

(Re)escrita do nascimento da estética ou o regime estético das artes em Jacques Rancière

DANIELA CUNHA BLANCO¹

I. Introdução

Ao longo do século XX, a arte esteve subsumida a um debate de posições extremas. Ora sob a égide da *autonomização*, ora sob a da *heteronomização*, a crítica tem colocado em questão o poder disruptivo da arte. Em um percurso que pode ser lido desde a busca do novo pelas vanguardas do início do século XX ao esgarçamento da experimentação com o conceitualismo e o minimalismo nas décadas de 50 e 60, tais oposições apareceram nas mais diversas formas, culminando em um pessimismo que adentrou nosso século. O embate ainda não resolvido, traria, de um lado, a defesa da *heteronomia da arte*, ou seja, uma dispersão no campo ampliado da cultura como única forma de intervir na vida cotidiana e nela operar uma lógica disruptiva; e de outro, a ideia de que a *autonomia da arte*, ou seja sua diferenciação em relação à lógica dominante do mercado e da cultura seria o modo com o qual a arte seria capaz de manter seu poder disruptivo.

Jacques Rancière compreende tal paradigma como uma batalha teórico-

¹ Mestranda no Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Bolsista CNPQ.

filosófica em torno da capacidade disruptiva da arte. “É no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história.”² Por um lado, denuncia-se, na arte, o fim de sua capacidade crítica como efeito de uma culturização total. Desta perspectiva, a arte estaria a tal ponto dominada pela lógica da mercadoria que não se diferenciaria de qualquer outro produto cultural, e, como resultado, buscaria reproduzir um certo *modus operandi* da cultura – compreendida aqui como mais uma esfera do mercado –, com o intuito de aproximar-se da vida cotidiana; desse modo a arte teria perdido a capacidade crítica que, supostamente, o distanciamento em relação à vida lhe teria concedido um dia. Por outro lado, denuncia-se um movimento oposto, de separação total entre vida e arte, no qual esta estaria de tal forma apartada das questões políticas e cotidianas, cifrada e inacessível – tanto do ponto de vista intelectual quanto do social –, que teria perdido seu caráter disruptivo.

Os teóricos denominados por Rancière de nostálgicos, defenderiam, assim, de um lado, uma retomada de um distanciamento da arte em relação à vida que lhe permitisse reatar com seu caráter disruptivo – sintetizado na ideia de uma *arte autônoma* –, de outro, uma aproximação radical com a vida que lhe possibilitasse intervir politicamente na mesma – compreendido sob os termos de *arte engajada* ou *arte política*.

Se o que está em jogo é o pensamento da possibilidade da arte – compreendida como campo separado da vida ou como parte dela – de intervir nas questões políticas da comunidade, deve-se pensar a maneira com que três termos são colocados em relação, a saber, *arte*, *vida* e *política*. Doravante, compreendemos que, no argumento que defende a *autonomia da arte*, a *vida* estaria dominada pela lógica da mercadoria em que tudo se equivale, sem deixar espaço para o surgimento da diferença, e por esse motivo, a *arte* não poderia ser pautada pela mesma lógica, devendo, ao contrário, estabelecer seus modos próprios de criação e de relação com o mundo para operar uma ordem *política*. Arte e vida, deveriam pois, estar *separadas*, para que a *política* possa surgir. Se partimos do ponto de vista contrário – o que defende a *heteronomia da arte* –, compreendemos que se

² RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 12.

a *política* faz parte da *vida* e nela aparece como ordenação social, a *arte* só seria capaz de aí intervir se realizasse sua crítica de uma posição próxima, se estivesse dispersa em um campo mais geral da cultura.

Em ambas as posições supramencionadas, na comunhão ou na separação entre *arte* e *vida*, a *política* apareceria como o *resto* da conta. Marcando distância em relação a tais interpretações, Jacques Rancière empenha-se em demonstrar como tais posições seriam consequência de um equívoco na formulação de certos problemas que “são confundidos por noções que fazem passar por determinações históricas o que são *a priori* conceituais e por determinações conceituais, recortes temporais”.³ Ao apontar tal confusão, o filósofo refere-se principalmente ao termo *modernidade* – denominador comum para pensar Cézanne e Duchamp, tanto quanto a ciência cartesiana, o sublime kantiano e o extermínio dos judeus, dentre outros⁴ – que encobriria a especificidade de um regime de historicidade no qual a arte é acolhida e identificada como tal. Doravante, devemos compreender que se *arte*, *vida* e *política* estabelecem uma certa relação entre si, isso não se deve a decisões de ruptura artística no interior de um regime, mas sim às condições *a priori* da atividade artística, da visibilidade da arte e do pensamento sobre a mesma. No que Rancière denomina *regime estéticos das artes* – como reformulação do problema mais interessada nessas condições *a priori* do que em um recorte temporal –, as operações ditas de ruptura com o passado devem ser compreendidas não como uma mudança de regime histórico, mas, ao contrário, como operações *conceituais* que reafirmariam um certo modo de identificação da arte.

Ao propor pensar as condições de possibilidade do pensamento da arte, afastando-se do debate que opõe a *autonomia* à *heteronomia* da arte, o autor pretende demonstrar que haveria uma outra via possível para o debate, apartada do que denomina de *pensamento do luto* da tradição crítica, como aquilo que estaria expresso na “multiplicação dos discursos denunciando a crise da arte ou sua captação fatal pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem”.⁵ Tal pessimismo, argumenta Rancière, seria consequência dessa polarização que

³ Ibidem, p. 14.

⁴ Ibidem, p. 14.

