

Baumgarten e o problema da beleza: *Aisthesis*, educação estética, inspiração^I

ALESSANDRO NANNINI

DOUTOR EM CIÊNCIAS FILOSÓFICAS PELA UNIVERSIDADE DE PALERMO

E PESQUISADOR NA UNIVERSIDADE DE BUCARESTE

TRADUÇÃO MÁRCIO SUZUKI

A questão da beleza é, sem dúvida, um dos temas mais importantes da estética de Baumgarten. Não é exagero pensar a beleza como núcleo de todo o pensamento estético baumgartiano. Diferentemente de outros autores, com efeito, Baumgarten subordina as outras qualidades estéticas à beleza, como, por exemplo, o sublime. Não obstante a centralidade do problema, não são muitas as contribuições que buscam formular uma interpretação desse conceito basilar.² No presente artigo pretendo dar algumas sugestões para uma leitura que leve em conta o desenvolvimento do pensamento estético de Baumgarten. O objetivo não será, pois, o de dar conta das diversas formas que a beleza assume na *Aesthetica*,³

¹ Este trabalho contou com o apoio do Ministério de pesquisa, inovação e digitalização (Romênia), CNCS/CCCDI – UEFISCDI, projeto nº PCE 105/2021, PNCDI III.

² Excelente exceção é Matthew McAndrew, “Beauty and appearance in Baumgarten’s *Metaphysics* and *Aesthetics*”. In: MCQUILLAN, Colin (ed.). *Baumgarten’s Aesthetics. Historical and philosophical perspectives* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2021), pp. 85-104.

³ Sobre esse tema, cf. Alessandro Nannini, “The six faces of beauty. Baumgarten on the perfections of knowledge in the context of the German Enlightenment”. In: *Archiv für Geschichte*

mas o de fornecer um enquadramento geral de tal conceito na sua filosofia. Mais detalhadamente, proponho-me a 1) apresentar brevemente o projeto estético de Baumgarten, 2) tendo em vista particularmente o modo pelo qual este projeto foi acolhido pela historiografia estética clássica e pela historiografia mais recente. 3) em seguida, explorarei o problema da beleza tal como é enfrentado nas suas três obras principais, que tratam em alguma medida deste tema: as *Meditações filosóficas sobre a poesia* (1735), a *Metafísica* (1739) e a *Estética* (2 volumes, 1750-58). Deter-me-ei, em particular, na diferença entre o modo, fenomênico, com que a beleza é apresentada na *Metafísica*, e a dimensão mais prática com que o tema é introduzido e desenvolvido na *Estética*. Por fim, focalizarei a questão da *aisthesis*, relacionando-a com a dimensão da inspiração estética.

I.

Como é sabido, a estética recebe o seu batismo oficial na dissertação com que Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), então com 21 anos, obtém a *venia legendi* (permissão para lecionar) na Universidade de Halle, na Alemanha, as *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735).⁴ Permitam-me recordar, da maneira mais breve possível, qual é o ponto em questão. O problema da dissertação consiste em afirmar o nexos entre poesia e filosofia. Baumgarten justifica a escolha desse tema por nutrir, desde a mais tenra idade, particular afeição por ambos os domínios do saber. O jovem *magister* parte da definição de “discurso” (*oratio*). O discurso em geral, escreve Baumgarten, consiste numa “série de palavras que significam representações conexas entre si” (P § 1). O trabalho da poesia será “*oratio sensitiva perfecta*” (P §§ 6-9), ou seja, um tipo de discurso que suscita representações sensíveis num grau mais elevado, graças à coordenação entre os elementos que o compõe, e, portanto, as próprias representações sensíveis, o seu nexos e as palavras.

No § 115 das *Meditationes*, Baumgarten pode assim afirmar que a filosofia da poesia pressupõe no poeta a faculdade cognitiva inferior. Ora, continua Baum-

der Philosophie, 102/3, 2020, pp. 477-512.

⁴ BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Halle: Grunert, 1735 (= P).

garten, “essa faculdade deveria ser guiada, no conhecimento sensível das coisas, pela Lógica entendida no sentido o mais geral”. Todavia, o âmbito da lógica não está à altura da tarefa prevista pela sua definição. A lógica, em resumo, permanece prisioneira em limites demasiado estreitos, ocupando-se unicamente da faculdade cognoscitiva superior, do intelecto e da razão, e descurando da faculdade inferior, a sensibilidade. Justamente para preencher essa lacuna, adverte Baumgarten, os filósofos deveriam indagar os modos em que as faculdades cognitivas inferiores podem ser “afinadas” e “apuradas”. Visto que a psicologia coloca à disposição princípios certos para ambas as faculdades cognoscitivas, é desejável inaugurar uma “ciência que guie a faculdade cognoscitiva inferior, ou seja, a ciência que conhece algo de modo sensível”.

Um ano antes, um dos professores de Baumgarten na Universidade de Jena, Johann Peter Reusch, havia lamentado, no *Systema logicum*, que a lógica tende a interessar-se apenas pela clareza do entendimento, deixando de lado uma parte de suas tarefas⁵. Uma sugestão de como tal falha poderia ser remediada havia sido dada pelo filósofo wolffiano Georg Bernhard Bilfinger numa passagem célebre das suas *Dilucidationes* (1725). Ali, Bilfinger exprimia o desejo de estabelecer um novo *organon*, semelhante ao de Aristóteles, mas voltado para as faculdades inferiores da alma, portanto, para a sensibilidade, para o seu uso correto e seu aperfeiçoamento.⁶

Como um novo Aristóteles, o jovem Baumgarten aceita o desafio e propõe subdividir a lógica em duas partes, uma voltada para a faculdade cognoscitiva inferior e outra, para a faculdade cognoscitiva superior. Visto que a faculdade inferior se ocupa dos *aisthetà*, das percepções sensíveis, o seu nome será “estética”, ou seja, como escreverá quinze anos depois na *Estética*, “a ciência do conhecimento sensível”. A filosofia da poesia que se apoia sobre a lógica dos *aisthetà* se torna, assim, um trampolim para um projeto bem mais amplo, que vai além da própria poética: enquanto a poética deve sua própria fundação àquela lógica peculiar chamada estética, a estética não pode, por isso, ser reduzida à poética, mas adquire

⁵ REUSCH, Johann Peter. *Systema logicum*. (Jena: Cröker, 1734), pp. 61-62. Para uma contextualização, cf. Alessandro Nannini, *L'idea estetica di "chiarezza estensiva" e la sua genesi nella filosofia wolffiana*. In *Rivista di storia della filosofia*, 69/3, 2014, pp. 421-442.

⁶ BILFINGER, Georg Bernhard. *Dilucidationes philosophicae de Deo, anima humana, mundo et generalibus rerum affectionibus*. (Tübingen: Cotta, 1725), § 268.

a amplitude de um novo *organon* do conhecimento, passando a figurar ao lado da lógica no sentido estrito.

