

O SISTEMA MODERNO DAS ARTES: UM ESTUDO EM HISTÓRIA DA ESTÉTICA* (II)ⁱ

Paul Oskar Kristeller

Traduzido por: Anderson Bogéaⁱⁱ

VI

Durante a primeira metade do século XVIII, o interesse de diletantes [*amateurs*],ⁱⁱⁱ escritores e filósofos pelas artes visuais e pela música aumentou. Esse período não produziu apenas escritos críticos sobre tais artes, compostos para e por leigos,¹⁶⁷ mas também tratados em que as artes eram comparadas umas às outras e com a poesia, e, assim, finalmente chegou-se ao estabelecimento do sistema moderno das belas-artes.¹⁶⁸

*A Parte I foi publicada, originalmente, na edição de outubro de 1951 do **Journal of the History of Ideas** e a tradução correspondente encontra-se na edição de número 27, v. 14 (2019) da revista *Artefilosofia*.

ⁱ Tradução recebida em: 30/08/2020 e aceita em: 12/11/2020. Este artigo foi publicado, originalmente, como Paul Oskar Kristeller, “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part (II)”, **Journal of the History of Ideas**, Vol. 13, No. 1 (Jan., 1952), pp. 17-46. Pode ser acessado em: <https://www.jstor.org/stable/2707724>. Traduzido com a permissão da *University of Pennsylvania Press*.

ⁱⁱ Anderson Bogéa, natural de São Luís, reside em Curitiba, onde é professor de Filosofia, Estética e Teoria da Arte na UNESPAR, campus Curitiba II (Faculdade de Artes do Paraná). É licenciado (UFMA), mestre (UFPB) e doutor (UFPR) em filosofia, e membro pesquisador do NAVIS (Núcleo de Artes Visuais), e do NEDAD (Grupo de Estudos Discursivos em Arte e Design). Endereço de e-mail: andersonbogeia@gmail.com.

ⁱⁱⁱ Escolhemos traduzir a expressão “amateur”, utilizada por Kristeller algumas vezes ao longo do texto, por “diletante”, que segundo o **Dicionário Houaiss da língua portuguesa** (Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 686), é aquele que “é grande aficionado por música; melômano; amante das artes e da literatura; que ou quem pratica uma arte, um ofício etc. como um passatempo, e não como meio de vida”. Nesse sentido, “diletante” compreende tanto o indivíduo que não é profissional, e que pratica tal atividade por prazer (mas sem ser um total desconhecedor ou charlatão), como aquele que é um entusiasta e apreciador das belas-artes e belas-letras. (N.T.).

¹⁶⁷ Dresdner, p. 103 ss.

¹⁶⁸ Fontaine, *Les doctrines d'art*. Soreil, *La*. W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme: Étude sur l'esthétique et les Esthéticiens du XVIIIe siècle* (Cracóvia-Paris, 1925). T. M. Mustoxidi, *Histoire de l'Esthétique française, 1700-1900* (Paris, 1920). Para a música, ver também Écorcheville, *La*. Hugo Goldschmidt, *Die Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen* (Zurique-Leipzig, 1915). Embora esses pesquisadores discutam a maioria das fontes relevantes, nenhum deles foca no problema que nos interessa.

Uma vez que esse sistema parece emergir de modo gradual, e após muitas variações nos escritos dos autores, que possuíam uma importância parcialmente secundária, apesar de influentes, parece que a noção e o sistema de belas-artes^{iv} pode ter crescido e se cristalizado nas discussões e debates dos círculos culturais em Paris e Londres, e que os escritos e tratados formais simplesmente refletem um ambiente de opinião resultante de tais discussões.¹⁶⁹ Um estudo mais aprofundado de cartas, diários e artigos em publicações sofisticadas podem, certamente, complementar nossa breve pesquisa, a qual devemos limitar às fontes mais conhecidas.

O tratado sobre a Beleza, de J. P. de Crousaz, que apareceu pela primeira vez em 1714, exercendo grande influência, é normalmente considerado como o primeiro tratado francês sobre estética.¹⁷⁰ De fato, tem algo a dizer sobre as artes visuais e sobre a poesia, além de dedicar uma seção inteira à música. Além disso, é uma importante tentativa de apresentar uma análise filosófica da beleza diferentemente daquela do bem, reafirmando e desenvolvendo, portanto, as noções dos platonistas antigos e renascentistas. No entanto, o autor não tem qualquer sistema das artes, e aplica sua noção de beleza sem qualquer distinção acentuada para as ciências matemáticas e para as virtudes e ações morais, assim como para as artes; ademais, a fluidez de seu pensamento “estético” é mostrada pelo fato de que em sua segunda edição substituiu um capítulo sobre a beleza da religião por um que tratava da música.¹⁷¹

Durante os anos seguintes, o problema das artes parece ter dominado as discussões da *Académie des Inscriptions*, e várias de suas palestras, impressas um pouco mais tarde e que exerceram certa influência, enfatizam a afinidade entre poesia, artes visuais e música.¹⁷² Essas discussões, sem dúvida, influenciaram a relevante obra do Abbé Dubos, que apareceu pela primeira vez em 1719, e foi reimpressa muitas vezes no original e em traduções até a segunda metade do século.¹⁷³ Os méritos de Dubos na história da estética

^{iv} As únicas expressões em língua estrangeira equivalentes ao termo belas-artes que foram vertidas para o português foram, por razões óbvias, as de língua inglesa “fine arts” e “art”, sendo que suas correlatas em francês, alemão ou italiano foram preservadas como consta no original deste artigo. (N. T.).

¹⁶⁹ “Tel livre qui marque une date n’apporte, à vrai dire, rien de nouveau sur le marché des idées, mais dit tout haut et avec ordre ce que beaucoup de gens pensent en détail et disent tout bas, sans s’arrêter à ce qu’ils disent”. (Soreil, p. 146).

¹⁷⁰ **Traité du Beau**, 2 vols. (Amsterdam, 1724).

¹⁷¹ “Le dernier chapitre où j’avois entrepris d’établir sur mes principes les fondemens de ce que la musique a de beau . . . on y en a substitué un autre C’est celui de la beauté de la religion” (prefácio da segunda edição). Sobre o tratamento da música na primeira edição, que eu não vi, cf. H. Goldschmidt, p. 35-37.

¹⁷² Em uma palestra dada em 1709, Abbé Fraguier descreveu poesia e pintura como artes que têm somente o prazer como seu fim (**Histoire de l’Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres . . . I**, 1736, p. 75 ss.). Em **Deffense de la Poësie**, apresentada antes de 1710, Abbé Massieu distingue “ceux [artes] qui tendent à polir l’esprit” (eloquência, poesia, história, gramática); “ceux qui ont pour but un délassement et un plaisir honneste” (pintura, escultura, música, dança); e “ceux qui sont les plus nécessaires à la vie” (agricultura, navegação, arquitetura). (**Mémoires de littérature tirés de l’Académie Royale des Inscriptions II**, 1736, p. 185 s.). Em uma conferência de 1721, Louis Racine liga poesia com outras belas-artes (*ibid.*, V, 1729, p. 326). Em uma conferência de 1719, Fraguier trata pintura, música e poesia como formas diferentes de imitação (*ibid.*, VI, 1729, p. 265 ss.). Há muitos outros artigos sobre assuntos relacionados.

¹⁷³ *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture*, 4^a ed., 3 vols. (Paris, 1740). A. Lombard, *L’Abbé Du Bos: Un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)* (tese, Paris, 1913). *Id.*, *La Querelle des anciens et des modernes; l’abbé du Bos* (Neuchâtel, 1908). Aug. Morel, *Étude sur l’Abbé Dubos* (Paris, 1850). Marcel Braunschvig, *L’Abbé DuBos renouvateur de la critique au XVIIIe siècle* (tese, Paris, Toulouse, 1904). P. Peteut, Jean-Baptiste Dubos (tese, Berna, 1902). E. Teuber, “Die Kunstphilosophie des Abbé Dubos”. *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 17 (1924), 361-410. H. Troughon, *Romantisme et Prérromantisme* (Paris, 1930), p. 128 ss.