⁵ Ibidem, p. 12.

teria transformado as apostas no pensamento vanguardista em pensamento da nostalgia. Ao deslocar a questão, o autor apontaria para a busca da fundamentação de uma ligação específica entre arte e política que teria dado ensejo a discursos tão conflitantes: afinal, “como pode a noção de ‘estética’ como uma experiência específica levar de uma só vez à ideia de um mundo puro de arte e da auto exclusão da arte na vida, à tradição do radicalismo de vanguarda e à estetização da existência comum?”⁶

Assim colocada, a questão aponta para uma interpretação na qual a oposição entre *autonomia* e *heteronomia* da arte teria sido responsável por tornar velada uma relação mais essencial entre as mesmas, que não envolveria a exclusão de uma para a predominância da outra. Haveria, sob a noção de *estética*, um espaço de compartilhamento entre os dois termos capaz de criar condições para que a arte e o pensamento da arte apresentassem formas tão opostas. Tal interpretação não intui desacreditar uma ou outra das perspectivas apresentadas, mas sim evidenciar a configuração de um terreno de simultaneidade entre *autonomia* e *heteronomia*, no qual múltiplas relações seriam possíveis sob um mesmo termo: *experiência estética*.

Pode-se pensar, a partir das ideias apresentadas pelo autor⁷ no livro *O inconsciente estético*, que o que estaria em jogo na concepção da *experiência estética* seria um outro modo de pensar o *sensível* que teria tomado força no âmbito da discussão filosófica de meados do século XVIII, quando do surgimento de um interesse epistemológico específico em torno do conhecimento sensível do mundo; momento em que o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten⁸ publica sua *Estética*. Tal recuo aqui proposto, apontaria para a ideia de que o debate da *autonomia* ou *heteronomia* da arte teria perdido de vista um aspecto central que já estaria presente em Baumgarten: o de que o *sensível* – e, portanto, a *estética* –, diriam respeito não exclusivamente ao domínio da arte, mas a uma concepção de homem fundamentada na legitimação do conhecimento sensível. Essa noção de *estética* – que, já de partida, liga arte e vida –, embasaria a demonstração de como

⁶ Ibidem, p. 2.

⁷ Idem, *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b.

⁸ BAUMGARTEN, Alexander G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.

os discursos que opõem a *autonomia* à *heteronomia* da arte, para afirmar ou negar seu poder disruptivo, não possibilitariam a saída do ciclo do dito *pensamento do luto*. Com isso, intui-se apontar um caminho que, ao liberar o pensamento estético de tal binarismo, possibilitaria ver as condições em que a relação entre estética e política dar-se-iam.

Propomos uma leitura do nascimento da estética em Baumgarten, a partir do pensamento rancieriano, como um recuo estratégico que não visaria uma resposta otimista contra o *pensamento do luto*, tão pouco uma reafirmação deste, mas sim, pensar um retorno aos traços de uma primeira ligação entre o estético e o político, com o intuito de aí encontrar a fundamentação da interpretação binária da relação que colocam. Nas palavras de Rancière:

restabelecer as condições de inteligibilidade de um debate. Isto é, em primeiro lugar, elaborar o sentido mesmo do que é designado pelo termo estética: não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes.⁹

Rancière faz referência direta à *Estética* de Baumgarten em poucos momentos de toda sua obra estético-política,¹⁰ podendo resumir-se a três ou quatro citações. Não ignoramos esse dado ao propor, com o presente trabalho, uma leitura da importância que tem a publicação do livro de Baumgarten na concepção do que Rancière denomina *regime estético das artes*. Tal proposta embasa-se na hipótese, sobre a qual discutiremos, de que Rancière recuperaria o sentido original dado pelo autor alemão à palavra *estética*, acrescentando-lhe ainda um sentido político que lhe seria ausente. Interessado não necessariamente em uma leitura das minúcias do texto fundador da disciplina em questão, Rancière recorta da emergência desta, os fatores que teriam propiciado sua teorização, e coloca, ainda, a questão das condições de possibilidade da escrita, publicação e recepção do texto tido como fundador da estética.

Ademais, propomos pensar a importância da renúncia, em Rancière, ao termo *modernidade*, substituído pela noção de *regime estético*, tendo em vista que tal substituição marca o afastamento em relação ao *pensamento do luto* que, segundo

⁹ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 13.

¹⁰ *Ibidem*; Idem, *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b.

o autor, estaria presente nas reflexões em torno da *modernidade*, pensada como período artístico de ruptura com o passado. Rancière afirma ser necessário dar fim à “pobre dramaturgia do fim e do retorno”¹¹ dos objetos do pensamento, que impregnariam as discussões nomeadas pelas noções de *modernidade* e *pós-modernidade*. Doravante, consideraremos a noção de *regime estético* em substituição ao termo *modernidade*, como referência ao período histórico da suposta *ruptura artística* que teria se iniciado entre o final do século XVIII e meados do século XIX. Não se trata, como já dissemos, de uma mudança apenas terminológica, mas do rompimento com uma noção impregnada pela afirmação de ruptura com o passado, que daria mais a ver certas decisões artísticas dentro de um regime de historicidade do que as especificidades desse regime propriamente.

Prosseguiremos com uma breve análise de como Rancière concebe o *regime estético* e nele, estabelece uma relação diversa entre arte e política, com o intuito de configurar o terreno para uma leitura da apropriação que o autor opera com a *Estética* de Baumgarten. Pretendemos mostrar como o nascimento da estética pode ser pensado, em Rancière, a partir de dois pontos centrais: 1) o surgimento de um novo modo de pensamento que estaria no cerne do *regime estético das artes*; 2) o pensamento da arte deve ser pensado em termos de ruptura com o princípio unificador das regras da poética, o *princípio mimético*, e não em termos de ruptura com o passado. Esperamos demonstrar que a (re)construção dessa apropriação de Baumgarten por Rancière nos permitirá mostrar esses dois pontos como fios condutores da concepção do *regime estético*, e ainda compreender a maneira pela qual Rancière opera com as suas fontes no processo de sustentação do seu projeto filosófico. A escolha de tal fonte se justifica dada a sua importância na definição do conceito de *regime estético* dentro do projeto rancieriano.