Desse ponto de vista, a união entre filosofia e poesia que Baumgarten tenta realizar parece indicar um enquadramento mais ambicioso em relação aos seus gostos pessoais. Com efeito, com essa operação Baumgarten tem em mira a convergência de duas partes relativamente distintas do *corpus* aristotélico, o tratado *Sobre a alma*, que trata do problema dos *aisthetà*, e o tratado sobre a Poética. Como essa convergência foi percebida na história da estética?

2.

Há muitos modos de narrar a fundação da estética como disciplina filosófica. Um deles é entender disciplina estética em sentido forte e, portanto, recontar a sua história a partir do momento germinal da própria disciplina. Esta é a via seguida, por exemplo, por Robert Zimmermann na sua famosa *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, de 1858. O período que vai da Grécia antiga a Baumgarten é rubricado como antecipação ou pré-história, enquanto Baumgarten seria aquele que coloca as bases para a grande reforma da disciplina operada por Kant.⁷ O fato significativo não é, pois, apenas que a história da estética parece se iniciar no século 18, mas que em tal nascimento Baumgarten desempenha apenas o papel de um batista precoce demais, a ponto de que a própria paternidade da disciplina lhe será revogada a favor de Kant. Tal aspecto é ainda mais evidente em outro historiador da estética, Hermann Loetze. Loetze inicia sua *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* (1868) partindo da perspectiva de Baumgarten, que ele define, no entanto, como “humilde” e “incompleta”.⁸ Cabe a Baumgarten somente o mérito de ter subsumido sob o mesmo nome uma série de problemas que até então haviam sido discutidos individualmente em âmbitos separados do saber. O título do segundo capítulo não deixa dúvidas

⁷ ZIMMERMANN, Robert. *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*. Viena: Braumüller, 1858.

⁸ LOETZE, Hermann. *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*. (Munique: Cotta, 1868), cap. 1.

sobre o verdadeiro iniciador da disciplina: “A fundação da estética científica por parte de Kant”.

Uma outra estratégia de narrar a fundação da estética, a bem dizer oposta àquela que se acaba de mencionar, consiste em levar em conta todos ou quase todos os autores que contribuíram para desenvolver os temas fundantes da disciplina, voltando atrás *ad libitum* – Wolfgang Iser chega inclusive a falar de estética animal. Neste caso, Baumgarten se encontra no interior de uma sucessão de autores que de costume vai da teoria da *mimesis* na Grécia antiga às concepções do belo metafísico na Idade Média, da poética do Renascimento até o classicismo francês, e que prossegue, depois de Baumgarten, em direção à *Crítica do juízo* de Kant e à filosofia da arte de Hegel.

Essa abordagem conta com importantes expoentes, já que coincide com a narrativa mais difundida da história da estética. Sem recuar muito no tempo, tomemos por exemplo a história da estética do historiador mais importante da estética da segunda metade do século 20, Władisław Tatarkiewicz:

A história da estética deve incluir todas as ideias que tiveram alguma influência sobre problemas estéticos e que se valem de conceitos estéticos, mesmo se estes aparecem sob nomes diferentes e no interior de outras disciplinas. Adotando esse sistema, resultará evidente que a indagação estética teve início na Europa mais de dois mil anos antes de se ter encontrado um termo específico e se constituir um campo de estudos autônomo para ela.⁹

Quando se pergunta quais são esses problemas estéticos, Tatarkiewicz responde:

O interesse do historiador da estética se volta sobretudo para a origem e desenvolvimento das ideias em torno do belo e da arte, à formação das teorias sobre o belo, sobre a arte, sobre a criação e sobre a experiência artística.¹⁰

⁹ TATARKIEWICZ, Władisław. *Storia di sei idee*. Edição italiana de Luigi Russo. (Palermo: Aesthetica, 1993), p. 431.

¹⁰ *Ibidem*, p. 432.

Como é sabido, Tatarkiewicz detém sua monumental história da estética em três volumes (1960-1968) por volta do ano de 1700, portanto antes de Baumgarten, mas enfrenta as questões sucessivas no volume *História de seis ideias* (1980). Olhando para o número de citações de Baumgarten, o quadro é um tanto desolador. Sua definição de estética como ciência do conhecimento sensível é vista como uma espécie de fogo de palha, que acende momentaneamente os entusiasmos, mas é considerada errônea no curso do século 18. A situação não melhora se nos voltamos a outro grande historiador das ideias como Paul Oskar Kristeller, que escreve um importante ensaio sobre o sistema das belas artes em 1951-52. Depois de afirmar que Baumgarten é famoso por ter cunhado o termo estética, Kristeller se apressa em declarar que as opiniões divergem quanto à hipótese de quem deve ser considerado o verdadeiro fundador da disciplina. Kristeller conclui:

Baumgarten é o fundador da estética por ter sido o primeiro a conceber uma teoria geral das artes como disciplina filosófica distinta; mas ele não desenvolveu a doutrina com os referimentos necessários às outras artes [além da poesia] e não propôs nem mesmo uma sistematização dessas artes.¹¹

Tanto para Zimmermann quanto para Tatarkiewicz, que adotam no entanto métodos opostos para encarar a história da estética, parece pacífico que Baumgarten não está à altura da criatura. O resultado a que chega a teoria de Baumgarten é falho, já que seu desenvolvimento não é o que deveria ter sido. É evidente que em ambos os casos a “falha” de Baumgarten é tal com respeito a uma imagem da estética tomada como normativa, para além de uma abordagem mais ou menos liberal. Uma tal imagem normativa, convém recordar, não é outra coisa que a imagem que a estética assumiu na modernidade, ou seja, a da filosofia da arte. Se a estética é uma filosofia da arte, estimam aqueles estudiosos, então é justo dizer que Baumgarten não vê importância no sistema das belas artes. E se a estética de Baumgarten não é uma filosofia da arte, como de fato não é, então tanto pior para Baumgarten.

¹¹ KRISTELLER, Paul Oskar. *The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics*. Part II. In: *Journal of the History of Ideas*, 13/1, 1952, pp. 17-46, aqui p. 35.

A projeção de tais expectativas em Baumgarten não surpreende. A história das origens da disciplina estética não é o estudo de um momento como outros. O modo pelo qual a história da estética se volta para suas origens, quaisquer que estas sejam, revela de maneira mais ou menos implícita a posição sobre a natureza da estética que se está abraçando. Mas a fundação da estética não deve ser necessariamente interrogada e julgada no interior da história da estética como momento de uma narrativa mais ampla. A fundação da estética como disciplina pode ser entendida também em sentido estrito, como um projeto filosófico específico levado adiante por Baumgarten. Os desvios em relação a tal projeto depois de Baumgarten não devem ser, pois, necessariamente um critério para avaliar a sua operação filosófica. O nascimento da estética, desse ponto de vista, se libera da história da estética para ser entregue à história intelectual.

