética estava reservada a “doutrina da sensibilidade”, excluindo daí a filosofia da arte. Ela ocupava a primeira parte da “Doutrina transcendental

dos elementos”, que considerava os modos como os objetos são dados imediatamente à mente humana em intuições. Na “Estética transcendental”, Kant se afasta de Leibniz e Wolff – dois pensadores centrais na formação de Baumgarten – estabelecendo uma relação entre o sensível e o racional mais complexa do que aquela da noção wolffiana de que a sensibilidade é meramente uma versão confusa da razão. Já na segunda edição da *Crítica da razão pura*, publicada em 1787, Kant ampliou sutilmente o texto sobre a limitação do domínio da estética, para incluir nele a crítica do gosto. Por fim, em 1790, na *Crítica da faculdade do juízo*, a estética expressa a “crítica do gosto”, deixando de ser parte de uma explicação do juízo teórico determinante, para exemplificar o juízo reflexivo, o qual estaria referido à multiplicidade de aparências espaço-temporais. (Cf. CAYGILL, 2000, p. 129-130).

da manifestação sensível dos objetos. Ela era descrita como um dos modos de conhecimento sensível dos objetos. A beleza era, assim, uma das formas da verdade, sendo percebida como o modo mais marcante do conhecimento sensível, ao passo que a estética era, então, uma teoria do belo.

Elucida-se a noção de conhecimento sensível e compreende-se o que autorizava Baumgarten a oferecer a beleza e a arte como modos de saber, quando se arranja, em uníssono, a poética, a filosofia do belo e a teoria da sensibilidade:

§ 18: A beleza universal do conhecimento sensível consistirá 1) no acordo dos pensamentos entre eles, abstração feita da ordem e dos signos que os exprimem; sua unidade enquanto fenômeno, é a Beleza das Coisas e dos Pensamentos. Devemos distinguir a beleza do conhecimento, a qual é a primeira e principal porção, e a beleza dos objetos e da matéria, com que aquela é freqüentemente confundida, ainda que a significação da palavra ‘coisa’ seja geralmente aceita. Os objetos feios [inconvenientes] podem, enquanto tais, ser pensados como de belo feito, e inversamente os objetos que são belos podem ser pensados de uma maneira inconveniente [disforme]. (BAUMGARTEN, 1988, p. 128)

A beleza era considerada a manifestação sensível, a evidência fenomenal, da perfeição de um objeto, no qual a perfeição se define como acordo ou identidade consigo mesmo. A coisa é bela porque a unidade interna é aparente ou sensível:

§ 19: A beleza universal do conhecimento sensível consistirá, visto que não há perfeição sem ordem, 2) no acordo com a ordem (ela mesma destinada a permitir o exame reflexivo daquilo que pensamos como de bela feitura) e com ele mesmo, e com as coisas. Neste acordo, portanto, fenômeno é a Beleza da Ordem e da disposição [do artifício, do alinhamento, da compostura]. (BAUMGARTEN, 1988, p. 128)

A beleza era o signo mesmo da adequação da aparência sensível e da essência da coisa. Ela era uma modalidade do conhecimento.

Uma vez sendo a manifestação sensível de uma essência, da perfeição de uma forma, o belo permitiria conhecer o objeto em sua unidade:

§ 20: A beleza universal do conhecimento sensível consistirá, visto que nós não percebemos as coisas designadas sem seus signos, 3) no acordo dos signos entre eles, com a ordem e com as coisas. Neste acordo, portanto, fenômeno é a Beleza da Expressão por Signos (*significatio*), como por exemplo aquela do estilo (*dictio*) e da eloquência (*elocutio*), desde que o tipo de signo utilizado seja do gênero do discurso ou da fala, e ainda daquele da dicção e dos gestos, desde que a fala se faça de viva voz. Nós temos lá as ‘três Graças’, as três belezas universais do conhecimento. (BAUMGARTEN, 1988, p. 128-129)⁶