¹¹Idem, *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 14.

2. Estética e política: configuração do regime estético das artes

Para a compreensão de como Rancière concebe o *regime estético*, faz-se necessário, antes de mais, apresentar a maneira como o mesmo (re)significa a *estética* e o *sensível* a partir de duas perspectivas diversas. No livro *O Desentendimento*, Rancière¹² realiza uma análise das condições sob as quais a política é acolhida como objeto filosófico, apresentando a tese de que sempre teria havido, no cerne da política, uma *estética*; retomando o sentido da palavra grega *aisthesis* – relativa à compreensão pelos sentidos –, para pensar o sensível como uma espécie de terreno primário que delimitaria o espaço perceptivo, a partir dos modos como ocupamos o mundo. Desse ponto de vista, a política estaria associada à percepção do espaço comum e de como, nele, algumas coisas seriam visíveis e outras, não; ademais, trataria de como algumas questões conflituosas colocariam-se no espaço público, a partir dos modos de visibilidade daquilo mesmo que se constituiria como objeto de disputa ou não. A definição do *sensível*, como um tecido que daria a ver certos objetos conflituosos ao mesmo tempo em que encobriria outros, apresenta um sentido duplo, de divisão e compartilhamento, sintetizado no termo *partilha do sensível*, que daria a ver os modos como a sociedade se tece a partir de uma ligação entre as ocupações sociais e um determinado percepto das mesmas. Sob essa perspectiva, o termo *estética* estaria mais interessado no aspecto político do sensível partilhado, e designaria um recorte dos espaços e tempos que traçaria as condições de possibilidade da “política como forma de experiência”.¹³ Haveria, assim, uma *estética da política*, ou seja, um modo *sensível* sob o qual a política organizaria-se e apresentaria-se.

A partir dessa concepção, Rancière propõe um desdobramento mais interessado nas especificidades das práticas artísticas e de como podem atuar nesses modos de visibilidade do tecido social, apresentando, no livro *A Partilha do Sensível*, uma ideia mais específica da *estética* que propõe pensar as possibilidades

¹² Idem, *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

¹³ Idem, *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 16.

de intervenção política da arte. Segundo esse recorte, a capacidade crítica da arte estaria latente na criação de novas relações entre o sensível e o inteligível, que operariam uma nova partilha entre o comum e o excluído. Porém, Rancière afirma que “não se trata de reivindicar, mais uma vez, contra o desencantamento pós-moderno, a vocação vanguardista da arte ou o elã de uma modernidade vinculando as conquistas da novidade artística às da emancipação”.¹⁴ Ao contrário, a tese apresentada no livro em questão propõe uma discussão sobre a estética empenhada em superar o binarismo *arte política* ou *arte autônoma*, ao restabelecer as condições em que a relação entre arte e vida dariam-se. Trata-se, nesse desdobramento da noção de *estética*, de pensá-la como um domínio específico dos modos com que a arte é percebida e pensada como tal; de como as práticas artísticas aparecem sob uma visibilidade diversa de outras práticas do campo social.

A dupla concepção da *estética*, tal qual pensada pelo autor, traz a ideia de que existiria, por um lado, uma *estética da política*, e por outro uma *política da estética*. Ou seja, haveria por um lado, um modo sensível próprio à ordenação política da comunidade, uma *partilha do sensível* que daria a cada ocupação social uma visibilidade ou uma invisibilidade, e por outro lado, uma política ou *partilha do sensível* que ordenaria a maneira como as artes e seus modos de fazer apareceriam na comunidade, de como ocupariam o espaço comum a partir da posição de uma experiência específica. Tendo em vista essa relação dupla, coloca-se a necessidade de configurar o debate do pensamento da arte, ou seja, o campo da estética, levando-se em consideração como este ocupa um certo espaço na *partilha do sensível* e como nele pode realizar uma outra partilha.

Doravante, devemos pensar o *regime estético das artes* como essa concepção mais específica interessada nas condições de inteligibilidade das práticas artísticas, mas que, ao mesmo tempo, aponta para as possibilidades de intervenção da arte. Esse regime recorta o lugar específico que as práticas artísticas ocupam na *partilha do sensível*, “do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum”,¹⁵ permitindo assim compreender que aquilo que está em jogo no projeto rancieriano, é um deslocamento em relação ao pensamento da autonomia da arte. Esta, estando

¹⁴ Ibidem, p. 13.

¹⁵ Ibidem, p. 17.

inserida em um regime que determinaria seus modos de aparição, seria identificada por uma maneira de ser sensível própria. Afirmção que, retirando a autonomia da relação com a obra de arte, transportaria-a para a *experiência estética*.

O *regime estético* marcaria, então, um recorte histórico de um certo modo de ligação entre as práticas artísticas e o pensamento da arte, que teria contextualizado uma *experiência estética autônoma*. Mas, tendo em vista a relação colocada entre uma *política da estética* e uma *estética da política*, tal mudança nos modos de percepção da arte não poderia deixar de vir acompanhada de uma mudança mais geral. Antes mesmo da mudança de estatuto da arte, haveria, segundo o autor, um novo modo de pensamento que teria colocado o sensível como ponto central do conhecimento do mundo. Afinal, a arte, como expressão sensível, seria compreendida dentro do contexto determinado pelo próprio estatuto do sensível em um certo regime, denotando a ligação intrínseca entre o que Rancière denomina uma *revolução estética* e uma *revolução política*.