Hoje, de todo modo, Baumgarten voltou a ser um autor importante mesmo no âmbito mais restrito da estética.¹² De um lado, o maior interesse historiográfico pela história entre Wolff e Kant, de outro, a crise da estética como filosofia da arte, ao menos no seio da filosofia continental, levaram a uma renovada indagação sobre a proposta de Baumgarten. Basta recordar a insistência com que recentemente se repropôs a relação entre estética e *aisthesis* – naquela que Hans Adler chamou a questão do iota. O iota da “*aistética*”, que afunda, na verdade, suas raízes no sigma da “*estética*” e da “*estesiologia*” (e, portanto, em autores como Plessner, Valéry e Merleau-Ponty), se mostra particularmente fecundo para uma releitura de Baumgarten a partir de termos mais vizinhos à sua concepção da disciplina. É através dessa dimensão da *aisthesis* que se deverá partir para compreender melhor a estética de Baumgarten *iuxta propria principia* (segundo seus próprios princípios). Antes de ser um clássico da história da estética, Baumgarten é, com efeito, um clássico da história da *aisthesis*, um domínio tão frequentemente negligenciado não só na história da estética, mas também da história do pensamento ocidental.

No que segue, limitar-me-ei a uma breve reflexão sobre a relação entre *aisthesis* e beleza em Baumgarten, que representa talvez o centro da sua reflexão estética. Em particular, como antecipado, procurarei seguir os três modos em que

¹² Cf. NANNINI, Alessandro. “Postfazione. L’Aesthetica oggi”. In: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética*. Edição de Salvatore Tedesco e Alessandro Nannini. Milão: Mimesis, 2020.

Baumgarten fala da beleza, o primeiro nas *Meditações filosóficas sobre a poesia*, o segundo, na *Metafísica* e o terceiro, no primeiro volume da *Estética*.

3.

No tocante às *Meditações*, como havíamos recordado acima, Baumgarten vê a perfeição de um discurso em relação às representações sensíveis que suscita, ao seu nexos e às palavras. A questão da beleza emerge neste texto precisamente na seção sobre as palavras. Baumgarten assume que as palavras que compõem uma poesia são sons articulados e, portanto, pertencem à dimensão do audível e suscitam ideias sensíveis (*ideae sensuales*). Sua perfeição, nesse sentido, é a perfeição das sensações audíveis. O juízo em questão pode, portanto, ser pronunciado pelo órgão movido pelas percepções correspondentes, isto é, o ouvido. Para julgar da perfeição do sensível, será necessário, portanto, um juízo sensível. Baumgarten escreve: “Um juízo confuso sobre a perfeição das coisas percebidas pelos sentidos é chamado juízo dos sentidos, e é atribuído ao órgão do sentido atingido pela coisa percebida (P § 92).

A primeira questão que poderemos fazer é: mas os sentidos podem julgar? A hipótese não era decerto nova na história da *aisthesis*. No *De Anima* II, 5-6, Aristóteles fala dos sensíveis próprios como sensíveis (*aisthetà*) que agem em um único sentido e o atualizam. Por isso, cada sentido julga (*krinein*) as diferenças no sensível correspondente, por exemplo, a vista discrimina o branco do preto. No caso em que devemos julgar a diferença entre branco e doce, no entanto, os sentidos separados não são suficientes, porque as duas qualidades devem estar presentes em alguma coisa que é uma e singular (*De Anima* 426b). Na ausência de um sentido específico, é uma *koinè aisthesis*, um sentido comum, que julga os sensíveis particulares a diversos sentidos – uma capacidade que Platão ainda atribuía diretamente à alma no *Teeteto* (185a e segs.). Sobre essa base, um autor como Alexandre de Afrodísia poderá afirmar resolutamente, no comentário a *O sentido e os sensíveis* de Aristóteles, que a sensação é já de per si um juízo (*ἡ αἴσθησις (...) γὰρ κρίσις ἐστίν*), e não uma afecção (*páthos*) (*In De Sensu*, 165, 21-22).

Baumgarten retém, portanto, a sensibilidade como capacidade de julgar. É em tal sentido, seja dito entre parênteses, que a sensibilidade é definida como o análogo da razão, porque a sensibilidade, assim como a razão, pode emitir juízos, ainda que confusos.

Também no contexto filosófico mais próximo a Baumgarten, os juízos dos sentidos não eram algo inaudito. Wolff, em particular, havia conectado os juízos dos sentidos aos prazeres dos sentidos. Para Wolff, os prazeres dos sentidos implicam que julgamos a coisa sensível como um bem,¹³ isto é, como algo que consideramos aperfeiçoar o nosso estado.¹⁴ O reconhecimento da perfeição nas qualidades sensíveis da comida e da bebida que proporcionam prazer depende, pois, do juízo dos sentidos, ou melhor, como dirá o próprio Wolff, do juízo de gosto, onde gosto deverá ser entendido no sentido estrito de paladar.¹⁵ Mais que insistir sobre a peculiaridade do percebido como objeto do juízo, Wolff chama atenção sobre as consequências práticas do juízo do gosto e do tato, e, portanto, em particular, a glotonaria e a libidinagem. Se continuamos a desejar um alimento ou uma bebida que têm um gosto bom, escreve Wolff, é porque fazemos referimento unicamente ao juízo dos sentidos (*sensuum iudicium*)¹⁶. Com efeito, “aqueles que se fiam no juízo dos sentidos (*homines sensuum iudicio stantes*) julgam o bem do prazer que os invade; e o mal do desprazer que os aflige”.¹⁷ Confiando nos seus sentidos e, portanto, nas coisas presentes, essas pessoas tendem a preferir os bens transeuntes aos bens duradouros e, portanto, a perfeição aparente à verdadeira.

Como está claro, os juízos dos sentidos se revelam inconfiáveis como guia das ações humanas. Eles bem podem ser típicos das crianças, como bússola para a sua autoconservação, antes de desenvolverem o entendimento; todavia, se esses juízos

¹³ WOLFF, Christian. *Psychologia empirica*. (Frankfurt/Leipzig: Renger, 1732), § 558.

¹⁴ Ibidem, § 554.

¹⁵ WOLFF, Christian. *Philosophia moralis, sive Ethica. Pars secunda* (Halle: Renger, 1751), §§ 47 e 50.

¹⁶ WOLFF, Christian. *Philosophia practica universalis (...). Pars prior* (Frankfurt/Leipzig: Renger, 1738), § 15, scolio; cf. ainda WOLFF, Christian. *Vernünfftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt* (Halle: Renger, 1720), § 434; Wolff, *Psychologia empirica*, § 597; Wolff, *Philosophia moralis, sive Ethica. Pars secunda*, § 257.

¹⁷ WOLFF, Christian. *Rede über die praktische Philosophie der Chinesen* (1721), edição de Michael Albrecht (Hamburg: Meiner, 1985), p. 30.

são ainda predominantes durante a idade adulta, as pessoas restam escravas de seus desejos sensíveis. Somente a intervenção do entendimento pode indicar os bens verdadeiros (a conservação da própria saúde, por exemplo), que se encontram bem além do alcance dos sentidos, os quais, por sua vez, julgam positivamente apenas a perfeição das coisas sentidas (o gosto da cerveja).