ou do pensamento artístico em geral são reconhecidos. É evidente que ele discute não apenas as analogias entre poesia e pintura, mas também suas diferenças, e que não está interessado na superioridade de uma arte sobre as outras, como muitos autores anteriores estiveram. Sua obra também é importante como um tratamento inicial, embora não o primeiro, da pintura por um escritor amador [*amateur*], e sua afirmação de que o público educado, em vez do artista profissional, é o melhor juiz em questões de pintura, bem como de poesia é bem característica.¹⁷⁴ Ele não inventou o termo *beaux-arts*, nem foi o primeiro a aplicá-lo a outra arte além das visuais, mas certamente popularizou a noção de que a poesia era uma das *beaux-arts*.¹⁷⁵ Ele também possui uma noção relativamente clara da diferença entre as artes que dependem do “gênio” ou talento e as ciências baseadas em conhecimento acumulado,¹⁷⁶ e foi corretamente observado que nesse aspecto ele continua a obra dos “modernos” na *Querelle des Anciens et des Modernes*, especialmente, a de Perrault.¹⁷⁷ Além disso, é também significativa sua familiaridade com autores ingleses tais como Wotton e Addison.¹⁷⁸ Por último, embora o título de sua obra se refira somente à poesia e à pintura, repetidamente, ele acaba por falar das outras artes visuais conectadas com a pintura, especialmente, da escultura e da gravura,¹⁷⁹ e discute a música, tão frequentemente,¹⁸⁰ que seu tradutor inglês optou por mencioná-la no próprio título do livro.¹⁸¹ Contudo, Dubos é tão assistemático em sua apresentação e organização quanto é interessante pela variedade de suas ideias, e não fornece uma lista precisa das artes além da poesia e da pintura, nem as separa de outras áreas profissionais, consistentemente.¹⁸²

Voltaire, em seu *Temple du Goût* (1733), também parece interligar várias das belas-artes, mas de um modo informal e mais elusivo que mostra que ele era incapaz ou não tinha vontade de apresentar um esquema claro.¹⁸³ Mais importante para a história de nosso problema é o *Ensaio sobre o Belo*, de Père André (1741), que exerceu uma influência considerável.¹⁸⁴ Vale observar seu panorama cartesiano, embora não seja suficiente para atribuir uma estética a Descartes.¹⁸⁵ As seções principais da obra discutem a beleza visível, que inclui a natureza e

¹⁷⁴ II, p. 323 ss.

¹⁷⁵ I, p. 4; II, p. 131.

¹⁷⁶ “Qu’il est des professions où le succès dépend plus du génie que du secours que l’art peut donner, et d’autres où le succès dépend plus du secours qu’on tire de l’art que du génie. On ne doit pas inferer qu’un siècle surpasse un autre siècle dans les professions du premier genre, parce qu’il le surpasse dans les professions du second genre”. Os antigos são superiores em poesia, história e eloquência, mas foram superados nas ciências como física, botânica, geografia e astronomia, anatomia, navegação. Entre os campos em que o progresso depende “plus du talent d’inventer et du génie naturel de celui qui les exerce que de l’état de perfection où ces professions se trouvent, lorsque l’homme qui les exerce fournit sa carrière”, Dubos lista pintura, poesia, estratégia militar, música, oratória e medicina (II, p. 558 ss.).

¹⁷⁷ Lombard, La querelle. *Id.*, L’Abbé Du Bos, p. 183 ss.

¹⁷⁸ Lombard, L’Abbé Du Bos, p. 189 ss. e p. 212.

¹⁷⁹ I, p. 393; p. 481. II, p. 157 s.; p. 177; p. 195; p. 224; p. 226; p. 228 ss.

¹⁸⁰ I, p. 435 ss.; p. 451 (“Les premiers principes de la musique sont donc les mêmes que ceux de la poésie et de la peinture. Ainsi que la poésie et la peinture, la musique est une imitation”). O terceiro volume, que trata de teatro antigo, contém um profundo tratamento da música e da dança.

¹⁸¹ Critical Reflections on Poetry, Painting and Music, traduzido por Thomas Nugent (Londres, 1748).

¹⁸² Assim, ele já agrupou gramáticos, pintores, escultores, poetas, historiadores, oradores (II, p. 235). Para outro exemplo, ver acima, nota 176.

¹⁸³ “Nous trouvâmes un homme entouré de peintres, d’architectes, de sculpteurs, de doreurs, de faux connoisseurs, de flateurs” (Voltaire, *Le temple du goût*, ed. E. Carcassonne [Paris, 1938], p. 66). “On y passe facilement, / De la musique à la peinture, / De la physique au sentiment, / Du tragique au simple agrément, / De la danse à l’architecture” (*ibid.*, p. 84).

¹⁸⁴ *Essai sur le Beau* (Amsterdam, 1759; 1ª ed., 1741). Cf. E. Krantz, *Essai sur l’esthétique de Descartes* . . . (Paris, 1882), p. 311 ss.

¹⁸⁵ Krantz, *Id.*

as artes visuais, a beleza da moral, a beleza das obras do espírito, pelo que compreende poesia e eloquência, e finalmente a beleza da música¹⁸⁶. Desse modo, André chega muito mais perto do sistema das artes do que Crousaz ou Dubos haviam feito, embora em seu tratado as artes ainda estivessem conjugadas com a moralidade, e subordinadas ao problema da beleza em um sentido mais amplo.

O passo decisivo em direção a um sistema das belas-artes foi dado por Abbé Batteux, em seu célebre e influente tratado, *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746).¹⁸⁷ É verdade que muitos elementos de seu sistema foram derivados de autores que o precederam, mas ao mesmo tempo não se deve esquecer que ele foi o primeiro a estabelecer um sistema bem definido das belas-artes em um tratado destinado exclusivamente a esse tema. Isso por si só pode explicar sua alegação de originalidade, bem como a enorme influência que exerceu tanto na França como no exterior, especialmente, na Alemanha.¹⁸⁸ Batteux codificou o sistema moderno das belas-artes quase em sua forma final, enquanto todos os autores anteriores apenas o esboçaram. Ele partiu das teorias poéticas de Aristóteles e Horácio, como afirma em seu prefácio, e tentou estender seus princípios da poesia e da pintura para as outras artes.¹⁸⁹ No primeiro capítulo, Batteux apresenta uma divisão clara das artes, separa as belas-artes, que têm o prazer como fim, das artes mecânicas, e lista as belas-artes da seguinte maneira: música, poesia, pintura, escultura e dança.¹⁹⁰ Adiciona um terceiro grupo que combina prazer e utilidade, e coloca a eloquência e a arquitetura nessa categoria. Na parte central de seu tratado, Batteux tenta mostrar que a “imitação da natureza bela” é o princípio comum a todas as artes, e conclui com uma discussão do teatro como uma combinação de todas as outras artes. Os críticos alemães do final do século XVIII, e seus historiadores recentes, criticaram Batteux por sua teoria da imitação, e muitas vezes não reconheceram que ele formulou o sistema das artes, o qual tomavam como dado, e para o qual estavam apenas tentando encontrar diferentes princípios. Eles também ignoraram o fato de que o tão vilipendiado princípio da imitação era o único que um crítico classicista como Batteux poderia utilizar quando buscava agrupar as belas-artes sob uma aparência de autoridade antiga. Pois as artes “imitativas” eram as únicas antepassadas autênticas das “belas-artes”, e o princípio de imitação poderia ser substituído somente depois que o sistema das belas-artes estivesse tão firmemente estabelecido que não fosse mais necessário a conexão com tal princípio antigo. A crítica de Diderot a Batteux foi demasiadamente enfatizada, preocupando-se apenas com a maneira com que Batteux definiu e aplicou seu princípio, e não com o princípio em si, nem com o sistema das artes para o qual foi elaborado.

Na verdade, Diderot e os outros autores da *Encyclopédie* não apenas seguiram o sistema das belas-artes de Batteux, mas também lhe deram um toque final, e, assim, ajudaram em sua divulgação geral, não somente na França, mas também em outros países europeus.

¹⁸⁶ “Beau visible; beau dans les moeurs; beau dans les pièces de l’esprit; beau musical” (cf. p. 1).

¹⁸⁷ *Les beaux arts réduits à un même principe*, nova edição (Paris, 1747; 1ª ed., 1746). Cf. M. Schenker, *Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland* (Leipzig, 1909). Eberhard Freiherr von Danckelman, Charles Batteux (tese, Rostock, 1902).

¹⁸⁸ Troughon, *loc. cit.* Schenker, *loc. cit.* Para um tratado inglês baseado em Batteux, ver abaixo.

¹⁸⁹ “Le principe de l’imitation que le philosophe grec (Aristóteles) établit pour les beaux arts, m’avoit frappé. J’en avois senti la justesse pour la peinture qui est une poesie muette . . .” (p. VIII). “J’allai plus loin: j’essayai d’appliquer le même principe à la musique et à l’art de geste” (p. VIII s.). Ele também cita Cícero, *Pro Archia*, para a unidade das belas-artes (p. X).

¹⁹⁰ “Les autres ont pour objet le plaisir . . . on les appelle les beaux arts par excellence. Tels sont la musique, poésie, la peinture, la sculpture et l’art du geste ou la danse” (p. 6).