Assim, a compreensão da mudança de estatuto do sensível operada em Baumgarten, e retomada por Rancière, deve ser compreendida no duplo âmbito da estética, que já insere, de partida, uma complicação para os adeptos do *ou isso ou aquilo*. Pois, se a arte pode ser pensada como uma forma de experiência estética diversa de outras formas de experiência, ela assim o é, por estar inserida nessa partilha mais geral das ocupações sociais, e nela é capaz de interferir uma vez que esse limite que a separa como algo a ser percebido de maneira diversa está sempre sendo reconfigurado. Tudo se passa, para o autor, como se a arte fosse capaz de sempre reconfigurar as divisões e distâncias do sensível. Aquilo mesmo que o nome *arte* designaria seria recolocado em questão o tempo todo. No *regime estético*, a distância entre os nomes e as coisas que estes designam é, o tempo todo, deslocada, e essa reconfiguração da partilha do comum só passa a ser possível a partir do momento em que o sensível deixa de ocupar uma relação hierárquica inferior em relação à razão, operação que Rancière irá buscar no texto de Baumgarten. Explicaria-se, assim, como o pensamento da arte em termos de uma *separação total*, tanto quanto pelo viés do *engajamento total*, teria menor interesse que a afirmação da simultaneidade entre *autonomia* e *heteronomia*, como terreno fundamental da relação estético-política.

Propomos demonstrar como a leitura de Baumgarten, a partir do pensamento

rancieriano, daria a ver que a consideração do campo do sensível enquanto cognoscível, seria aquilo que teria alterado todo um *regime de identificação das artes*, ou seja, todo o contexto e condições de produção, percepção e pensamento das artes. A questão sobre a inteligibilidade do debate estético-político deve ser colocada no nascimento da estética – pensado como momento de passagem do que Rancière denomina *regime poético*, sobre o qual discorreremos brevemente, ao *regime estético* –, lembrando que uma mudança nos modos de percepção da arte significa, também, uma mudança política que reconfigura a *partilha do sensível*. “O importante é ser nesse nível, do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão da relação estética/política”.¹⁶ Assim, justifica-se a importância de retorno à fonte inaugural do debate, no empenho de compreender não as minúcias do texto, mas o contexto em que se insere.

Como já afirmamos, não se trata de pensar que Baumgarten estaria preocupado em teorizar sobre a relação entre política e estética, mas sim de esclarecer nosso intuito em demonstrar que o texto do autor alemão, estaria inserido em um processo de mudança no estatuto do sensível, que teria operado, não só um novo modo de pensar a arte, mas também um novo modo de estar no mundo. Assim, a relação estabelecida por Baumgarten, entre o sensível, o pensamento e um modo de viver, teria um aspecto essencialmente político. Rancière afirma que o objetivo de sua pesquisa é “definir as articulações desse regime estético das artes, os possíveis que elas determinam e seus modos de transformação”.¹⁷ Acreditamos que esse objetivo direcione as maneiras com as quais o autor opera uma apropriação de suas fontes, não apenas para a construção do *regime estético*, mas para nele intervir com sua escrita. Tendo em vista não tratar-se aqui de pensar o nascimento do *regime estético* como se pudesse ser localizado em um tempo ou acontecimento exato – como a publicação da *Estética* de Baumgarten –, propomos, ao contrário, um retorno ao texto tido como inaugural para nele “restabelecer as condições de inteligibilidade de um debate. Isto é, em primeiro lugar, elaborar o sentido mesmo do que é designado pelo termo estética”.¹⁸

¹⁶ Ibidem, p. 26.

¹⁷ Ibidem, p. 13.

¹⁸ Ibidem.

3. Novo modo do pensamento e o estatuto do sensível em Baumgarten

Dado esse preâmbulo, podemos afirmar que Rancière volta seu pensamento para a leitura de Baumgarten não com a pretensão de apontar neste um aspecto declaradamente político, mas sim com um interesse particular em afirmar uma mudança de estatuto do *sensível* – que apareceria teorizada na segunda metade do século XVIII, especialmente pelo filósofo alemão –, como responsável por possibilitar uma revolução estética e política. O autor quer afirmar que o *regime estético* não expressa simplesmente uma mudança do fazer artístico, “trata-se de todo um recorte ordenado da experiência sensível que cai por terra”.¹⁹ A estética não surge com o intuito de estabelecer preceitos para o fazer artístico e para a apreciação da arte, como as poéticas que a precederam. Rancière afirma que

o termo ‘estética’ no livro de Baumgarten não designa nenhuma teoria da arte. Designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas do pensamento.²⁰

O primeiro ponto a chamar atenção no trecho supracitado é o fato de Rancière negar ao termo *estética*, como surge em Baumgarten, o sentido de uma teoria da arte. Ou seja, não se trata da ideia de um sistema preocupado em estabelecer preceitos para o fazer artístico e para a apreciação do belo. Trata-se de uma outra coisa, a saber, da ideia de que o *estético* pode ser compreendido como aspecto *qualitativo* do pensamento. É uma noção que singulariza um certo modo ou tipo de pensamento que se volta para as artes, e que as afirma como coisas do pensamento. Mas o que significa dizer que a arte é *coisa do pensamento*? E ainda, que o novo modo de identificar a arte estabelece esse *regime histórico de pensamento da arte*? Antes de responder a essas perguntas, que talvez digam mais respeito à concepção do *regime estético das artes* a partir da interpretação rancieriana, fare-

¹⁹ *ibidem*, p. 23.