Baumgarten recorreu à estruturação lógica de sua *Estética* a fim de legitimá-la. No entanto, segundo ele, não poderíamos reduzir o conhecimento puramente à lógica. Ele reclamava o caráter necessário e irreduzível da estética, argumentando que à lógica dever-se-ia ajuntar outro modo de conhecimento: o saber não intelectual que as belas artes fornecem e que a estética des-creve. Nesse sentido, a estética não seria uma etapa da educação filosófica, porém um domínio autônomo e irreduzível, um horizonte indispensável do saber. A estética seria a ciência da perfeição do conhecimento sensível e a arte de seu aperfeiçoamento. As mais perfeitas percepções sensíveis seriam as mais belas, logo, as mais verdadeiras.

Assim, compreende-se por que, desde então, a teoria do belo era considerada uma teoria da arte: a arte era o lugar privilegiado da beleza, uma vez que ela visava produzir as representações perfeitas. Note-se que Baumgarten não distinguia entre “pensamento”, “representação” e “percepção”, fazendo dos três termos sinônimos. Dessa forma, a obra de arte nada mais era que uma percepção bem-sucedida e notável, nada mais que uma bela representação. Eis por que, aliás, a estética de Baumgarten não era uma teoria da criação artística ou dos procedimentos das artes.

⁶ Não parece ocioso lembrar que a teoria da pintura, ou melhor, um discurso sobre a imagem, foi articulado a partir do *logos*: Leon Battista Alberti, em seu *De Pictura*, de 1435, foi o primeiro pintor renascentista a tentar diminuir a vantagem dos poetas sobre os pintores, mas baseando-se em retóricas e teóricos da poesia antigos. Ele seguiu Cícero na definição dos fins da poesia: *docere* (ensinar, instruir), *delectare* (*delecto*: deleitar), *movere* (partir, retirar, desalojar alguém). Do mesmo modo, nos elementos componentes da definição de pintura: *exordium* (começo de um discurso), *narratio* (exposição do assunto ou questão, uma história), *confirmatio* (consolidação, confirmação), *peroratio* (peroração, conclusão de um discurso; discurso final ou principal de qualquer partido em um debate), excetuando apenas a *refutatio* (refutação). Na matéria, a poesia era dividida em: *inventio* (achado, descobrimento, invenção, talento para inventar), *dispositio* (arranjo, disposição de um discurso, poesia), *elocutio* (dicção, estilo), *actio* (ato, ação, ação do orador ou ator, declamação, gesticulação, processo, qualquer discurso, vida política, voto), *memoria* (faculdade da memória, lembrança, tempo, tempo dos antepassados, tradição, história, história universal ou narração histórica, ou biográfica, acontecimento). Tais elementos foram adaptados por Alberti que obteve: *circumscriptio*, *compositio*, *receptium luminum*. Por sua vez, em *Dialogo della Pittura intitolato l'Areino*, de Lodovico Dolce, a pintura

estava dividida na tríade retórica: invenção/*inventio*, desenho/*dispositio*, colorido/*elocutio*. Não posso deixar de lembrar que, afim com o anti-sensualismo da época, Lodovico Dolce não considerava o colorido como essencial na *persuasio* (persuasão, convicção, opinião) artística, como seria na poesia o adorno da metáfora. A teoria das artes nasceu com uma dupla dependência do âmbito poético: 1) dos tratados de retórica e de poética; 2) da própria concepção de pintura e escultura que tem origem eminentemente linguística. *Ut pictura poesis* é uma tópica de emulação entre as artes, e esses versos que se seguem propõem preceitos que regulam a clareza, a verossimilhança e o decoro aplicados nessa competição. Horácio não diz que poesia é pintura ou que pintura é poesia, mas sim *ut*, como, propondo uma conjunção comparativa da homologia retórica dos procedimentos miméticos ordenadores dos efeitos de uma e outra. Categoria da distância afina-se com *mo-vere*, categoria clareza com *docere*, categoria número com *delectare*. (Comentário sobre o *ut pictura poesis*, de João Adolfo Hansen em "Imagem poética, pictórica e plástica" – material de curso). E-í-lo, o trecho de Horácio: "Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou,

Nessa perspectiva, produzir e contemplar se tornaram uma mesma coisa, uma vez que a obra não seria mais que uma percepção que se expõe. Nada diferenciava o artista do espectador: ambos representam as coisas. Eles estavam na mesma posição: aquela de um sujeito que percebe. Produzir uma obra não seria nada além do que reforçar uma percepção; assim, as regras da arte seriam, elas mesmas, as da percepção.