Montesquieu, em seu ensaio sobre o gosto escrito para a *Encyclopédie*, toma as belas-artes como pressupostas.¹⁹¹ Diderot, cujos interesses incluíam a música e as artes visuais, e que também era familiarizado com autores ingleses como Shaftesbury, Addison e Hutcheson, critica Batteux em sua *Lettre sur les Sourds et Muets* (1751), em que exige uma melhor e mais detalhada comparação entre poesia, pintura e música, que levasse em conta os diferentes modos de expressão dessas artes, já que afetariam até o modo que um mesmo assunto é tratado.¹⁹² No artigo sobre as Artes para a *Encyclopédie*, Diderot não discute as belas-artes, mas usa a velha distinção entre as artes liberais e mecânicas, e ressalta a importância das últimas.¹⁹³ Já em seu artigo sobre a beleza, ele discute as belas-artes, menciona Crousaz e Hutcheson, e qualifica positivamente André e Batteux, considerando esses dois trabalhos como os melhores em sua categoria, e criticando Batteux simplesmente por sua falha em definir seu conceito de “natureza bela” de maneira mais clara e explícita.¹⁹⁴

Mais interessante ainda é o famoso *Discours préliminaire* de D’Alembert. Em sua divisão do conhecimento, supostamente, baseada em Francis Bacon, D’Alembert torna clara a distinção entre filosofia – que compreende tanto as ciências naturais quanto certas áreas como gramática, eloquência e história –, e “aqueles conhecimentos que consistem na imitação”, entre os quais elenca a pintura, a escultura, a arquitetura, a poesia e a música.¹⁹⁵ Critica a velha distinção entre artes liberais e mecânicas, e então subdivide as artes liberais em belas-artes, que tem o prazer como fim, e as artes liberais mais necessárias e úteis, como gramática, lógica e moral.¹⁹⁶ Ele conclui com uma divisão principal do conhecimento em filosofia, história e belas-artes.¹⁹⁷ Essa abordagem mostra ainda alguns sinais de oscilação e de noções mais antigas, mas apresenta o sistema moderno das belas-artes em sua forma final, e ao mesmo tempo reflete sua gênese. A divisão tríplice do conhecimento se baseia

¹⁹¹ *Essai sur le goût (Oeuvres complètes de Montesquieu)*, ed. E. Laboulaye, VII [Paris, 1879], p. 116): “La poésie, la peinture, la sculpture, l’architecture, la musique, la danse, les différentes sortes de jeux, enfin les ouvrages de la nature et de l’art peuvent lui [para a alma] donner du plaisir . . .” Cf. Edwin P. Dargan, *The Aesthetic Doctrine of Montesquieu* (tese, Johns Hopkins University, Baltimore, 1907), p. 21.

¹⁹² *Oeuvres complètes de Diderot*, ed. J. Assezat, I (1875), p. 343 ss. O prefácio é endereçado a Batteux (*Lettre à l’auteur des Beaux-arts réduits à un même principe*, p. 347). No final de seu tratado, Diderot resume sua crítica como segue: “Mais rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique; en montrer les analogies; expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent le même image . . . c’est ce qui reste à faire, et ce que je vous conseille d’ajouter à vos Beaux-arts réduits à un même principe. Ne manquez pas non plus de mettre à la tête de cet ouvrage un chapitre sur ce que c’est que la belle nature, car je trouve des gens qui me soutiennent que, faute de l’une de ces choses, votre traité reste sans fondement; et que, faute de l’autre, il manque d’application” (p. 385). Sobre a doutrinas estéticas de Diderot, ver: Werner Leo, *Diderot als Kunstphilosoph* (tese, Erlangen, 1918). R. Loyalty Cru, *Diderot as a Disciple of English Thought* (Nova York, 1913), p. 395 ss.

¹⁹³ *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des sciences, des arts et des métiers I* (Paris, 1751), p. 713 ss.

¹⁹⁴ “Son *Essai sur le beau* [ou seja, de Père André] est le système le plus suivi, le plus étendu et le mieux lié que je connaisse. J’oserais assurer qu’il est dans son genre ce que le *Traité des Beaux-Arts réduits à un seul principe* est dans le sien. Ce sont deux bons ouvrages auxquelles il n’a manqué qu’un chapitre pour être excellents . . . M. l’abbé Batteux rappelle tous les principes des beaux-arts à l’imitation de la belle nature; mais il ne nous apprend point ce que c’est que la belle nature” (Diderot, *Oeuvres* 10 [1876], p. 17. *Encyclopédie* 2 [1751], p. 169 ss.). Para a mesma crítica a Batteux, ver também a *Lettre sur les sourds*, acima, nota 192.

¹⁹⁵ “Des connaissances qui consistent dans l’imitation” (D’Alembert, *Oeuvres* [Paris, 1853], p. 99 s. Cf. *Encyclopédie I*, 1751, p. I ss.).

¹⁹⁶ “Parmi les arts libéraux qu’on a réduit à des principes, ceux qui se proposent l’imitation de la nature ont été appelés beaux-arts, parce qu’ils ont principalement l’agrément pour objet. Mais ce n’est pas la seule chose qui les distingue des arts libéraux plus nécessaires ou plus utiles, comme la grammaire, la logique ou la morale” (p. 105).

¹⁹⁷ “La peinture, la sculpture, l’architecture, la poésie, la musique et leurs différentes divisions composent la troisième distribution générale, qui naît de l’imagination, et dont les parties sont comprises sous le nom de beaux-arts” (p. 117).

em Francis Bacon, embora D'Alembert fale significativamente das cinco belas-artes, ao passo que Bacon menciona apenas a poesia. D'Alembert está ciente que o novo conceito de belas-artes está ocupando o lugar do antigo conceito de artes liberais, criticado por ele, e tenta conciliá-los ao tratar das belas-artes como uma subdivisão das artes liberais, deixando assim um último vestígio das artes liberais que logo desapareceriam. Finalmente, ele revela sua dependência de Batteux em certas frases e no princípio de imitação, mas, contra Batteux e a tradição clássica, inclui agora a arquitetura entre as artes imitativas, removendo, portanto, a última irregularidade que separava o sistema de Batteux do moderno esquema das belas-artes. Desse modo, podemos concluir que a *Encyclopédie*, e especialmente sua famosa introdução, codificou o sistema das belas-artes após e para além de Batteux, e por meio de seu prestígio e autoridade lhe deu a divulgação mais ampla possível em toda a Europa.

Após a metade do século, e depois da publicação da *Encyclopédie*, a especulação sobre as belas-artes na França não parece ter sofrido nenhuma mudança durante algum tempo. A noção foi popularizada e estabelecida por meio de obras como o dicionário portátil das Belas-Artes de Lacombe, que abrangia arquitetura, escultura, pintura, gravura, poesia e música, e por meio de outros trabalhos similares.¹⁹⁸ O termo *Beaux Arts* e a expressão “Arte”, em sua nova acepção, encontraram seu espaço nos dicionários de língua francesa que o tinham ignorado, anteriormente. Além disso, a Revolução deu ao termo original uma expressão institucional nova quando fundiu várias das antigas Academias na *Académie de Beaux Arts*.¹⁹⁹ Gradualmente, os últimos desenvolvimentos da estética na Alemanha começaram a afetar a filosofia e a literatura francesas. A segunda edição da *Encyclopédie*, publicada na Suíça, em 1781, contou com adendos de Sulzer, incluindo um artigo sobre estética²⁰⁰ e uma seção sobre Belas-Artes anexados ao artigo sobre Arte, que não apareceram na primeira edição.²⁰¹ No início do século XIX, o filósofo Victor Cousin, seguindo Kant e os pensadores escoceses do século XVIII, bem como o que acreditava ter encontrado em Platão, Proclo e em outras fontes clássicas, centralizou seu sistema filosófico sobre três conceitos: o Bom [*Good*], o Verdadeiro [*True*] e o Belo [*Beautiful*], entendendo este último como o reino da arte e da estética.²⁰² A ampla influência de Cousin,

¹⁹⁸ Jacques Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique, avec la définition de ces arts, l'explication des termes et des choses qui leur appartiennent*, nova edição (Paris, 1753; 1ª ed., 1752). O prefácio se refere a “Le goût que le public témoigne pour les Beaux-Arts” e a “la nécessité d'un livre qui renferme les Recherches et les Connoissances d'un amateur” (p. III). Pierre Estève, *L'esprit des Beaux Arts*, 2 vols. (Paris, 1753). P.-J.-B. Nougaret, *Anecdotes des Beaux Arts*, contenant tout ce que la Peinture, la Sculpture, la Gravure, l'Architecture, la Littérature, la Musique etc. et la vie des artistes offrent de plus curieux et de plus piquant, 3 vols. (Paris, 1776-80; a obra na verdade abrange apenas as artes visuais).