²⁰ *Idem*, *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b, p. 11-12.

mos um recuo para compreender essa mudança de estatuto do sensível operada em Baumgarten.

A novidade no pensamento operada por tal mudança de estatuto do sensível deve ser remetida ao embate por excelência da filosofia moderna, entre racionalistas e empiristas. Se o conhecimento, desde René Descartes²¹, era apenas *quantitativo*, pois referia-se apenas ao exercício da razão; Baumgarten²², na esteira de outros pensadores do século XVIII, legitima o conhecimento *qualitativo* do mundo, aquele que se dá pelos órgãos sensoriais do corpo. A discussão estética colocaria em questão uma concepção do conhecimento a partir da materialidade do sensível, opondo-se ao abstracionismo reinante no século XVII. Ao conhecimento *claro e distinto* da lógica, o pensamento que surge na filosofia do século XVIII, especialmente por meio da discussão estética, concebe a ideia de um pensamento *claro mas confuso* como fonte do conhecimento.²³

Essa ideia do pensamento surge em Baumgarten²⁴ em sua *Metafísica*, dentro do capítulo sobre a psicologia empírica, no qual o autor irá definir as diversas faculdades da alma em acordo com os tipos de conhecimentos. Dentro desse contexto, o autor irá opor à lógica, “ciência que educa a faculdade do conhecimento superior”²⁵ uma outra ciência, a estética, “ciência do modo do conhecimento e da exposição sensível”.²⁶ A ideia de um pensamento ao mesmo tempo *claro e confuso* deve ser compreendida dentro do contexto dessa última ciência, que considera o corpo como aquilo que torna possível o conhecimento, na medida em que nos relacionamos com ele. Se já sabemos que a *clareza* de um pensamento vem do exercício racional, concluímos, ao interpretar o autor alemão, que a *confusão* provém do conteúdo sensível da percepção. Estabelecendo a relação com o corpo e do corpo com o mundo como bases do conhecimento, o aspecto confuso do pensamento tornar-se-ia então, “condição ‘sine qua non’, para se descobrir a

²¹ DESCARTES, René. *Discurso do Método*. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

²² BAUMGARTEN, Alexander G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, p. 53, §115.

²⁶ *Ibidem*, p. 65, §533.

verdade”.²⁷

Podemos pensar essa relação singular do pensamento em Baumgarten a partir daquilo afirmado por Rancière, sobre o novo modo de pensamento que surge na segunda metade do século XVIII, de que “esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo”.²⁸ Estranhamento que tem como causa a consideração da confusão como condição do conhecimento. Já que, como afirma Oliver Tolle, para o cartesianismo “a obscuridade e a confusão são ausência de conhecimento; conferir a elas o ponto de partida do conhecimento seria subverter uma ordem que corresponde à própria essência do processo cognitivo”.²⁹ Surgiria então, uma nova maneira de conhecer, um *novo modo do pensamento* como o que Rancière afirma ter possibilitado uma *revolução estética e política*.

O que está no cerne desta questão é aquilo que Diego Trevisan³⁰ analisa como um ineditismo na concepção da representação sensível em Baumgarten. Ao qualificá-la como *poética*, em oposição à representação intelectual, o autor alemão não teria operado uma mudança apenas nominal, mas antes, uma alteração qualitativa da representação sensível. Pois, ainda segundo Trevisan, “um esforço progressivo de análise não pode mudar a qualidade intrínseca da representação sensível. Desta irredutibilidade nasce a peculiaridade do objeto estético”.³¹ O sensível é alçado a um novo estatuto em que não mais é colocado como um tipo de conhecimento que estaria abaixo ou aquém do conhecimento racional. Ao contrário, ele produz uma qualidade específica de pensamento, a *poética*.

Mas se em um primeiro momento, Baumgarten³² define a estética dentro do

²⁷ Ibidem, p. 96, §7.

²⁸ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 32.

²⁹ TOLLE, Oliver. *Luz estética: a ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007, p. 40.

³⁰ TREVISAN, Diego K. *Estética como ‘ciência do sensível’ em Baumgarten e Kant*. In: *ArteFilosofia*, Ouro Preto, n. 17, p. 170-181, 2014.

³¹ Ibidem, p. 174.

³² BAUMGARTEN, Alexander G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes,

âmbito da psicologia empírica como uma ciência que tem como objeto o sensível de modo mais geral, em um segundo momento, irá pensá-la no que diz respeito ao domínio da arte. É assim que ela aparece definida em seus *prolegômenos*: “A Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogo da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo”.³³ Duas questões são suscitadas pela presente definição. A primeira delas dirige-se à Rancière, e questiona sua interpretação da estética em Baumgarten como outra coisa que não uma teoria da arte. Mas devemos compreender a *Estética* dentro de um contexto mais amplo muito mais interessado em legitimar o conhecimento sensível, do que estabelecer regras para o fazer artístico ou para a apreciação da arte. Se o texto em questão volta-se para as artes liberais, o faz, não com o intuito único de estabelecer regras específicas para estas, mas sim com a ideia de que as linguagens artísticas devem ser pensadas a partir do mesmo princípio unificador da busca pelo conhecimento. O que as artes liberais tem em comum com o conhecimento sensível é a busca pela beleza e perfeição. Sendo assim, podemos concluir que a estética só é teoria das artes enquanto preocupada com o desenvolvimento do conhecimento sensível. Baumgarten está preocupado em fundamentar a experiência sensível como um todo. “Está em jogo antes de tudo uma concepção de homem que reivindica o sensível como seu espaço de atuação”.³⁴

A segunda questão dirige-se à Baumgarten e questiona a necessidade de uma Estética específica depois de já haver tratado dela como ciência do sensível na *Metafísica*. Questão que talvez deva ser repensada da seguinte maneira: qual seria então o lugar da arte nessa ciência para que se fizesse necessário um texto específico? A importância da arte, nessa fundamentação, é sua potência de abertura de novas perspectivas para a busca do conhecimento. Como se a arte surgisse como terreno privilegiado de efetivação da perfeição do sensível. A arte, em Baumgarten, seria representante privilegiada da totalidade na unidade. Como “realização máxima

1993.