Baumgarten operará diversas mudanças em relação a esse modelo teórico. Em primeiro lugar, ele não vincula os juízos dos sentidos somente ao tato e ao gosto em sentido estrito, ao paladar; ao contrário, ele considera o juízo de todos os sentidos. Isso permite evitar a conexão estreita entre juízo dos sentidos e vícios da glotonaria e da libidinagem, como havia entendido Wolff. Em suma, a discussão sobre o juízo dos sentidos não gira mais, como em Wolff, em torno dos seus efeitos para as nossas ações, mas se focaliza nos próprios *aisthetà* enquanto tais. Por isso, enquanto Wolff menciona os juízos dos sentidos no início da sua filosofia prática como uma ameaça ao exercício de nossa liberdade, Baumgarten os insere no coração da estética nascente. A perfeição do *aistheton* que os juízos dos sentidos são chamados a avaliar não é outra coisa que a beleza.

4.

As consequências de tal abordagem serão tratadas na *Metaphysica* (1739; 1743, segunda edição).¹⁸ Aqui, Baumgarten retorna à ideia de *perfectio sensorum*, perfeição das coisas sentidas, e a reelabora. Se a perfeição pertence ao *aistheton*, então a perfeição, caso esteja presente, aparece sempre aos sentidos. Ora, isso que conhecemos por meio dos sentidos é um fenômeno (M § 425). Disso se segue que a beleza é perfeição fenomênica, a qual fornece prazer a quem a intui (M § 662). Por consequência, a perfeição do percebido toma a forma da perfeição fenomênica – uma perfeição observável ao gosto em sentido lato (M § 662). A conexão entre juízo dos sentidos e perfeição do percebido, já presente nas *Meditações*, se torna conexão entre gosto e beleza. Isso permite reinterpretar a noção mesma de beleza, que é objeto dos juízos dos sentidos como juízos de gosto.

¹⁸ BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Metaphysics*. Edição de Courtney Fugate e John Hymers. Londres: Bloomsbury, 2014 (= M).

Segundo Wolff, beleza é possibilidade de observação da perfeição;¹⁹ na *Metafísica* de Baumgarten, beleza é perfeição fenomênica. Aquilo que parece apenas um mínimo deslocamento do foco provoca, na realidade, uma modificação substancial. Em Wolff, a ênfase recai na perfeição: trata-se de estabelecer se uma certa perfeição é verdadeira enquanto perfeição; somente assim a beleza que dela deriva será uma beleza verdadeira e não uma beleza aparente. Por essa razão, é necessário apelar ao conhecimento distinto daquela perfeição para estarmos seguros de que isso que percebemos confusamente como beleza é uma beleza verdadeira.

Em Baumgarten, ao contrário, a ênfase recai na fenomenalidade: trata-se de estabelecer se a perfeição é verdadeira apenas e somente na sua dimensão observável; se, em suma, a perfeição aparece tal para a sensibilidade. Disso se segue que a aparência aqui não é o polo negativo oposto à verdade, mas o domínio em que é necessário discriminar aquilo que é verdadeiramente perfeito e, portanto, belo, daquilo que é somente de fachada. Noutras palavras, aparência aqui não tem um sentido negativo, como oposto à verdade, mas indica simplesmente o fato de que tal perfeição é dada aos sentidos. Vocês entenderão que a essa altura o entendimento não pode ser mais aquele que garante a perfeição subjacente à beleza. Ao contrário, o juízo será deixado a cargo da sensibilidade e, portanto, do gosto. Longe de ser defectivo enquanto tal, como em Wolff, a confiabilidade desse juízo depende agora do grau de competência que o gosto adquire no plano fenomênico. Um gosto maduro julgará, portanto, no interior das aparências – no interior do plano fenomênico – mas não segundo as aparências – de modo enganoso.

5.

A beleza está, pois, ligada ao objeto enquanto objeto sentido ou fenômeno – o objeto enquanto conhecido como perfeito por meio da sensibilidade. Entretanto, como havíamos acenado, o conhecimento sensível – o conhecimento obtido por meio dos sentidos, da imaginação, da memória etc. – não é perfeito somente em virtude da perfeição do objeto conhecido. O fenômeno, com efeito,

¹⁹ Wolff, *Psychologia empirica*, § 545.

pode ser comparativamente mais belo não apenas se incrementa a perfeição do objeto, mas também se incrementa a competência das faculdades sensíveis com que o percebemos.

Baumgarten aprofundará esse aspecto na *Estética*.²⁰ Ali, a beleza é definida como perfeição do conhecimento sensível (AE § 14). O que está em questão, nesse caso, não é mais o objeto do conhecimento, que pode ser mais ou menos perfeito, mas a perfeição mesma do conhecimento sensível. Para aperfeiçoar tal conhecimento no sentido de fazê-la prescindir do objeto do conhecimento será necessário, antes de mais nada, um adestramento das várias faculdades inferiores e, portanto, sensíveis, cada uma delas no seu domínio de competência; será necessário, além disso, uma coordenação dos conhecimentos obtidos mediante as várias faculdades sensíveis rumo ao objeto que pretendemos pensar de modo belo. É para fornecer um guia a esse processo de adestramento que a *Estética* foi escrita. Limitar-me-ei aqui a discutir brevemente o modo pelo qual Baumgarten concebe esse aprimoramento com base nos exercícios estéticos e na disciplina estética.

Todo o sistema da estética, tal como Baumgarten o apresenta nos primeiros parágrafos da sua *Estética*, vem caracterizado por algumas distinções cruciais tratadas na lógica, a irmã mais velha da estética (AE § 13). A subdivisão fundamental é aquela existente entre estética natural e estética artificial. A estética natural trata do “grau natural das faculdades cognitivas inferiores, tal como é desenvolvido apenas mediante o uso e sem conhecimento da disciplina” (AE § 2).

A estética artificial se divide, como já também a natural, em uma parte teórica e em uma parte prática. A teórica faz referência à teoria estética sobre os objetos e sobre a forma do conhecimento belo, e já não se funda, como ocorre na estética natural, apenas na experiência, mas no conhecimento da disciplina (*disciplina aesthetica*) (AE §§ 62 e ss.). Esta diz respeito seja às várias disciplinas que um esteta deve conhecer para pensar de modo belo (*pulchra eruditio*), seja as regras da beleza (*ars aesthetica*). Na medida em que essas regras, demonstrativamente provadas e metodicamente ordenadas (AE § 70), emanam dos primeiros princípios da beleza e irradiam os seus efeitos sobre todas as artes liberais, a arte estética obtém um estatuto de ciência verdadeira e própria (AE §§ 71 e segs.).

²⁰ BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*. Traiecti cis Viadrum: Kleyb, 1750 (= AE).