O objeto da estética, como o da teoria da arte, era a arte da percepção. A estética seria, portanto, uma poética da percepção, ensinando as regras que transformam a percepção em beleza. O lugar dessa transformação seria a arte: nas belas-artes deveria ser cultivada a perfeição da faculdade do sentir. Na obra de arte a sensação atingiria sua perfeição, logo atingiria a beleza, logo a verdade. As obras de arte eram consideradas as mais belas e as mais verdadeiras das percepções.

A elaboração concreta de uma Poética Estética, ou seja, da determinação das normas para a rotinização dos procedimentos artísticos, deveria ser precedida de uma teoria da faculdade do sentir. Desse modo, a estética fundamentava-se em uma "psicologia empírica", que consistia na descrição das faculdades da alma. Ela descreveria a maneira, a feição, sob a qual o mundo se organiza nas sensações, constituindo as bases para definir com precisão o conceito de uma "verdade estética".

As proposições de Baumgarten espalharam-se pelo século XVIII, mas nem sempre ecoaram do modo como ele poderia ter esperado. Oito anos depois de lançar seu segundo volume de *Estética*, e apenas quatro após sua morte, Gotthold Ephraim Lessing não deixou de lembrar a obra principal de Baumgarten.

No prefácio de seu *Laocoonte ou as fronteiras da pintura e da poesia*, de 1766, Lessing (1998) anunciou sua intenção com o livro, deixando logo claro seu alvo: a indiferenciação entre a pintura e a poesia. Como se não houvesse diferença entre pintura e poesia, segundo ele, "muitos dos críticos de arte mais modernos deduziram

as coisas mais parvas do mundo a partir desta concordância entre a pintura e a poesia”. Portanto, “[t]rabalhar contra este gosto errôneo e contra esses juízos infundados, tal é a intenção principal dos estudos a seguir”. (LESSING, 1998, p. 76)

Lessing comentou esses estudos numa passagem que vale acompanhar, pela mostra da força polemista, da confiança e do valor da erudição, e pelo tom vazado na mais autêntica ironia crítica:

Eles surgiram casualmente e cresceram mais em função da seqüência das minhas leituras do que por meio de um desenvolvimento metódico de princípios universais. Trata-se, portanto, mais de uma *colletanea* desorganizada para um livro do que um livro. Ainda assim eu me gabo que, mesmo como tais, eles não deverão ser totalmente desprezados. A nós alemães não faltam livros sistemáticos. A partir de um par de definições aceitas deduzir tudo aquilo que queremos na mais bela ordem, quanto a isso somos melhor do que qualquer nação no mundo. Baumgarten deu a conhecer que os exemplos da sua *Estética* foram em grande parte extraídos do dicionário de Gesner. Se o meu raciocínio não é tão conciso quanto o baumgarteano, ao menos os meu exemplos terão mais o sabor da fonte⁷. (LESSING, 1998, p. 76-77)

O *Laocoonte* foi construído com base em uma estratégia polemista dirigida ao livro *História da arte da Antiguidade*, de Johann Joachim Winckelmann, e ao mesmo tempo, posicionando-se na *querelle des anciens et des modernes* contra os classicistas franceses e seus representantes alemães – no caso, além de Corneille e Nicolas Boileau, ele visava também a Johann Christoph Gottsched. Lessing elaborou uma nova versão da poética dos gêneros, baseada no próprio Aristóteles, criticando a interpretação de caráter normativo das leituras renascentistas e classicistas da poética⁸. Do mesmo modo, Lessing voltou-se criticamente para o caráter sistemático da obra de Baumgarten, professor de filosofia de Frankfurt, falecido anos antes.

aquela, dez vezes vista, sempre agradará”. (HORÁCIO. *Arte poética*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984. p. 109-110). O texto da *Ars Poetica*, de Horácio, pode ser encontrado em: ARISTÓTELES; HORÁCIO, LONGINO, 2005.