¹⁹⁹ Aucoc, p. 6-7. A seção para a literatura e as belas-artes do *Institut*, criado em 1795, compreende: grammaire, langues anciennes, poésie, antiquité et monuments, peinture, sculpture, architecture, musique, déclamation.

²⁰⁰ *Encyclopedie* 13 (Berne & Lausanne, 1781), p. 84-86: “Esthétique ... terme nouveau, inventé pour désigner une science qui n'a été réduite en forme que depuis peu d'années. C'est la philosophie des beaux-arts.” [Aristóteles não desenvolveu uma teoria como essa.] “M. Dubos est, si je ne me trompe, le premier d'entre les modernes qui ait entrepris de déduire d'un principe général la théorie des beaux-arts, et d'en démontrer les règles Feu M. Baumgarten . . . est le premier qui ait hasardé de créer sur des principes philosophiques la science générale des beaux-arts, à laquelle il a donné le nom d'esthétique.”

²⁰¹ *Ibid.* 3 (1781), p. 484 ss.

²⁰² V. Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, 29ª ed. (Paris, 1904; 1ª ed., 1836, com base nas palestras ministradas em 1817-18). Cf. P. Janet, *Victor Cousin et son oeuvre* (Paris, 1885). E. Krantz (*Essai sur l'esthétique de Descartes* [Paris, 1882], p. 312 s.) ressalta que Cousin foi o primeiro pensador francês que atribuiu um lugar distinto à estética e ao belo em seu sistema filosófico.

no final do século XIX, contribuiu bastante para estabelecer essa tríade na moderna teoria do valor, e para fortalecer o lugar da estética no sistema das disciplinas filosóficas. Também induziu muitos pensadores e historiadores a interpretar nos termos desse esquema diversas noções antigas e medievais que se assemelhavam a ele, superficialmente, mas que tinham na realidade um significado e um contexto diferente. Enquanto isso, conforme a doutrina de Cousin se difundia entre filósofos e historiadores, a literatura e a crítica francesas, há muito, já sentiam o impacto do Romantismo. Eles começavam a desenvolver problemas e teorias modernas relacionados às artes e sua interpretação, não mais relacionados às discussões do século XVIII, e estavam preparando o terreno para tendências mais atuais.

VII

Tendo seguido o desenvolvimento francês através do século XVIII, devemos discutir a história do pensamento artístico na Inglaterra.²⁰³ Os escritores ingleses foram fortemente influenciados pelos franceses até o fim do século XVII, e um pouco além disso, mas durante o século XVIII realizaram importantes contribuições por conta própria e, por sua vez, influenciaram o pensamento continental europeu, especialmente, na França e na Alemanha. O interesse em outras artes, além da poesia, começou a aumentar lentamente na literatura inglesa do século XVII. Obras de natureza enciclopédica mostram pouco conhecimento sobre a função isolada das belas-artes,²⁰⁴ enquanto um autor como Henry Peacham, que continuou a tradição amadora [*amateur*] do Renascimento, não apenas escreveria um tratado sobre desenho, mas também recomendaria o cultivo da pintura, da música e da poesia, de estudos clássicos e o colecionar de moedas, outras antiguidades e curiosidades naturais, para a educação de um perfeito cavalheiro.²⁰⁵ John Evelyn, que era o modelo de um *virtuoso*, incluía interesses artísticos e científicos,²⁰⁶ mas o trabalho dos *virtuosi* da *Royal Society* logo levou a uma separação entre as artes e as ciências.²⁰⁷ A *Querelle*, que foi ao menos parcialmente causada pela emancipação das ciências naturais no século XVII,

²⁰³ James E. Tobin, *Eighteenth Century English Literature and Its Cultural Background: A Bibliography* (Nova York, 1939), p. 11-16; p. 27-33. John W. Draper, *Eighteenth Century English Aesthetics: A Bibliography* (Heidelberg, 1931). B. Sprague Allen, *Tides of English Taste (1619-1800)*, 2 vols. (Cambridge, Mass., 1937). F. Mirabent, *La estética inglesa del siglo XVIII* (Barcelona, 1927). Karl L. F. Thielke, *Literatur- und Kunstkritik in ihren Wechselbeziehungen: Ein Beitrag zur englischen Aesthetik des 18. Jahrhunderts* (Halle, 1935). John W. Draper, "Aristotelian 'Mimesis' in Eighteenth Century England", *PMLA* 36 (1921), p. 372-400. *Id.*, "Poetry and Music in Eighteenth Century Aesthetics", *Englische Studien* 67 (1932-33), p. 70-85. J. G. Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1923), p. 235 ss. Elizabeth W. Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England* (Nova York, 1925), p. 14 ss. Herbert M. Schueller, "Literature and Music as Sister Arts: An Aspect of Aesthetic Theory in Eighteenth-Century Britain", *Philological Quarterly* 26 (1947), p. 193-205.

²⁰⁴ George Hakewill (*An Apologie or Declaration of the Power and Providence of God in the Government of the World . . .*, 3ª ed., Oxford, 1635), que compara os antigos e os modernos nas artes e ciências (Bury, p. 89), coloca a poesia entre a história e a arte militar (p. 278 ss.), a arquitetura e a pintura entre a filosofia e a navegação (p. 303 ss.), ao passo que a escultura e a música não recebem qualquer tratamento específico em sua obra.

²⁰⁵ Ver, acima, a nota 110.

²⁰⁶ *The Literary Remains of John Evelyn*, ed. W. Upcott (Londres, 1834).

²⁰⁷ James A. H. Murray, *A New English Dictionary on Historical Principles*, vol. 10, parte 2 (Oxford, 1928), p. 240 s. Várias das passagens do século XVII indicadas como "virtuoso" incluem um interesse científico. A limitação do termo ao gosto pelas artes é clara em Shaftesbury, ver abaixo. Cf. Manwaring, *Id.*, p. 25.

expandiu-se da França para a Inglaterra. O mais importante tratado na Inglaterra representando as visões dos modernos, o de Wotton, tentou abranger de maneira sistemática todas as artes e atividades humanas, tal como fizera Perrault, e tal como este último enfatizou a diferença fundamental entre as ciências, que fizeram progresso desde a Antiguidade, e as artes, que não o fizeram.²⁰⁸ Uma tradução de uma das obras francesas relacionadas à *Querelle*, *History of the War of the Ancients and Moderns* de Callière, foi publicada em 1705, e revela em seu próprio título o sentido crescente da afinidade entre as belas-artes.²⁰⁹ Mesmo antes do fim do século XVII, Dryden traduziu o poema de Du Fresnoy sobre a pintura, com o comentário feito por De Piles, e adicionou sua famosa introdução sobre o *Paralelo da Pintura e da Poesia*, que popularizou a noção na Inglaterra.²¹⁰ Essa tradução também despertou o interesse de Sir Joshua Reynolds, que escreveu algumas observações sobre ela.²¹¹ No início do século XVIII, Jonathan Richardson louvou a pintura como uma arte liberal,²¹² e John Dennis, em alguns de seus tratados críticos sobre poética, ressaltou a afinidade entre poesia, pintura e música.²¹³

Mais importantes ainda são os escritos de Anthony, Conde de Shaftesbury, um dos pensadores mais influentes do século XVIII não apenas na Inglaterra, mas também na Europa continental.²¹⁴ Seu interesse e gosto pela literatura e pelas artes são famosos, e seus

²⁰⁸ William Wotton, **Reflections upon Ancient and Modern Learning**, 3ª ed. (Londres, 1705). “. . . of these particulars there are two sorts: one, of those wherein the greatest part of those learned men who have compared Ancient and Modern Performances, either give up the cause to the Ancients quite, or think, at least, that the Moderns have not gone beyond them. The other of those, where the Advocates for the Moderns think the case so clear on their side, that they wonder how any man can dispute it with them. Poesie, Oratory, Architecture, Painting, and Statuary, are of the first sort; Natural History, Physiology, and Mathematics, with all their Dependencies, are of the second” (p. 18, fim do cap. 2). “The generality of the learned have given the Ancients the preference in those arts and sciences which have hitherto been considered: but for the precedency in those parts of learning which still remain to be enquired into, the Moderns have put in their claim, with great briskness. Among this sort, I reckon mathematical and physical sciences, in their largest extent” (p. 74 s., cap. 7). No primeiro grupo, Wotton discute conhecimento moral e político, eloquência e poesia, gramática, arquitetura, estatuária e pintura. O segundo grupo além das ciências, filologia e teologia, inclui também a jardinagem, que é tratada ao lado da agricultura (cap. 22, p. 272), e a música, que é localizada entre a óptica e a medicina (cap. 25, p. 307). O capítulo sobre jardinagem não aparece na primeira edição (Londres, 1694). Wotton já comparou a música à pintura (“For, in making a Judgment of Music, it is much the same thing as it is in making a judgment of Pictures”, p. 311), mas trata a música como uma “physico-mathematical science, built upon fixed rules, and stated proportions” (p. 309 s.), e também em outros aspectos seus dois grupos não equivalem à distinção moderna entre belas-artes e ciências. Wotton está, obviamente, indo ao encontro dessa distinção, mas não creio que ele possa ir além de Perrault, nesse sentido, como afirma Rigault (p. 323 s.) e Bury (p. 121 s.). Nenhuma distinção entre as artes e as ciências é realizada por Sir William Temple, “An Essay upon the Ancient and Modern Learning” (1690), in **Critical Essays of the Seventeenth Century**, ed. J. E. Spingarn, vol. 3 (Oxford, 1909), p. 32-72.