³³ Ibidem, p. 95, §1.

³⁴ TOLLE, Oliver. *Luz estética: a ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007, p. 27.

do indivíduo na exterioridade, a arte aponta para a possibilidade de obtenção de semelhante unidade na vida, coisa que o desenvolvimento unilateral da razão não poderia garantir”.³⁵ A mudança de estatuto do sensível aponta, portanto, para um novo modo de ver a arte. Um novo *regime de identificação das artes*, o *regime estético*, em que a arte é pensada a partir da ideia de uma “imanência do pensamento na matéria sensível”.³⁶

Doravante, podemos retornar à interpretação rancieriana de Baumgarten e responder às duas questões deixadas em aberto no início desse tópico. Que a arte tenha se tornado coisa do pensamento significa pensá-la a partir da mudança de estatuto do sensível como aparece teorizada nos textos Baumgarten, tendo como consequência uma mudança no regime de historicidade dentro do qual a arte passa a ser identificada. Assim, estabelece-se o *regime estético* que, a partir do novo modo de pensamento, ordenaria e relacionaria de maneira singular, o fazer artístico, a visibilidade da arte, e o pensamento sobre ela. “Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”.³⁷ Afirmação que nos leva ao segundo ponto a partir do qual Rancière concebe o *regime estético*, a saber, não como um regime de ruptura com o passado, mas sim uma ruptura em relação ao *princípio mimético*.

4. Rompimento com a mimesis e relação com o passado

Em oposição direta com as afirmações vanguardistas de ruptura com o passado, Rancière afirma que “o regime estético das artes não opõe o antigo ao moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade”.³⁸ É claro que com isso, o autor não pretende negar certas decisões artísticas que teriam operado dentro

³⁵ Ibidem, p. 6.

³⁶ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 66.

³⁷ Ibidem, p. 32.

³⁸ Ibidem, p. 35.

desse regime. Seu interesse, como já o dissemos, seria restabelecer o debate estético pontuando certos marcos teóricos e históricos. As operações ditas de ruptura com o passado, portanto, não significariam uma mudança de regime histórico, mas ao contrário, seriam operações *conceituais* que reafirmariam a identificação da arte por um modo de ser sensível próprio. O que Rancière pretende marcar com isso é um certo ponto de vista que considera a mudança de estatuto do sensível como aquilo que teria operado uma mudança no regime de identificação das artes que vigoraria desde meados do século XVIII até hoje.

Mas se afirmamos que a arte no *regime estético* é identificada por um modo de ser sensível próprio, qual seria esse outro regime a que se opõe? E que outro modo de identificação as artes teriam em seu interior? Rancière concebe, na tradição ocidental, três *regimes de identificação das artes*, ou seja, três recortes de historicidade nos quais a arte teria um estatuto diverso; três formas de ligação diversas entre os modos de fazer, ver e pensar a arte. Estes regimes, apesar de associados a certos períodos históricos, não estariam limitados aos mesmos, mas sim preocupados em dar a ver uma historicidade própria a certos acontecimentos, ao invés de datá-los. Os regimes recortariam certos fatores que condicionariam um determinado evento, pensamento ou percepção. É dessa maneira que devem ser compreendidas as ligações estabelecidas entre um determinado regime e um texto tido como inaugural do pensamento ou a arte a ele associada.

Nosso intento no presente texto, não é o de apresentar os três regimes em suas minúcias, mas sim, expor a passagem entre o dito *regime poético (ou representativo)* e o *regime estético*, com o intuito de apontar a mudança de estatuto do sensível, que teria sido aí operada. Assim, voltemos nossa análise para a compreensão de alguns aspectos do regime que antecederia aquele que diz respeito ao nascimento da estética. Como explica Rancière,

a ordem clássica [...] não é apenas a etiqueta de uma arte cortesã à francesa. É propriamente o regime representativo da arte, esse regime que encontra suas legitimações teóricas primeiras na elaboração aristotélica da *miméis*, seu emblema na tragédia clássica francesa, e sua sistematização nos grandes tratados franceses do século XVIII, de Batteux a La Harpe, passando pelos *Comentaires sua Corneille* de Voltaire.³⁹

³⁹ Idem, *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b, p. 49.

Tal regime é identificado por uma normatividade própria que estabelece critérios tanto para a produção artística quanto para sua apreciação. Coloca em jogo uma hierarquia dos gêneros e temas que estabelece uma relação entre a *qualidade* ou *status* do representado e os modos próprios de sua enunciação.

O *regime representativo* pensa a arte a partir do *princípio mimético*. Devemos compreender, porém, que na leitura de Rancière, não se trata de uma regra que considera as artes a partir do maior grau de perfeição ou verossimilhança alcançadas em relação a um modelo. A *mimesis* é antes “um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações”.⁴⁰ Sabemos como o autor estabelece uma relação específica entre a política e a estética, aqui pensada como aquela estética primeira que dá a ver uma certa *partilha do sensível* das ocupações sociais. Doravante, devemos compreender a *mimesis* dentro desse contexto, não como uma “lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco da distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes”.⁴¹ Com isso, explicar-se-ia a separação entre as Belas-Artes e as Artes Aplicadas pautada na identificação da arte a partir de uma certa ligação de seus modos de fazer e uma pensabilidade específica. Assim, o *princípio mimético* estaria ligado a um aspecto político da partilha da comunidade.