⁷ Johann Mathias Gesner (1691-1761) foi diretor da Thomasschule, em Leipzig, e mais tarde, professor de oratória em Göttingen. Ele escreveu *Novus linguae et eruditionis Romanae thesaurus*, 4 volumes, 1747-1748, a obra referida por Lessing.

⁸ Sobre essas e outras relações pertinentes, cf. SUSSEKIND, 2008.

Figura eminente da *Aufklärung*, movimento iluminista alemão, Lessing influenciou decisivamente o *Sturm und Drang*, movimento que, marcado pelo culto à genialidade e pela atitude sentimental, elaborou a arte popular em sua primeira realização literária. Friedrich Maximilian Klinger foi decisivo para esse movimento como autor da peça de teatro que emprestou o nome a ele: *Tempestade e ímpeto* (KLINGER, 1997). Klinger, infenso à teutomania em vigor naquele período, também se alinhou aos comentários do autor da *Dramaturgia de Hamburgo* a respeito dos “livros sistemáticos” dos alemães e, ainda, acompanhando Lessing, reconheceu a proeminência de Denis Diderot:

Diderot mostrou aos alemães como se deve escrever sobre assuntos estéticos. Revela-nos os segredos mais profundos da arte de forma tão clara e evidente que todos os percebem e todos podem deleitar-se neles. O pesado palavrorio estético-filosófico alemão, sistemático, carregado de terminologia, apoiado sobre andas, o entusiasmo requentado sobre brasas de carvão fumegantes, que não lhe dão um tom dourado, mas acobreado, esse é, de todos os palavrorios alemães, o mais insuportável para um homem que esteja já habituado à clareza. Diderot mostrou-lhes, digo-o ainda mais uma vez, como se pode escrever com finura, calor e rigor sobre estes assuntos, e os seus *Salons* contêm, ao lado das *Considerações sobre a pintura*, a primeira de todas as poéticas e retóricas, não por via da forma, mas do conteúdo, forte, pleno e verdadeiro. O poeta e o filósofo encontram-se aqui na mais bela ligação, familiar e fácil, e nenhum prejudica o outro. Só Lessing se pode comparar com ele; e se este não tivesse feito tantas incursões na literatura e perdido tanto tempo em escaramuças com espíritos pobres, teríamos há muito visto qualquer coisa de semelhante, e talvez muito mais (KLINGER, 1997 *apud* KRAUS, 1991, p. 108-109)

Como se depreende dessas observações de Klinger e daquelas de Lessing, a obra de Baumgarten estava bastante longe de arregimentar os espíritos audazes de seu tempo. Por seu turno, Kant, dando privilégio à beleza natural, nem chegou a cogitar

sobre a natureza específica da arte, pensada em seu valor de verdade ou de conhecimento. Um século depois das formulações de Baumgarten, Georg Wilhelm Friedrich Hegel criticou o termo *Aesthetik*, por sua ênfase sobre o sensório e o sentimento. Mais ainda, embora pensando-o inadequado para definir os temas que ele apresentava em suas preleções sobre arte, conservou-o no título de suas conferências e em seus estudos, alegando seu uso corrente e corriqueiro na Alemanha. (HEGEL, 1996)

Aceita ou não, de um modo ou de outro, a exposição sistemática da estética feita por Baumgarten deflagrou a trajetória de debates e discussões que marcaram e marcam a complexidade das mudanças do que seja a natureza e o valor da estética desde então. Híbrido e algo paradoxal, o fenômeno estético lançou uma multiplicidade de esforços epistemológicos a fim de caracterizar sua atuação, seu processo, sua natureza e seu valor.