²⁰⁹ Ver, acima, nota 163.

²¹⁰ C. A. Du Fresnoy, **De arte graphica**, trad. J. Dryden (Londres, 1695), p. I-LVIII: “Preface of the Translator, with a Parallel of Poetry and Painting”. **The Critical and Miscellaneous Prose of John Dryden**, ed. E. Malone, vol. III (Londres, 1800), p. 291 ss.

²¹¹ Sir Joshua Reynolds, **The Literary Works II** (Londres, 1835), p. 297-358 (1ª ed., 1783).

²¹² Jonathan Richardson, **The Theory of Painting** (publicado, inicialmente, em 1715), em seu **Works** (Londres, 1792), p. 5 ss.

²¹³ **The Critical Works of John Dennis**, ed. Edward N. Hooker, vol. I (Baltimore, 1939), p. 201 s. (“The Advancement and Reformation of Modern Poetry”, 1701); p. 336 (“The Ground of Criticism in Poetry”, 1704).

²¹⁴ Sua importância é enfatizada por todos(as) os(as) historiadores(as) da estética. Ver também E. Cassirer, **Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge** (Leipzig, 1932), p. 115; p. 138 ss. G. Spicker, **Die Philosophie des Grafen von Shaftesbury** (Freiburg, 1872), p. 196 ss. Christian Friedrich Weiser, **Shaftesbury und das deutsche Geistesleben** (Leipzig-Berlin, 1916). L. Stuermer, **Der Begriff "moral sense" in der Philosophie Shaftesbury's** (tese, Königsberg, 1928).

escritos são cheios de referências às diversas artes e à beleza de suas obras. O ideal do *virtuoso* que ele incorporou e defendeu não incluía mais as ciências, como no século XVII, mas passa a ter seu foco nas artes e na vida moral.²¹⁵ Já que Shaftesbury foi o primeiro grande filósofo na Europa moderna em cujos escritos a discussão sobre as artes ocupou um lugar proeminente, existe alguma razão para considerá-lo como o fundador da estética moderna.²¹⁶ Todavia, Shaftesbury foi influenciado inicialmente por Platão e Plotino, bem como por Cícero e, conseqüentemente, não fez uma clara distinção entre beleza artística e beleza moral.²¹⁷ Seu senso moral inclui tanto objetos éticos como estéticos.²¹⁸ Além disso, embora as referências às artes particulares sejam frequentes em seus escritos, e alguns de seus trabalhos sejam ainda inteiramente dedicados aos temas da pintura²¹⁹ ou da poesia²²⁰, as passagens em que ele menciona a poesia, as artes visuais e a música juntas não são tão frequentes, e não contém quaisquer noções que possam ser encontradas em autores anteriores.²²¹ A poesia, em especial, ainda aparece na companhia não apenas da eloquência, mas também da história, refletindo assim a tradição renascentista dos *Studia humanitatis*.²²² Por sua vez, quase tão influente na Inglaterra como na Europa continental, pelo menos nos círculos literários, foi Joseph Addison. Seus renomados ensaios sobre imaginação que apareceram no *Spectator*, em 1712, são memoráveis não apenas por sua ênfase inicial sobre essa faculdade, mas também pela maneira que atribuiu os prazeres da imaginação às várias artes, bem como às paisagens naturais. Sem nunca apresentar um sistema definido, ele constantemente menciona jardinagem e arquitetura, pintura e escultura, poesia e música, deixando bem claro que os prazeres da imaginação podem ser encontrados em suas obras e produções.²²³

²¹⁵ Anthony, Earl of Shaftesbury, *Characteristics*, ed. John M. Robertson (Londres, 1900), vol. I, p. 214 s.; II, p. 252 s. **The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury**, ed. B. Rand (Londres, 1900), p. 249 (“A virtuoso to propose poetry, music, dance, picture, architecture, garden, and soon”); p. 416 s. (“Had Mr. Locke been a virtuoso, he would not have philosophized thus”); p. 478; p. 484; p. 496; p. 506.

²¹⁶ Ver Cassirer, *La.*, acima, nota 214.

²¹⁷ **Characteristics II**, p. 128; p. 138.

²¹⁸ **Characteristics I**, p. 262; II, p. 136 s.

²¹⁹ Anthony, Earl of Shaftesbury, **Second Characters**, ed. B. Rand (Cambridge, 1914).

²²⁰ **Characteristics I**, p. 101 ss.

²²¹ “From music, poetry, rhetoric, down to the simple prose of history, through all the plastic arts of sculpture, statuary, painting, architecture, and the rest; everything muse-like, graceful, and exquisite was rewarded with the highest honours . . .” (isto é, pelos gregos). **Characteristics II**, p. 242. Cf. *ibid.*, II, p. 330, onde a crítica da poesia é comparada ao juízo da música ou da pintura. I, p. 94 (beleza na arquitetura, música, poesia); II, p. 129; p. 252 s.

²²² II, p. 242. Parece haver uma tendência em Shaftesbury em associar não somente a beleza dos sentidos com as artes visuais e a música, mas também a beleza do caráter e da virtude, ou a beleza moral, com a poesia. I, p. 136 (“moral artist”); p. 216 (“poetical and moral truth, the beauty of sentiments, the sublime of characters . . .”); II, p. 318 (“to morals, and the knowledge of what is called poetic manners and truth”); p. 331 s. (“a sense of that moral truth on which . . . poetic truth and beauty must naturally depend”). Isso não é simplesmente um resíduo da antiga interpretação moralista da poesia, mas uma tentativa de correlacionar o emergente sistema das belas-artes com a escada da beleza de Platão. Cf. a declaração de Castelvetro, na parte I deste artigo, nota 92.

²²³ Joseph Addison, **Works**, ed. Tickell, II (Londres, 1804), p. 354 ss. (**Spectator**, nº. 411 ss.). Addison inclui a arquitetura e, talvez a jardinagem, além de paisagens naturais, entre os prazeres primários, enquanto classifica como prazeres secundários as “arts of mimicry”, ou seja, “statue, picture, description, or sound” (p. 376). É também significativa uma frase de um ensaio anterior, publicado no **Spectator**, nº. 29, em 03 de abril de 1711: “that music, architecture, and painting, as well as poetry and oratory, are to deduce their laws and rules from the general sense and taste of mankind . . .” (*ibid.*, I, p. 78).

As implicações filosóficas da doutrina de Shaftesbury, ademais, foram desenvolvidas por um grupo de pensadores escoceses. Francis Hutcheson, que se considerava pupilo de Shaftesbury, modificou sua doutrina ao distinguir entre o senso moral [*moral sense*] e o senso da beleza [*sense of beauty*].²²⁴ Essa distinção, adotada por Hume²²⁵ e citada por Diderot, contribuiu de maneiras significativas para preparar a separação entre ética e estética, embora Hutcheson ainda tenha atribuído o gosto da poesia ao senso moral.²²⁶ Um filósofo posterior da Escola Escocesa, Thomas Reid, introduziu o senso comum [*common sense*] como um critério direto de verdade, e embora tivesse sido, indubitavelmente, influenciado pela noção de senso comum de Aristóteles e pelas visões estoicas e modernas de “noções comuns”, tem-se sugerido que o seu senso comum foi concebido como uma contrapartida aos dois sentidos de Hutcheson.²²⁷ Dessa forma, a psicologia da Escola Escocesa abriu caminho para a doutrina das três faculdades da alma, que encontrou seu desenvolvimento final em Kant e sua aplicação em Cousin.