Desse breve resumo é possível concluir que a distinção mais basilar na estética de Baumgarten opõe estética natural e estética artificial, como consequência da oposição geral entre natureza e cultura. Como se preenche essa distância interna ao sistema? Baumgarten resolve esse problema temporalizando-o. As categorias que o sistema tende a congelar em dicotomias de termos simultâneos e aparentemente irreduzíveis (estética natural versus estética artificial) podem ser narradas como momentos diversos da mesma sequência.²¹ Todavia, é necessário um entrelaçamento para que a sequência seja plausível. Com esse objetivo, Baumgarten introduz a figura do *felix aestheticus*, o esteta dotado, a pessoa que realiza em si mesmo aquele aperfeiçoamento para o qual a estética está voltada.

Deste modo, a oposição entre estética natural e artificial, entre estética inata e adquirida, entre exercícios e disciplina se tornam as etapas de desenvolvimento da formação de quem pretende pensar de modo belo, o *pulchre cogitaturus* ou o *felix aestheticus*. Aquela que à primeira vista poderia parecer uma mera justaposição de termos se transforma numa narrativa diacrônica, cujo entrecho, como um romance de formação, consiste no processo de cultivo de si do *felix aestheticus* até a idade adulta.²²

A primeira fase consiste na propensão natural a pensar belamente. Essa propensão constitui a estética inata (AE §§ 28-46), que pode ser atribuída ao recém-nascido a quem ainda falta a experiência do mundo. Os talentos naturais, de todo modo, devem ser adestrados, caso se queira que não diminuam ou decaiam (AE § 51).

Para explicar esse treinamento, Baumgarten faz referência explícita à criança, cuja educação se baseia nos exemplos de virtuosos fornecidos pelo professor, seja nos primeiros exercícios involuntários (improvisações: *αὐτοσχεδιάσματα*), derivados da expectativa de casos semelhantes e da quase inata capacidade de imitação (AE § 54). Por meio desses exercícios, a criança aprende a dominar as suas faculdades e se prepara gradualmente para tarefas mais complexas, que são típicas da criança. Baumgarten atribui grande importância aos jogos das crianças

²¹ Sobre isso, ver KRUPP, Anthony. “Cultivation as maturation: Infants, children and adults in Alexander Baumgarten’s *Aesthetica*”. In: *Monatshefte*, 98, 2006, pp. 524-538.

²² Cf. NANNINI, Alessandro. “Ancient or modern? Alexander G. Baumgarten and the coming of age of aesthetics. In: *Filozofija i društvo*, 26, 2015, pp. 629-651.

e às primeiras leituras indiscriminadas, porquanto estes estimulam o espírito de descoberta e o empenho, que são de crucial relevância para um belo espírito. As improvisações aqui não são totalmente extemporâneas; elas são, antes, heurísticas, porque requerem uma certa autonomia de invenção e, portanto, a habilidade de nadar sem cortiça, como Baumgarten afirma citando Horácio (hoje diríamos sem boia).

Na fase sucessiva, a criança, agora um adolescente, executa exercícios mais rigorosos com ajuda daquela que Baumgarten chama “arte erudita” (AE § 58). Ainda que ele não especifique o significado, é provável que a *ars erudita* designe simplesmente a teoria de cada arte, incluindo, portanto, um corpo de regras necessárias para realizar uma boa obra naquela arte. Neste sentido, a menção as *artes eruditae* leva já a uma dimensão disciplinar, mesmo que não imediatamente à disciplina estética em sentido estrito, que assinalará a entrada na idade adulta. Só quando adquire uma cultura ordenada e compreende os princípios das várias artes liberais em sua dependência de uma *ars erudita* comum chamada *ars aesthetica*, o adolescente atinge a maioridade e será um esteta inteiramente formado (para Baumgarten, a melhor idade para um belo espírito se dá entre 35 e 40 anos). A fase de transição (das *artes eruditae* à *ars aesthetica*; da juventude à idade adulta) será completada por inteiro quando o jovem adquirir uma experiência “metódica e adulta” da teoria estética (AE § 66) e for capaz de demonstrar as regras da arte estética, obtendo assim o nível científico do conhecimento.

Deste modo, as diversas categorias do sistema se tornam os estágios da formação do esteta dotado, e podem ser, portanto, cronologicamente ordenadas.

Há um outro aspecto que merece atenção a esse propósito. Segundo Baumgarten, com efeito, a passagem da natureza à cultura não ocorre somente no indivíduo. A formação do indivíduo, em suma, não é o único instrumento utilizado por Baumgarten para temporalizar a dicotomia natureza/cultura. O desenvolvimento do *aestheticus felix*, com a passagem gradual dos exercícios espontâneos aos exercícios mais maduros até o aprendizado teórico da disciplina estética corresponde ao desenvolvimento da própria estética, das primeiras tentativas dos homens antigos até a maturidade, que ocorre com o próprio Baumgarten. Neste sentido, os primeiros exercícios da criança guiados pelo instinto de imitação correspondem às improvisações autorais que haviam feito nascer a poesia, como

exemplifica Baumgarten com o tosco metro satúrnio empregado pelos habitantes do Lácio arcaico (AE § 52).

Além disso, as invenções lúdicas da criança (AE §§ 55 e 57) encontram um equivalente nas mentes “ineruditas” de Homero e Píndaro (AE § 53), cujas obras não são nem toscas nem exemplos (*ectypa*) de “arte erudita”, mas antes arquétipos (*archetypa*) para a poesia sucessiva, precisamente no sentido que eles inventam um gênero ainda não existente (o poema heroico e a ode heroica, respectivamente). Os arquétipos da poesia e, em geral, de cada arte liberal pressupõem, como arquétipos, uma fase sucessiva, correspondente à juventude, na qual as regras são tiradas daquelas obras primas em benefício dos futuros artistas. Podemos supor que a fase da juventude incluía também as primeiras tentativas de generalizar as regras da beleza numa arte estética ainda imperfeita. A maturidade teórica da estética é, por fim, alcançada com a redução da arte estética à forma de ciência – uma operação teórica que Baumgarten reivindica para si mesmo.

Resta analisar uma última dicotomia, a saber, a relação entre estética teórica e estética prática. Baumgarten se serve, para esse fim, da noção de experimento estético. Tal como o cientista, também o esteta deve com efeito colocar em prova as próprias forças para compreender se é capaz de levar a termo a tarefa de pensamento que se propôs, por exemplo, se é capaz de escrever uma ode sobre dado argumento. Se o experimento é bem-sucedido, então o belo espírito está autorizado a enfrentar o tipo de empreendimento que se havia prefixado, com um maior investimento de energia e com expectativas mais altas; se não é bem sucedido, isso não se deve necessariamente a uma natureza defeituosa, mas, com frequência, muito simplesmente, à falta de uma preparação adequada ou predisposição para outros gêneros de beleza. Os experimentos de Ovídio e de Horácio com a poesia épica, sublinha Baumgarten, falharam, sem prejudicar por isso a reputação literária dos dois autores (AE §§ 60-61).