Enfim, desde sua definição no século dezoito, como uma qualidade híbrida do conhecimento sensorial, contendo um componente cognitivo e um emocional, até o século vinte, quando foi associada com atitudes, foram realizados vários esforços para determinar o caráter da estética. Nesse período, foram observados diversos “entrincheiramentos dinâmicos” (ISER, 2001, p. 36)⁹, pelos quais a estética foi identificada com o conceito que determinou suas feições e operações em diferentes momentos do processo histórico moderno e contemporâneo.

Com o termo “entrincheiramento” indica-se que a definição da estética deve ser delimitada por um momento determinado no tempo, ao passo que ser ele “dinâmico” sugere que tal determinação acarreta relações contextuais, a partir das quais surge uma ampla gama de possibilidades. Nesse sentido, a estética não pode ser confinada em um conceito, mas requer um contexto, ou circunstancialização histórica, em que pode tornar-se operatória, fazendo algo emergir, cultivando algo, gerando cultura.

Em meio à série de entrincheiramentos, pode-se observar, segundo Iser (2001, p. 39), certa configuração do que seja o estético:

⁹ Situada no campo semântico da teoria do caos e do estudo de sistemas emergentes, a expressão *generative entrenchments* não guarda qualquer similitude, direta ou indireta, com o imanentismo gerativista da gramática chomskiana. Por isso, optei pela expressão “entrincheiramento dinâmico”, definindo-o como uma configuração cultural emergente, determinada sócio-historicamente, que define as probabilidades de desdobramentos processuais em cascata dela derivadas ou a ela associadas.

“um movimento de jogo operando entre os sentidos do sujeito e aquilo que lhe é dado perceber ou conceber”. Isso vale também para a estética como filosofia e como teoria da arte, em que as obras figuram como sumas de movimentos complexos de jogo, através dos quais se engendra um circuito que faz algo emergir. Dessa forma, a estética é considerada uma “ação de emergência”, cujo produto não deve ser qualificado como estético, pois que é algo outro do que a configuração das operações de entrelaçamento de que resultou.

Os diferentes entrincheiramentos que a estética assumiu em seu desenvolvimento como questão indicam que o estético não possui essência própria, estando sempre relacionado a realidades contextuais que governam sua concepção. Em um rápido sobrevoo histórico, percebe-se que o estético esteve sempre associado a alguma coisa outra que o “si mesmo”, seja um sujeito, o belo, o sublime, a verdade ou a obra de arte. O estético faz com que algo aconteça: um juízo, uma ideia, um engajamento da imaginação, uma obra de arte, um lampejo da plenitude vindoura ou uma interpretação histórica, um processo de ensino e/ou aprendizagem em qualquer nível – todos sendo resultado do estético, portanto, não sendo mais estéticos no caráter.

A operação estética não é a cognição do sujeito de um objeto, mas, sim, a presença deste para a “intuição íntima” do sujeito. Desse modo, o estético orchestra um entrelaçamento de disposições humanas com objetos, mediante a conversão dos objetos em uma mola mestra para continuamente ativar a interpenetração dos sentidos, fazendo-os produzir novas e imprevisíveis configurações de visualizar e idear.

Essa expansão de possibilidades favorece a ultrapassagem de o que quer que tenha se congelado em uma forma definitiva, propiciando a oportunidade de ativar continuamente o modo de o sujeito visualizar e conceber o mundo. A operação modeladora da estética implica que qualquer coisa a que se dê forma seja

decomposta ou desfigurada, fazendo emergir algo que até então não estava em vista. Esse modelar do estético, como um ato transformador, revela o dado em relacionamento de troca, em transmutações graduadas, perfis seriados e estruturas telescópicas, que cascadeiam em um imprevisível arranjo de configurações. Esse jogo de revirar o dado revela duas feições do estético, como movimento que acelera e que dissemina.