Outros autores ingleses motivados por interesses mais críticos que filosóficos, como Charles Lamotte²²⁸ e Hildebrand Jacobs²²⁹, e, provavelmente, influenciados por autores franceses, popularizaram a noção de afinidade entre poesia, pintura e música. Mais filosóficos são os ensaios de James Harris, que deu continuidade a Shaftesbury, e teve alguma influência sobre autores alemães. No primeiro de seus três ensaios, escritos em uma elegante forma de diálogo, mas referenciando fortemente autores clássicos, Harris expõe o conceito de arte baseado em Aristóteles e com seu antigo significado abrangente. No segundo ensaio, ele distingue entre as artes necessárias e as artes da elegância, colocando nesta última categoria, especialmente, música, pintura e poesia, e comparando essas três artes entre si de acordo com seus respectivos méritos. O terceiro ensaio trata da felicidade como a arte da conduta humana.²³⁰ Ao mesmo tempo, o poeta Akenside deu continuidade

²²⁴ Francis Hutcheson, **An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue** (Glasgow, 1772; 1ª ed., 1725), p. XI; p. 8; p. 100. Cf. Thomas Fowler, **Shaftesbury and Hutcheson** (Nova York, 1883). William Robert Scott, **Francis Hutcheson** (Cambridge, 1900). John J. Martin, **Shaftesbury's und Hutcheson's Verhältnis zu Hume** (tese, Halle, 1905).

²²⁵ D. Hume, **An Enquiry concerning the Principles of Morals** (1751), Apêndice I: “Concerning Moral Sentiment”. Cf. **A Treatise of Human Nature** (1739-40), Livro III, Parte I, Seção II.

²²⁶ *Id.*, p. 239 (“We shall find this sense to be the foundation also of the chief pleasures of poetry”). Para a origem dessa ideia em Shaftesbury, ver nota 222, acima.

²²⁷ Thomas Reid, **Works**, 4ª ed. (Edimburgo, 1854). Matthias Keppes, **Der Common Sense als Princip der gewissheit in der Philosophie des Schotten Thomas Reid** (Munique, 1890), p. 15. Cf. F. Ueberweg, **Grundriss der Geschichte der Philosophie**, III, 12ª ed. (Berlim, 1924), p. 416. O. Robbins, “The Aesthetics of Thomas Reid”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 5 (1942), p. 30-41.

²²⁸ Charles Lamotte, **An Essay upon Poetry and Painting . . .** (Dublin, 1745; 1ª ed., 1730).

²²⁹ Hildebrand Jacobs, **Of the Sister Arts; an Essay**, em seu **Works** (Londres, 1735), p. 379-419 (1ª ed., 1734). “If it be allow'd with Cicero that all Arts are related, we may safely conclude, that Poetry, Painting, and Music are closely ally'd” (p. 379). “Poetry is much nearer ally'd to Painting, than to Music. Lyric Poetry approaches more to Music than any other Species of it, as Dramatic, and Pastoral Poetry do to Painting” (p. 380). “The same Rules which Aristotle lays down as necessary for the Poets to observe in the Formation of he (sic) Manners, or Characters, are equally instructive to the Painters” (p. 401). “That the Ancients were more excellent than we in most Parts of these Arts of Ornament, is as manifest, as that latter Ages have invented many useful Things entirely unknown to them” (p. 412). No entanto, os modernos são considerados superiores na música. (p. 392). Essas declarações são tão explícitas e interessantes que valeria à pena explorar a influência desse autor na França e na Alemanha.

²³⁰ J(ames) H(arris), **Three Treatises, the first concerning art, the second concerning music, painting, and poetry, the third concerning happiness** (Londres, 1744). “All arts have this in common that they respect human life. Some contribute to its necessities, as medicine and agriculture; others to its elegance, as music, painting, and poetry” (p. 53). Essas três artes são chamadas de miméticas (p. 65; p. 94).

à obra de Addison²³¹ e, antes da metade do século, as importantes obras francesas de Dubos e Batteux foram apresentadas aos leitores ingleses. O primeiro em uma tradução²³², o último em uma versão ou resumo anônimo, intitulado *The Polite Arts*.²³³

Durante a segunda metade do século XVIII, escritores ingleses continuaram a debater as várias artes. Porém, eles não estavam mais tão interessados em expor e desenvolver um sistema das belas-artes, o qual tomaram praticamente como certo, como estavam em discutir conceitos e princípios gerais relativos às artes, como nos casos de Home, Burke e Gerard; ou mesmo as relações entre as artes particulares, como, por exemplo, Daniel Webb ou John Brown, para mencionar apenas alguns dos mais influentes escritores.²³⁴ Todos esses escritores ingleses e escoceses mostram uma forte preocupação com a psicologia, como era de se esperar da tendência geral do pensamento inglês naquele século. Eles exerceram considerável influência na Europa continental, especialmente na Alemanha, onde muitas de suas obras apareceram traduzidas. Notou-se que a ênfase dos escritores e críticos literários na afinidade entre a poesia e a pintura foi acompanhada, a partir de

²³¹ Mark Akenside, **The Pleasures of Imagination**, em seu **Poetical Works**, ed. G. Gilfillan (Edimburgo, 1857), p. 1 ss. No prefácio de 1744, pintura e escultura, música e poesia são classificadas como artes imitativas, e é afirmado que o poema abrange “all the various entertainment we meet with, either in poetry, painting, music, or any of the elegant arts” (p. 1). No argumento geral acrescentado à edição de 1757, diz-se que os prazeres da imaginação procedem de objetos naturais ou “from works of art, such as a noble edifice, a musical tune, a statue, a picture, a poem”, and music, sculpture, painting and poetry are called “elegant arts” (p. 77).

²³² Ver, acima, a nota 181.

²³³ **The Polite Arts, or, a Dissertation on Poetry, Painting, Musick, Architecture, and Eloquence** (Londres, 1749). A obra é anônima e dedicada a William Cheselden. Na edição da Biblioteca da Universidade de Yale consultada por mim, uma recente nota manuscrita no fim do prefácio identifica o autor como segue: “Hippesley, son of the player, & bred under Mr. Cheselden & now surgeon abroad to the African company, 1753” (p. IX). Este é, obviamente, John Hippisley (m. 1748), a quem os seguintes escritos anônimos foram atribuídos: **Dissertation on Comedy** . . . (Londres, 1750); **Essays, 1. On the Populousness of Africa, 2. On the Trade at the Forts on the Gold Coast, 3. On the Necessity of erecting a Fort at Cape Appollonia** (Londres, 1764). Cf. **Dictionary of National Biography IX**, p. 903. O ensaio sobre **The Polite Arts** parece ter uma estreita dependência de Batteux. Esta é a divisão das artes apresentada no capítulo 2: “Arts may be divided into three kinds. The first have the Necessities of Mankind for their Object... From this the Mechanick Arts arose. The next kind have Pleasure for their Object . . . They are called Polite Arts by way of Excellency, such are Musick, Poetry, Painting, Sculpture, and the Art of Gesture or Dancing. The third kind are those which have usefulness and Pleasure at the same time for their Object: such are Eloquence and Architecture” (p. 5-6). Uma comparação próxima entre o ensaio inglês anônimo e o tratado de Batteux mostra que o primeiro segue, literalmente, o último pelas grandes seções de texto, mas modifica seu modelo por meio de transposições, omissões e acréscimos. O mais importante entre esses acréscimos são dois capítulos sobre Eloquência e Arquitetura ao fim do ensaio inglês.