No *regime representativo*, dentre as maneiras de fazer em geral que delimitam certas ocupações sociais, a arte é aquela identificada por fazer imitações. O que significa que podemos pensar seu aspecto político e a *partilha do sensível* que opera a partir da separação de seus modos de fazer em relação aos outros modos de fazer da comunidade. Nessa arte de fazer imitações, haveria uma série de outras separações — entre o baixo e o alto, o trágico e o cômico, o sublime e o grotesco —, que seriam expressão de uma separação mais fundamental: aquela da partilha das ocupações sociais. O primado do narrativo sobre o descritivo nos mostra como o sensível aí estava subordinado a uma racionalidade. Todo aspecto sensível só poderia *aparecer* na narrativa com uma função específica no encadeamento das

⁴⁰ Idem, *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 30.

⁴¹ Ibidem, p. 31.

ações dentro de uma ordem causal. O que nos mostra a importância na mudança de estatuto do sensível na compreensão da passagem de um regime ao outro. É essa mudança que faz com que a arte seja identificada por um sensível que significa por si só, e não mais por um modo de fazer que da forma (razão) à matéria *sem sentido*.

Oravante, podemos retornar à afirmação de Rancière⁴² de que a passagem entre os dois regimes não deve ser pensada a partir de uma oposição com o passado, mas sim entre duas maneiras opostas de identificação das artes. O modo de pensamento que pode ser pensado como um *tornar-se sensível da razão* opera uma nova *partilha do sensível* na qual a arte passa a ser identificada, não mais por uma especificidade de seus modos de fazer, mas sim por um *ser sensível* próprio. Dentro desse contexto, as hierarquias de gêneros, o primado da narrativa sobre a descrição, a separação entre alto e baixo e, principalmente, o *princípio mimético*, perdem importância. O que significaria dizer que a arte não seria mais pensada como um fazer que se separaria das outras ocupações sociais, por fazer imitações. Santos e Souza explicam que

com a passagem do regime poético para o estético, o que Rancière denomina revolução estética, a absoluta singularidade da arte é afirmada ao mesmo tempo em que todo critério pragmático dessa singularidade é destruído, isto é, a estética normativa do regime poético é posta em causa.⁴³

Rancière⁴⁴ exemplifica as mudanças operadas na passagem ao *regime estético*, citando o escritor francês Gustave Flaubert, e de seu livro *Madame Bovary*, publicado em 1857. A história narra a vida de Emma Bovary, uma pequena burguesa do campo que se casa com Charles, um médico interiorano. Dois personagens sem a menor importância social em uma história que gira em torno do tédio de Emma e de sua busca por uma vida mais emocionante como aquela com a qual teve contato na literatura sentimental da época. O que a leva a ter amantes, endividar-se e ter um fim trágico. O livro é composto de cenas que o *regime representativo* diria

⁴² Ibidem.

⁴³ SANTOS, Nadier P; SOUZA, Joana K. M. "A literatura no contexto da revolução estética concebida por Jacques Rancière". In: *Griot: Revista de Filosofia*, Amargosa, v. 13, n. 1, p. 87-108, 2016, p. 92.

⁴⁴ RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

sem utilidade alguma para o desenrolar da história. As ações, muitas vezes, são desencadeadas por algo que não as explicam, ou que as colocam *fora de ordem*. Denotam mais um *sem sentido* da vida, que uma ordem de revelação da história. Como quando Emma percebe uma rachadura na parede e, não muito depois, descobre aquilo que o leitor já havia percebido há algum tempo: estar apaixonada por aquele que será seu futuro amante.

Haveria, então, na arte do *regime estético*, uma substituição de uma ordem da sucessão temporal por uma da simultaneidade espacial, segundo Santos e Souza.⁴⁵ O que significa dizer que, doravante, todo tema e cena da narrativa estão em uma mesma ordem de importância. Trata-se de um “momento em que a forma é experimentada por si mesma”,⁴⁶ não estando mais subordinada a uma racionalidade que estabelece critérios de beleza. O sentido é imanente à matéria sensível.

Mas Rancière⁴⁷ não se limita a apontar essa característica apenas na literatura do século XIX. Os aspectos do *regime estético* são também exemplificados pelo autor nos filmes do diretor de cinema francês Robert Bresson, que filmou durante as décadas de 1940 e 1990. O diretor exigia uma neutralidade dos atores com quem trabalhava que se aproximava do que poderíamos chamar de *anti-atuação*. Longe do intuito de *representar* um história ou um encadeamento de ações, Bresson tinha uma ideia de que o cinema devia criar e não representar. O que o levava a colocar atores em cena sem que estes soubessem ao menos do que tratava o filme ou quais seriam seus diálogos e movimentos. Os personagens de Bresson podem ser vistos, assim, como expressão máxima do modo de pensamento que caracteriza o *regime estético*. O pensamento da “identidade de um saber e de um não-saber, de um agir e de um padecer, que radicaliza em identidade de contrários a ‘claridade confusa’ de Baumgarten”.⁴⁸

⁴⁵SANTOS, Nadier P; SOUZA, Joana K. M. “A literatura no contexto da revolução estética concebida por Jacques Rancière”. In: *Griot: Revista de Filosofia*, Amargosa, v. 13, n. 1, p. 87-108, 2016, p. 104.

⁴⁶RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 34.