A estética faz uso do potencial humano para estruturar e trabalhar o meio ao qual estamos expostos, e hoje, embora ainda seja um traço da obra de arte, o estético estendeu sua atividade a vários domínios da vida. Não é, portanto, o produto final específico da modelagem que está em jogo, mas a própria atividade que continuamente dá formato a algo. Esses formatos não devem ser considerados nem definitivos nem finais, mas, antes, possibilidades que se derramam em cascata mediante o entrincheiramento contemporâneo do estético. Nessa medida, a de uma cascata de possibilidades, ilimitada em alcance, o estético não se apresenta para promulgar um interesse de grupo, mas, sim, para lançar luz crítica e criativa sobre a pluralidade distintiva dos debates e embates sociais, culturais, políticos que constituem e instituem os processos humanos de formação.

Abstract

THE EMERGENCE OF AESTHETICS: SOME THOUGHTS ON ITS FIRST DYNAMIC ENTRENCHMENT

In this paper, we present the project of Alexander Gottlieb Baumgarten for the foundation of a science of sensible things (epistemé aisthétiké), based on the rationale applied to classical poetics and rhetoric, aligning the fields of art, beauty, and sensitivity in pursuit of aesthetic truth. It also takes into account the reception of the project and the Baumgartenian philosophical discipline to present considerations about aesthetics as a dynamic entrenchment, by making it outstanding as an emergency action, whose process of intermingling human dispositions with objects produces new and unpredictable configurations for seeing and forming ideas, which involves attention to processes of human education.

Key words: Art. Beauty. Sensitivity. Truth. Ars Poética. Education. Baumgarten.

Résumé

LE SURGISSEMENT DE L'ESTHÉTIQUE: QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR SON PREMIER RETRANCHEMENT DYNAMIQUE

L'article présente le projet d'Alexander Gottlieb Baumgarten qui vise la fondation d'une science des choses sensibles (epistemé aisthétiké) et qui s'appuie sur la logique appliquée aux poétiques et aux rhétoriques classiques tout en reliant les domaines de l'art, de la beauté et de la sensibilité en vue de la vérité esthétique. Le texte considère également la réception du projet et de la discipline philosophique de Baumgarten à fin de présenter des considérations sur l'esthétique en tant que retranchement dynamique, tout en la considérant comme une action dont le processus de connexion entre les relations humaines et les objets est susceptibles de produire des nouvelles configurations (visualiser et idéer) impliquant l'attention aux processus humains de formation.

Mots-clés: Art. Beauté. Sensibilité. Vérité. Ars poetica. Formation. Baumgarten.

Recebido em 14/10/2010

Aprovado em 30/11/2010

Referências

AMARANTE, Maria Antónia. *Literatura e sociedade burguesa na Alemanha (séculos XVIII e XIX)*. Lisboa: Materiais Críticos, 1991.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Esthétique, précédée des méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique (§§ 501 à 623)*. Paris: L'Herne, 1988.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus (1735)*. Tradução de Karl Aschenbrenner e William B. Holther. Berkeley: University of California Press, 1954.

CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HORÁCIO. *Arte poética*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

ISER, Wolfgang. O ressurgimento da estética. In: ROSENFELD, Denis L. (Org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

KLINGER, Friedrich Maximilian. *Tempestade e ímpeto*. São Paulo: Cone Sul, 1997.

KRAUS, Werner. Para uma periodização da literatura alemã do século XVIII (*Aufklärung, Sturm und Drang, Classicismo de Weimar*). In: AMARANTE, Maria Antónia. *Literatura e sociedade burguesa na Alemanha (séculos XVIII e XIX)*. Lisboa: Materiais Críticos, 1991.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

PRANCHÈRE, Jean-Yves. L'invention de l'esthétique. In: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Esthétique, précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique (§§ 501 à 623)*. Paris: L'Herne, 1988.

ROSENFELD, Denis L. (Org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SUSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