²³⁴ Henry Home, Lord Kames, **Elements of Criticism** (Nova York, 1830; 1ª ed., 1762). Ele lista poesia, pintura, escultura, música, jardinagem e arquitetura como “fine arts” (p. 11). E. Burke, **A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful** (Londres, 1770; 1ª ed., 1757). Alexander Gerard, **An Essay on Taste** (Londres, 1759). Ele lista como “finer arts”: música, pintura, estatutária, arquitetura, poesia e eloquência (p. 189). Daniel Webb, **Observations on the Correspondence between Poetry and Music** (Londres, 1769); cf. Hans Hecht, Daniel Webb, Hamburgo, 1920). Dr. (John) Brown, **A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions, of Poetry and Musick** (Londres, 1763); cf. Hermann M. Flasdieck, **John Brown (1715-66) und seine Dissertation on Poetry and Music**, Halle, 1924). Thomas Robertson, **An Inquiry into the Fine Arts** (Londres, 1784; ele cita Batteux e Bettinelli, e lista como belas-artes: música, oratória, arquitetura, pintura, escultura, jardinagem, dança, eloquência, poesia e também a história, cf. p. 14-17). Sir William Jones, **Essay II. on the Arts, commonly called Imitative**, em seu **Poems**, 2ª ed. (Londres, 1777), p. 191 ss. (ele também cita Batteux e discute, sobretudo, poesia, música e pintura). James Beattie, **An Essay on Poetry and Music, as they affect the Mind**, 3ª ed. (Londres, 1779; escrito em 1762). Hugh Blair, **Lectures on Rhetoric and Belles Lettres** (Londres, 1787; 1ª ed., 1783).

meados do século, por uma insistência crescente nas ligações entre a poesia e a música.²³⁵ Uma razão para isso pode ter sido a atenção que a música recebeu do público em Londres após o aparecimento de Handel,²³⁶ assim como em Paris após o sucesso de Lulli. Por outro lado, se a poesia realmente buscou substituir a companhia da pintura pela da música, isso simplesmente reflete uma mudança no estilo e no gosto da poesia descritiva para a poesia sentimental que corresponde à transição do Classicismo para o Romantismo. Uma nova época na teoria crítica e artística inglesa começa no fim do século com Coleridge, que importou da Alemanha algumas das noções estéticas de Kant e dos primeiros românticos. O desenvolvimento posterior que essas ideias receberam através de Coleridge e seus sucessores ingleses, no século XIX, está além do escopo deste artigo.

VIII

A discussão sobre as artes não parece ter ocupado muitos escritores alemães, no século XVII, que em geral foi um período de declínio cultural.²³⁷ O poeta Opitz mostrou familiaridade com o paralelo entre poesia e pintura,²³⁸ mas fora isso os alemães não participaram do desenvolvimento que estamos tentando descrever antes do século XVIII. Durante a primeira parte daquele século, o interesse em literatura e crítica literária começou a aumentar, mas não acarretou ainda um tratamento detalhado ou comparativo das outras artes. No entanto, alguns dos escritores franceses e ingleses que mencionamos foram amplamente lidos e também traduzidos para o alemão durante o decorrer do século, tais como Dubos e Batteux, Shaftesbury e Harris. Desde o início, os escritos críticos dos autores suíços, Bodmer e Breitinger, focam no paralelo entre pintura e poesia, e refletem a influência de Addison e, talvez, de Dubos.²³⁹ Até mesmo seu adversário classicista,

²³⁵ John W. Draper, "Poetry and Music in Eighteenth Century Aesthetics", *Englische Studien* 67 (1932-33), p. 70-85. Herbert M. Schueller, "Literature and Music as Sister Arts . . .", *Philological Quarterly* 26 (1947), p. 193-205.

²³⁶ Cf. H. Parker, *The Nature of the Fine Arts* (Londres, 1885), p. 18 ss.

²³⁷ Para a estética alemã, no século XVIII, além das histórias gerais da estética, ver: F. Braitmaier, *Geschichte der poetischen Theorie von den Diskursender Maler bis auf Lessing*, 2 partes. (Frauenfeld, 1888-89). E. Gurcker, *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*, 2 vols. (Paris, 1883-96). Robert Sommer, *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller* (Wurtzburgo, 1892). M. Dessoir, *Geschichte der neueren deutschen Psychologie*, 2ª ed. (Berlim, 1902). H. Goldschmidt, *Die Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts . . .* (Zurique e Leipzig, 1915). W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 4ª ed. (Leipzig, 1913), p. 42 ss. E. Cassirer, *Freiheit und Form*, 2ª ed. (Berlim, 1918), p. 97 ss. Herman Wolf, *Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Aesthetik des 18. Jahrhunderts* (Heidelberg, 1923). K. Bauerhorst, *Der Geniebegriff . . .* (tese, Breslau, 1930). B. Rosenthal, *Der Geniebegriff des Aufklärungszeitalters* (Berlim, 1933).

²³⁸ C. Borinski, *Die Kunstlehre der Renaissance in Opitz' Buch von der deutschen Poeterey* (tese, Munique, 1883), p. 44 s.

²³⁹ *Die Discourse der Mahlern* (1721-22), ed. Th. Vetter (Frauenfeld, 1891). A analogia entre poesia e pintura é enfatizada no discurso nº 19 (p. 91), e estendido à escultura no discurso nº 20 (p. 97 ss.). A mesma analogia é ressaltada nas últimas obras de Bodmer e Breitinger. Ver Johann Jacob Bodmer, *Critische Betrachtungen ueber die Poetischen Gemälde der Dichter* (Zurique, 1741), p. 27 ss. Johann Jacob Breitinger, *Critische Dichtkunst* (Zurique, 1740), p. 3 ss. e p. 29 ss. (onde a comparação com a pintura é estendida para a história e a eloquência). Cf. R. De Reynold, *Histoire littéraire de la Suisse au XVIIIe siècle, II* (Lousanne, 1912): Bodmer et L'École Suisse. R. Verosta, *Der Phantasiebegriff bei den Schweizern Bodmer und Breitinger* (curso, Viena, 1908). F. Braitmaier, *Die poetische Theorie*

Gottsched, ocasionalmente menciona a afinidade entre poesia, pintura, música e as outras artes,²⁴⁰ assim como Johann Elias Schlegel, que dizem ter sido influenciado pelas palestras de Fraguier e outros autores, publicadas nas Memórias da *Académie des Inscriptions*.²⁴¹ Seu irmão Johann Adolf Schlegel, que foi um dos tradutores de Batteux, adicionou à sua versão muitos ensaios originais em que critica a teoria da imitação e também apresenta um sistema modificado das belas-artes.²⁴² Contudo, todos esses escritores estavam interessados, principalmente, em poética e crítica literária e recorreram às outras artes somente para analogias ocasionais.

Essas discussões críticas entre poetas e literatos constituem o contexto geral para o importante trabalho do filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten e de seu discípulo Georg Friedrich Meier.²⁴³ Baumgarten é famoso por ter cunhado o termo *estética*, mas as opiniões divergem se ele deve ser considerado o fundador dessa disciplina ou que lugar ele ocupa em sua história e desenvolvimento. O significado original do termo *estética* como cunhado por Baumgarten, que foi praticamente esquecido a esta altura, é a teoria do conhecimento sensível [*sensuous*], como uma contraparte à lógica enquanto uma teoria do conhecimento intelectual.²⁴⁴ As definições que Baumgarten dá de *estética* mostram que ele está interessado

Gottsched's und der Schweizer (curso, Tübingen, 1879). F. Servaes, **Die Poetik Gottscheds und der Schweizer** (Estrasburgo, 1887).

²⁴⁰ Johann Christoph Gottsched, **Versuch einer Critischen Dichtkunst**, 3ª ed. (Leipzig, 1742), p. 98 (onde a poesia é comparada com a pintura, a escultura, a música e a dança).

²⁴¹ Johann Elias Schlegel, **Aesthetische und dramaturgische Schriften**, ed. J. von Antoniewicz (Heilbronn, 1887). Em um ensaio, escrito em 1745, Schlegel compara a poesia com a arquitetura, a pintura e a escultura (p. 97), e em outro ensaio, datado de 1742-43, compara com a pintura, a escultura e a música (p. 197 ss. Sobre suas fontes francesas, ver a Introdução, p. XXXVI ss. e p. XCV ss.

²⁴² Herrn Abt Batteux . . . **Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz**, tradução de Johann Adolf Schlegel, 3ª ed. (Leipzig, 1770; 1ª ed., 1751), II, 155 ss.: “Abhandlung no. 5. Von der Eintheilung der schönen Künste nach ihrer verschiednen Absicht”. Schlegel resume Batteux, mas insiste que a eloquência e a arquitetura deveriam ser incluídas entre as belas-artes (p. 157), e também acrescenta a prosa poética, assim como o desenho e a gravura, à lista (p. 180-81). Cf. Hugo Bieber, **Johann Adolf Schlegels poetische Theorie in ihrem historischen Zusammenhange untersucht** (Berlim, 1912).