As improvisações (*autoschediasmata*) são particularmente indicadas para esse gênero de tentativa. É provável que Baumgarten esteja pensando no uso que Aristóteles faz do termo na *Poética*, onde ele remetia a origem da poesia à improvisação. Transpondo a noção aristotélica da poética à estética, Baumgarten sugere que os experimentos estéticos, enquanto improvisos, estão na origem mesma do pensar belo. Nas palavras de Baumgarten:

Desse tipo [de exercícios, isto é, das improvisações] são também todos aqueles exemplos de conhecimento do gênero humano anteriores à descoberta das artes plenas de doutrina, ou ainda aqueles primeiros pressentimentos, característicos de qualquer natureza particularmente predisposta ao belo, que precedem toda arte, como quando, por exemplo, Ovídio recorda sobre si mesmo: “Qualquer coisa que eu tentasse dizer, era em versos” (AE § 52).

Como fica evidente por essa passagem, Baumgarten considera as improvisações como as primeiras instâncias do belo pensamento, não só para o indivíduo singular, mas também para toda a história da estética. Isso significa que, tanto o gênero humano no seu desenvolvimento histórico, quanto os indivíduos singulares na sua maturação, aprendem a pensar de modo belo somente mediante experimentos estéticos mais ou menos exitosos. Nesse sentido, os experimentos estéticos se revelam ser a precondição essencial não só para as performances estéticas individuais, mas também para o surgimento do belo pensamento como tal. A estética se demonstra assim um saber não apenas especulativo, mas também experimental.²³

Recapitulando os resultados que colhemos até agora no que concerne ao conceito baumgartiano de beleza. De um lado, como vimos, a beleza está estritamente ligada ao aparecer sensível da perfeição. De outro, podemos agora concluir, o aparecimento de uma perfeição pode ser tornado perfeito e, portanto, mais belo, caso se trabalhe sobre as condições subjetivas com as quais pensamos sensivelmente aquela perfeição, por meio dos exercícios e do aprendizado teórico dos princípios fornecidos pela estética. A estética, de um lado, tem, portanto, uma dimensão fenomenológica, na medida em que se baseia em fenômenos sensíveis; por outro lado, ela tem uma dimensão terapêutica, na medida em que pretende cultivar o sujeito, a fim de que ele possa pensar de modo belo tanto as coisas mais quanto as menos perfeitas. Baumgarten aconselha escolher, sem rodeios, os objetos mais dignos como matéria do próprio esforço estético, Deus em particular,

²³ Cf. NANNINI, Alessandro. “*Aesthetica experimentalis*. Baumgarten and the aesthetic dimension of experience”. In: DE BOER, Karin & PRUNEA, Tinca (eds.). *The experiential turn in eighteenth-century german philosophy*, Londres, Routledge, 2021, pp. 55-78.

como haviam feito poetas do calibre de Klopstock, com os seus primeiros cantos do *Messias* (1748); no entanto, Baumgarten não despreza tampouco os artistas que se dedicam às ninharias, às *nugae* da poesia latina, como alguns alunos seus, que haviam fundado um círculo de poesia anacreônica. A estética será útil tanto a uns quanto a outros.

E, no entanto, os exercícios e o estudo teórico da estética fornecem apenas uma preparação para pensar um certo tema de modo belo – uma propedêutica que, como há pouco visto, culmina em experimentos voltados à confirmação ou não da nossa competência e habilidade nesse sentido. Para que se passe dessa fase ginásial à um ato do belo pensamento verdadeiro e próprio é necessário uma última passagem: o ímpeto estético.

O ímpeto estético é o momento no qual o belo espírito, agora adequadamente preparado com exercícios e cultura teórica, se volta enfim ao tema que pretende pensar de modo belo. Para esse propósito, no entanto, não é mais o sujeito que deve tomar a decisão de pensar de modo belo, mas são necessárias ocasiões propícias que o colocam numa certa situação cognitiva e emotiva. Aquilo que o *aestheticus felix* pode fazer é somente “procurar a inspiração”. As ocasiões propícias podem ser perseguidas com constância, por exemplo, mediante um estilo de vida que facilite o movimento das ideias mediante o movimento do corpo ou colhidas no momento imprevisível em que se apresentam, segundo o mote “agora ou nunca” (AE § 81).

Baumgarten elenca uma série de ocasiões como esta, que vão do exercício da caça aos turnos de guarda dos soldados (AE §§ 81 e segs.). A dimensão somática se torna fundamental aqui. Se até agora falamos dos exercícios do pensamento, agora os exercícios dizem respeito ao corpo. Além do exercício físico nas suas várias formas, Baumgarten aconselha as bebidas fortificantes, que liberam do vínculo das sensações atuais para favorecer a imaginação e, portanto, as imagens passadas, assim como a visão do futuro. Na antiguidade, as bebidas que podiam ajudar em tal liberação do tempo presente eram as águas das fontes míticas, por exemplo, as águas de Aganippe; todavia, afirma Baumgarten, uma vez que a água comum não tem efeitos semelhantes, hoje se pode tranquilamente voltar ao vinho. Baco é seguido de Amor. O impulso erótico é, com efeito, capaz de evocar imagens passadas e suscitar pensamentos de desejo, que, portanto, nos impelem ao futuro. Não apenas o esteta vê a sua Lésbia – aqui Baumgarten cita Catulo –, ele perde

contato com a sua situação espacial (“nihil est super illis”), os seus sentidos se emudecem e o seu entusiasmo se manifesta no corpo: “mas torpece-me a língua e leve os membros/ uma chama percorre e de seu som/ os ouvidos tintinam, gêmea noite/ cega-me os olhos” (Catulo, 51, 9-12).²⁴ A essa condição logo seguirá o momento artístico, quando o estético “inventa, escreve, canta, dança, pinta” (AE § 87).

Como é claro também por essa imagem, as ocasiões propícias para pensar de modo belo devem vivificar a alma com particular atenção a uma correta regulagem dos movimentos e dos fluídos somáticos, em suma, por meio de uma acautelada dietética, que regula as nossas relações com o ambiente que nos circunda. De todo modo, uma tal regulagem, torno a repetir, não basta sozinha para desencadear o entusiasmo estético, mas simplesmente favorece a ocorrência de oportunidades por meio das quais é possível atualizar o belo pensamento. A estética, em suma, não pode jamais forçar o momento propício, o *kairós* que irrompe no *krónos*. A beleza, no seu surgir, permanece sempre sob o domínio de Tyche.

6.

Essa reflexão nos faz voltar ao significado mesmo de estética, com o qual gostaria de concluir. O termo “estética” deriva, como foi recordado, do grego *aisthesis*, sensação, e do verbo *aisthanomai*, sentir. O verbo *aisthanomai*, usado por Platão e Aristóteles, é a forma media do verbo homérico *aistho*, respirar, ou melhor, inalar. A raiz de sentir, poderíamos dizer, não é outra coisa que o respiro. O respiro coloca em comunicação o externo e o interno, nos expõe constantemente à alteridade, porque faz entrar literalmente o mundo em nós, no nosso corpo. Fazendo o mundo entrar em nós, a *aisthesis* radicada no *aistho* fornece um primeiro reconhecimento acerca do ambiente circunstante. Não se trata de um reconhecimento visual ou auditivo, mas olfativo. O odor, enquanto trazido pelo respiro, parece ser neste sentido a raiz do sentir.