⁴⁷Idem, *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

⁴⁸Idem, *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b, p. 27.

A arte do *regime estético* colocaria em cena uma série de elementos que seriam considerados indignos em relação à posição que a arte ocupava no *regime representativo*. Mas com o fim do *princípio mimético*, como aquele que separa os modos de fazer da arte daqueles de outras ocupações sociais, esse elementos passam a ser intercambiados em uma relação que abole as fronteiras entre os fazeres. Esse movimento opera uma ressignificação dos objetos do passado. No momento em que o signo se autonomiza como aquele que carrega sentido na matéria, todos os objetos do cotidiano tornam-se disponíveis à arte. Por isso Rancière pode afirmar que “o regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte”.⁴⁹ É no interior de um *regime de identificação das artes* que essas decisões deram-se em um duplo movimento: de negação do princípio que as separava das outras artes e de autonomização do modo de ser sensível da arte.

5. Considerações finais

É claro que não pretendemos com esse texto atribuir todas as mudanças operadas no *regime estético* à teoria de Baumgarten. Como anunciamos no princípio, nosso intuito seria o de mostrar como a reflexão sobre o surgimento de um novo modo de pensamento sistematizado por Baumgarten na escrita de sua *Estética*, teve importância na composição do *regime estético das artes* em Rancière. Tal concepção joga luz sobre o fato de Baumgarten ter escrito uma estética com intenções tão diversas das poéticas que o precederam, não preocupado com o estabelecimento de regras e critérios para o fazer artístico e sua apreciação, mas sim inserindo-a em um contexto epistemológico mais amplo.

Rancière⁵⁰ afirma ainda que se há decisões de ruptura ou gestos iconoclastas na produção artística do regime em questão, estes não podem ser retirados do contexto que os torna possíveis. Haveria assim, uma categoria pré-discursiva que os autorizaria. A *revolução estética* é uma mudança radical na partilha das

⁴⁹ Idem, *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 36.

⁵⁰ Ibidem.

ocupações sociais da comunidade, antes de ser uma postulação discursiva do vanguardismo. Assim, Rancière afirma que

o dispositivo moderno da representação política se baseia numa figuração não representativa que a precede, uma visibilidade imediata do sentido no sensível. O eixo fundamental da relação poético-política já não é mais, então, aquele que liga a ‘verdade’ da enunciação à ‘qualidade’ de um representado. Ele se situa no modo da apresentação, na maneira como a enunciação se faz apresentação, impõe o reconhecimento de uma significância imediata no sensível.⁵¹

Esse é o ponto central que pode ser lido em Baumgarten como aspecto fundante do *regime estético*: que o sensível seja imediatamente significante. Tolle, em sua leitura de Baumgarten, afirma que “o termo ‘sensível’ conserva proximidade tanto com o domínio artístico, enquanto produto sensível organizado segundo uma finalidade determinada, quanto com o conteúdo sensorial em geral”.⁵² Tomamos a liberdade de trazer essa afirmação para a teoria estético-política rancieriana para apontar que um aspecto formal da arte deve ser pensado, ao mesmo tempo, como princípio de uma revolução no interior de um regime de identificação da arte tanto quanto na partilha política da experiência comum.

Tal interpretação nos permite vislumbrar um caminho possível para a solução do binarismo em torno da discussão estética moderna, que ora postula a aptidão essencialmente política da arte, ora sua incapacidade crítica. O problema, como supracitado, é colocado em uma ordem de oposição entre arte autônoma e arte política. Se a primeira seria capaz de operar uma lógica diversa da dominante, por dela separar-se, não poderia intervir na realidade por essa mesma separação. Já a segunda, apesar de colocar-se declaradamente como *política*, talvez não fosse capaz de operar uma lógica diversa da dominante. Mas, se em nosso recuo ao *nascimento da estética*, constatamos que a estética e o sensível já traziam tanto um aspecto do domínio artístico quanto um outro que dizia respeito a todo conteúdo sensorial em geral, podemos propor um pensamento da arte que não precise excluir um termo da relação *arte-vida* em favor do outro. Mas, ao contrário,

⁵¹ Idem, *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 109.

⁵² TOLLE, Oliver. *Luz estética: a ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007, p. 23.

pensá-los em uma simultaneidade. Assim como a literatura do regime estético, segundo Rancière,⁵³ deixou para trás a ideia de uma *sucessão temporal* em prol de uma *simultaneidade espacial*, propomos que o debate estético-político opere essa mesma substituição. Esse seria, segundo nossa leitura, o caminho apontado por Rancière em sua (re)escrita do nascimento da estética. O que implicaria que a *verdade* da arte não estaria aquém do sensível, não traria a necessidade de ser revelada, estando no próprio sensível de maneira imediata, disponível a qualquer um.

Referências bibliográficas

- BAUMGARTEN, Alexander G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DESCARTES, René. *Discurso do Método*. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a.
- _____. *A revolução estética e seus resultados*. São Paulo: Projeto Revoluções, 2011. Disponível em: <http://www.revolucoes.org.br>. Último acesso em: 15 de janeiro de 2015.
- _____. *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b.
- _____. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

⁵³ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a.

- SANTOS, Nadier P; SOUZA, Joana K. M. “A literatura no contexto da revolução estética concebida por Jacques Rancière”. In: *Griot: Revista de Filosofia*, Amargosa, v. 13, n. 1, p. 87-108, 2016.
- TOLLE, Oliver. *Luz estética: a ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007.
- TREVISAN, Diego K. *Estética como ‘ciência do sensível’ em Baumgarten e Kant*. In: *ArteFilosofia*, Ouro Preto, n. 17, p. 170-181, 2014.