Gostaria de lembrar aqui que Baumgarten, falando da dimensão judicativa do gosto (P § 92), cita, entre outras coisas, o termo hebraico ריח (ryach), odor,

²⁴ *O livro de Catulo*. Tradução de João Angelo Oliva Neto. São Paulo, Edusp, 1996, p 102. (N.T.)

aroma, fragrância. Não é acaso que *nasus*, como capacidade de discernir os odores, seja em Baumgarten sinônimo de gosto em sentido lato e, portanto, de clara pertinência estética. Enquanto ן״ן poderia ser referido a diversas passagens do Antigo Testamento em que é descrito o juízo olfativo (Jó, 39:25; Juízes, 16:9), é provável que Baumgarten pense antes de tudo em Isaías 11, onde a dimensão estética é particularmente evidente. Trata-se da famosa profecia em que o Messias é apresentado como um rebento que brotará da raiz de Jessé. Segundo a tradução eclesiástica oficial, o versículo 3 deste capítulo reza: “[Ele] se comprazera do temor do Senhor./ Não julgará segundo a aparência/ e não tomará decisões por ouvir dizer”. O verbo da primeira linha é traduzido de modo um tanto livre, que faz perder a dimensão judicativa da frase seguinte. Uma tradução mais fiel seria: “e o seu odorar [será] no temor do Senhor”. A construção hebraica está aqui a meio caminho entre um sentido ativo e um passivo, pelo qual o seu odorar bem poderia ser entendido como o seu nariz, o seu farejo. O Messias é comparado a uma espécie de cão de caça, capaz de julgar corretamente por meio do seu farejo para o bem e para o mal, em contraste com a “disestesia” dos olhos, que julgam segundo as aparências, e dos ouvidos, que julgam segundo o ouvir dizer.

O respiro não é, entretanto, apenas a raiz do sentir, mas também a raiz do pensamento. Gostaria de citar a esse propósito uma passagem da Odisseia (livro XVII). Como é sabido, quando Ulisses retorna a Ítaca nas vestes fingidas de um mendigo, de início ninguém é capaz de reconhecê-lo. As únicas exceções são a sua velha ama Euricleia, que o reconhece enquanto o lava, tocando-lhe uma cicatriz na coxa, e o seu cão Argos. Poderíamos dizer que os que reconhecem Ulisses são aqueles que tinham tido uma relação sensorial com ele antes de sua partida: Euricleia, que o havia trazido nos braços logo que nasceu, estabelecendo assim um liame tátil com Ulisses, e Argos, de ótimo faro, tal como vem descrito pelo pastor Eumeo. O próprio Argos, não obstante a idade extrema e sua condição de abandono, intui a presença do dono tão logo ele se avizinha. O verbo empregado por Homero para indicar tal reconhecimento é *noein* (*enðesen*); a bem da verdade, se trata da primeira ocorrência do verbo *noein* na literatura grega. A *noesis*, pensamento, intuição, habitualmente considerada como o polo oposto da *aisthesis*, tem na realidade a mesma proveniência no âmbito do sentir; Homero deixa indeterminado o tipo de sentir que leva ao reconhecimento, mas já para o comentador antigo Eustáquio é claro que tal sentir não é visual, mas olfativo. Isso

nos mostra que não só a *aisthesis*, mas também o pensamento, o *noein*, tem suas próprias raízes na respiração.

Respirar é, portanto, o que nos fornece não só a vida, mas também uma orientação precoce, ainda que rudimentar, no mundo. Isso emerge com clareza no *Tratado das sensações* (1754) de Condillac, onde o filósofo francês, contemporâneo de Baumgarten, imagina uma estátua à qual são concedidos um a um os vários sentidos. O primeiro é justamente o olfato. O *Tratado das sensações*, tratado que tem, portanto, como objeto a *aisthesis*, se inicia na dimensão da *aistho*, do respiro no seu aspecto cognitivo do odor. A estátua dotada apenas de olfato, à qual é apresentada uma rosa, acolhe o perfume dessa flor que toma posse dela. A estátua que é para nós uma estátua que sente um odor de rosa será para si mesma nada mais que um odor de rosa. Ou seja, ao se tornar o que é, a estátua se torna algo diferente de si. Na respiração que nos transmite um primeiro conhecimento do mundo e de nós mesmos, ingressa, portanto, em nós algo que nos é estranho e que toma conta de nós. Não é por acaso que a estética, na sua raiz de *aistho*, tenha a ver com a “inspiração”, que caracteriza também em Baumgarten o surgimento da beleza. Se a estética no seu percurso preparatório tem por escopo a beleza como intensificação qualitativa da *aisthesis*, o momento final desse percurso toma a forma de uma intensificação do *aistho*, da respiração, na sua dimensão mais emblemática que é a in-spiração.

Na inspiração artística, a experiência da alteridade própria à inalação se amplia em desmedida. Em tal “in-spiração” por excelência, com efeito, revivemos a experiência da Sibila Cumana que é possuída por Apolo diante de Eneias: “Toca os fados a interrogar / o deus, eis o deus”.²⁵, escreve Baumgarten com os versos de Virgílio (AE § 82, *Eneida*, VI, 45 e segs.)

Virgílio figura assim a exaltação da Sibila: “Súbite, às portas, o semblante muda./ A voz não uma, não composta a coma./ Rábido incha-lhe o peito, arqueja e ofega;/ Maior parece, em tom mortal não soa,/ Quando a bafeja de mais perto o nume”.²⁶

Como é evidente pelos versos de Virgílio, quem está sujeito a essa inspiração sente uma alteridade em si que é incapaz de explicar. Baumgarten observa que, na

²⁵ Na tradução de Manoel Odorico Mendes. (N.T.)

²⁶ Idem. (N.T.)

base dos últimos progressos da psicologia, essa dimensão de extenuação já não é atribuída a uma divindade, mas à elevação do “fundo da alma”, que compreende todas as nossas percepções obscuras e, por isso, incôscias. Quando o fundo da alma se levanta, a nossa parte incôscia atinge um nível de maior clareza. Nesse momento de entusiasmo, continua Baumgarten, vêm à luz percepções “que parecíamos ter esquecido, não ter experimentado, não poder prever” (§ 80). Se retornamos ao percurso do adestramento estético que descrevemos acima, é agora evidente que para pensar de modo belo não basta estudar e exercitar as regras da estética, mas é necessário estar exposto a uma experiência de alteridade, a qual está inscrita na mesma dinâmica da respiração e, portanto, de modo ainda mais evidente, na inspiração.

Tal proximidade com o tema da alteridade fornece uma clarificação sobre o curioso paradoxo a que a estética parece estar submetida; enquanto na primeira parte vimos que a estética tem uma relação privilegiada com a aparência dos fenômenos, agora é evidente que o seu domínio se expande às regiões mais obscuras da alma. O reino da estética se estende, para usar uma célebre expressão do poeta latino Pérsio, “*intus et in cute*”.²⁷ Mas por que a estética trata conjuntamente daquilo que é massivamente profundo e daquilo que é massivamente superficial? O que têm de comum o fundo da alma, de per si inacessível ao nosso olhar, e a dimensão cutânea e aparente dos fenômenos? A resposta poderia ser que tanto a pele quanto o fundo da alma são lugares extremos do homem, onde se decide a sua identidade. A estética parece eleger tais extremos do próprio objeto de reflexão e de cuidado. A estética nascente se apresenta, nesse sentido, como uma espécie de “liminologia do humano”.

Se a estética visa incrementar a beleza do pensamento por meio de um aperfeiçoamento da *aisthesis*, ela não poderá, portanto, deixar de lado nem mesmo o adestramento da respiração como imagem emblemática das interações com o externo que nos modelam. O aperfeiçoamento da *aisthesis* não é então apenas uma operação introversa, que visa à aquisição de habilidades práticas do pensamento e à assimilação da teoria. É também operação extroversa, que tem em conta a nossa presença corpórea no ritmo contínuo de troca com o ambiente. Só nessa dialética podemos nos tornar sujeitos estéticos.

²⁷ “Interiormente e sob a pele”. Pérsio, *Sátiras*, III, 30. (N.T.)

Mas atenção! Inalar a alteridade, o deus que se apodera de nós, é perigoso. Isso pode levar à beleza, mas também à loucura. Não por acaso para Baumgarten, como para uma longa tradição anterior a ele, o entusiasmo pertence tanto aos poetas quanto aos loucos. A estética se propõe, pois, como uma estratégia para entrar em contato com tal dimensão jamais inteiramente logicizável sem ser arrastado por ela. Nesse sentido, a estética não pretende imunizar o sujeito contra o perigo, recolhendo-o a uma cidadela interior impermeável àquilo que diverge da identidade da razão; ao contrário, o seu desafio será o de transformar em beleza a alteridade por que somos atravessados.

Referências

- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*. Traiecti cis Viadrum (Frankfurt an der Oder): Kleyb, 1750 (= AE).
- _____. *Estetica*. Edição de Salvatore Tedesco e Alessandro Nannini. Milão: Mimesis, 2020.
- _____. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Halle: Grunert, 1735 (= P).
- _____. *Metaphysics*. Edição de Courtney Fugate e John Hymers. Londres: Bloomsbury, 2014 (= M).
- BILFINGER, Georg Bernhard. *Dilucidationes philosophicae de Deo, anima humana, mundo et generalibus rerum affectionibus*. Tübingen: Cotta, 1725.
- CATULO, Caio Valério. *O livro de Catulo*. Tradução de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.
- KRISTELLER, Paul Oskar. “The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics. Part II”. In: *Journal of the History of Ideas*, 13/1, 1952, pp. 17-46.
- KRUPP, Anthony. “Cultivation as maturation: Infants, children and adults in Alexander Baumgarten’s *Aesthetica*”. In: *Monatshefte*, 98, 2006, pp. 524-538.
- LOETZE, Hermann. *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*. Munique: Cotta, 1868.
- McANDREW, Matthew. “Beauty and appearance in Baumgarten’s *Metaphysics* and *Aesthetics*”. In: McQUILLAN, Colin (ed.). *Baumgarten’s Aesthetics*.

- Historical and philosophical perspectives* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2021), pp. 85-104.
- NANNINI, Alessandro. “*Aesthetica experimentalis*. Baumgarten and the aesthetic dimension of experience” In: DE BOER, Karin & PRUNEA, Tinca (eds.). *The experiential turn in eighteenth-century german philosophy*. Londres: Routledge, 2021, pp. 55-78.
- _____. “Ancient or modern? Alexander G. Baumgarten and the coming of age of aesthetics”. In: *Filozofija i društvo*, 26, 2015, pp. 629-651.
- _____. “L’idea estetica di ‘chiarezza estensiva’ e la sua genesi nella filosofia wolffiana”. In: *Rivista di storia della filosofia*, 69/3, 2014, pp. 421-442.
- _____. “The six faces of beauty. Baumgarten on the perfections of knowledge in the context of the German Enlightenment”. In: *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 102/3, 2020, pp. 477-512.
- REUSCH, Johann Peter. *Systema logicum*. Jena: Cröker, 1734.
- TATARKIEWICZ, Władisław. *Storia di sei idee*. Edição italiana de Luigi Russo. Palermo: Aesthetica, 1993.
- WOLFF, Christian. *Philosophia moralis, sive Ethica*. Pars secunda. Halle: Renger, 1751.
- _____. *Philosophia practica universalis* (...). Pars prior. Frankfurt/Leipzig: Renger, 1738.
- _____. *Psychologia empirica*. Frankfurt/Leipzig: Renger, 1732.
- _____. *Rede über die praktische Philosophie der Chinesen* (1721). Edição de Michael Albrecht. Hamburgo: Meiner, 1985.
- _____. *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt*. Halle: Renger, 1720.
- ZIMMERMANN, Robert. *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*. Viena: Braumüller, 1858.

RESUMO: Neste ensaio pretendo brevemente apresentar o projeto estético de Alexander Gottlieb Baumgarten. Em primeiro lugar, observo o modo como a estética de Baumgar-

ABSTRACT: In this essay, I intend to briefly present Alexander Gottlieb Baumgarten’s aesthetic project. First of all, I will look at the way in which Baumgarten’s aesthetics was received in

ten foi recebida na historiografia estética clássica e na mais recente. Em seguida, exploro o problema da beleza na maneira em que foi discutida em suas três obras principais que tratam do assunto: *Meditações filosóficas sobre a poesia* (1735); *Metafísica* (1739) e *Estética* (2 volumes, 1750-1758). Em particular, foco na diferença entre a concepção fenomênica de beleza em sua *Metafísica* e a apresentação do tema na *Estética*. Ao final do texto, investigo o problema da inspiração estética como a inalação da presença externa ao eu, assim como enfatizo a relação entre estética e a alteridade.

PALAVRAS-CHAVE: Estética; Baumgarten; *Aisthesis*; inspiração; Beleza; Origem da Estética; Fenômeno; Alteridade.

the classical and more recent aesthetic historiography. I will then explore the problem of beauty in the way it was discussed in his three main works dealing with this issue: *Reflections on Poetry* (1735); *Metaphysics* (1739) and *Aesthetics* (2 voll., 1750-1758). In particular, I will focus on the difference between the phenomenal conception of beauty in his *Metaphysics* and the presentation of the theme in the *Aesthetics*. At the end of the paper, I will investigate the problem of aesthetic inspiration as the inbreath of a presence external to the self, so as to emphasize the link between aesthetics and otherness.

KEYWORDS: Aesthetics; Baumgarten; *Aisthesis*; inspiration; Beauty; Origin of Aesthetics; Phenomenon; Otherness.