²⁴³ Alexander Gottlieb Baumgarten, **Aesthetica**, ed. B. Croce (Bari, 1936; 1ª ed., 1750-58). Essa edição ainda contém (p. 1-45) suas **Meditationes Philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus** (1735). B. Poppe, **Alexander Gottlieb Baumgarten** (tese, Münster, Borna-Leipzig, 1907), que publicou a partir de um manuscrito berlinense o texto do curso sobre *Estética* de Baumgarten, ministrado em alemão, provavelmente em 1750-51 (p. 65 ss.). Georg Friedrich Meier, **Abbildung eines Kunstrichters** (Halle, 1745). *Id.*, **Anfangsgründe aller schonen Wissenschaften**, 2ª ed. (Halle, 1754-59; 1ª ed., 1748-50). Thomas Abbt, **Alexander Gottlieb Baumgartens Leben und Character** (Halle, 1765). Georg Friedrich Meier, **Alexander Gottlieb Baumgartens Leben** (Halle, 1763). Th. W. Dannel, **Gottsched und seine Zeit**, 2ª ed. (Leipzig, 1855), p. 211 ss. Carolus Raabe, A. G. **Baumgarten aestheticae in disciplinae formam redactae parens et auctor** (tese, Rostock, 1873). Hans Georg Meyer, **Leibniz und Baumgarten als Begründer der deutschen Aesthetik** (tese, Halle, 1874). Johannes Schmidt, **Leibnitz und Baumgarten, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Aesthetik** (tese, Halle, 1875). E. Prieger, **Anregung und metaphysische Grundlagen der Aesthetik von Alexander Gottlieb Baumgarten** (tese, Berlim, 1875). M. Bojanowski, **Literarische Einflüsse bei der Entstehung von Baumgartens Aesthetik** (tese, Breslau, 1910). Ernst Bergmann, **Die Begründung der deutschen Aesthetik durch Alexander Gottlieb Baumgarten und Georg Friedrich Meier** (Leipzig, 1911). A. Riemann, **Die Aesthetik Alexander Gottlieb Baumgartens** (Halle, 1928). Hans Georg Peters, **Die Aesthetik Alexander Gottlieb Baumgartens und ihre Beziehungen zum Ethischen** (Berlim, 1934).

²⁴⁴ “Sint ergo νοητά cognoscenda facultate superiore objectum logices; αἰσθητά, ἐπιστήμης αἰσθητικῆς sive aestheticae” (**Meditationes**, ed. Croce, §116, p. 44). A distinção é uma reminiscência daquela feita por Espeusipo e relatada por Sexto Empírico (**Adversus Mathematicos** VII, 145: Σπεύσιππος δὲ ἐπεὶ τῶν πραγμάτων τὰ μὲν [ἐστὶν] αἰσθητά τὰ δὲ νοητά, τῶν μὲν νοητῶν κριτήριον ἔλεξεν εἶναι τὸν ἐπιστημονικὸν λόγον, τῶν δὲ αἰσθητῶν τὴν ἐπιστημονικὴν αἰσθησιν). *Aesthetica*, §1 (ed. Croce, p. 55): “Aesthetica theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars

nas artes e na beleza como um de seus principais atributos, não obstante ainda use o antigo termo artes liberais, e as considere como formas de conhecimento.²⁴⁵ A questão de saber se Baumgarten realmente forneceu uma teoria de todas as belas-artes, ou se apenas uma poética e retórica com um novo nome, tem sido debatida, mas pode ser respondida facilmente. Em sua obra inicial, na qual cunhou o termo estética, Baumgarten estava interessado exclusivamente em poética e retórica.²⁴⁶ Posteriormente, na obra inacabada a que deu o título de *Aesthetica*, Baumgarten afirma na introdução que pretende apresentar uma teoria de todas as artes,²⁴⁷ e de fato faz referências pontuais às artes visuais e à música.²⁴⁸ Essa impressão é confirmada pelo texto das palestras de Baumgarten, publicado só recentemente,²⁴⁹ e pelos escritos de seu discípulo Meier.²⁵⁰ Por outro lado, é muito evidente, o que foi observado por críticos contemporâneos, que Baumgarten e Meier desenvolveram suas verdadeiras teorias apenas no que diz respeito à poesia e à eloquência, retirando quase todos os seus exemplos da literatura.²⁵¹ Baumgarten é o fundador da estética na medida em que concebeu, pela primeira vez, uma teoria geral das artes como disciplina filosófica independente e bem definida no sistema da filosofia. Ele não foi feliz em desenvolver sua doutrina em relação às outras artes além da poesia e da eloquência, ou até em propor uma relação e divisão sistemática dessas outras artes. Nesse último aspecto, ele foi precedido e ultrapassado pelos escritores franceses, especialmente por Batteux e pelos Enciclopedistas, enquanto estes últimos deixaram de desenvolver uma teoria das artes como parte de um sistema filosófico. Foi o resultado do pensamento e da crítica alemã, ao longo da segunda metade do século XVIII, que a concepção francesa mais tangível das belas-artes utilizou em uma teoria filosófica da estética, para a qual Baumgarten formulou o escopo e programa geral.

Quando Meier tentou responder aos críticos de seu professor Baumgarten, declarou que ele próprio e Baumgarten tinham falado somente sobre literatura, já que não conheciam

pulcre cogitandi . . . est scientia cognitionis sensitivae”.

²⁴⁵ *Ibid.* Ver também o §3 (p. 55), onde a utilidade da estética é, assim, descrita: “bona principia studii omnibus artibusque liberalibus subministrare”.

²⁴⁶ Nas **Meditationes** (§117, ed. Croce, p. 44-45), *rhetorica generalis* e *poetica generalis* são apresentadas como partes principais da *aesthetica*.

²⁴⁷ No §5 (ed. Croce, p. 56), ele levanta essa objeção contra si mesmo: “eam eandem esse cum rhetorica et poetica”, e responde, assim: “latius patet . . . complectitur has cum aliis artibus ac inter se communia”.

²⁴⁸ §4, p. 55 (musicus); §69, p. 76 (musici); §780, p. 461-62 (música, pintura); §83, p. 82-83 (música, dança, pintura, onde a pintura também é atribuída a uma das Musas).

²⁴⁹ “Die ganze Geschichte der Maler, Bildhauer, Musikverständigen, Dichter, Redner wird hierher gehören, denn alle diese verschiedenen Teile haben ihre allgemeinen Regeln in der Aesthetik” (ed. Poppe, p. 67). “Er [Aristóteles] teilt seine Philosophie, wodurch die menschliche Kenntnis verbessert werden soll, in die Logik, Rhetorik und Poetik, die er zuerst als Wissenschaften vorträgt. Die Einteilung selbst ist unvollkommen. Wenn ich sinnlich schön denken will, warum soll ich bloss in Prosa oder in Versen denken? Wo bleibt der Maler und Musiker?” (p. 69). “. . . da die Erklärung auch auf Musik und Malerei gehen muss” (p. 71). “. . . alle Künste, die man schön nennet, werden von der Kenntnis dieser Regeln den grössten Nutzen haben” (p. 75). “Die Aesthetik geht viel weiter als die Rhetorik und Poetik” (p. 76). Essas palestras são também notáveis pelas referências mais frequentes a autores franceses e ingleses.

²⁵⁰ “So lange es Maler, Dichter, Redner, Musickverständige und so weiter gegeben hat, so lange ist Aesthetik ausgeübt worden” (**Anfangsgründe**, vol. I, §6, p. 10). Ele, assim, classifica como artes liberais e “fine sciences”: “die Redekunst, die Dichtkunst, die Music, die Historie, die Malerkunst und wie sie alle heissen”. (§16, p. 27). Cf. p.21; p. 581, etc.

²⁵¹ “Wir werden in den Exempeln immer bei der Rede stehen bleiben . . .” (Baumgarten, ed. Poppe, §20, p. 82). “Ob nun gleich die Aesthetick auch die Gründe zu den übrigen schönen Künsten enthält, so werde ich doch meine allermeisten Exempel aus den Rednern und Dichtern nehmen” (Meier, **Anfangsgründe**, parte 1, §19, p. 31).

suficientemente as outras artes.²⁵² A ampliação do escopo da estética alemã depois de Baumgarten, que devemos tentar traçar agora, deveu-se não apenas à influência de Batteux, dos Enciclopedistas e de outros escritores franceses e ingleses, mas também ao crescente interesse dos escritores, filósofos e do público leigo nas artes visuais e na música. Os estudos de Winckelmann sobre arte clássica são importantes para a história de nosso tema pelo entusiasmo provocado em seus leitores alemães em relação à escultura e arquitetura antigas, mas não por alguma opinião que possa ter expressado sobre a relação entre as artes visuais e a literatura.²⁵³ O *Laokoon* (1766) de Lessing também teve uma importância notável, não somente por suas teorias específicas sobre questões da poesia e das artes visuais, mas também pela própria atenção dada a estas últimas por um dos mais brilhantes e respeitados escritores alemães da época.²⁵⁴ No entanto, o lugar do *Laokoon* na história de nosso tema tem sido mal avaliado. Dizer que o *Laokoon* pôs fim à tradição milenar do paralelo entre pintura e poesia, o qual tinha suas raízes últimas na Antiguidade Clássica e encontrou seu maior desenvolvimento nos escritores dos séculos XVI, XVII e início do século XVIII, libertando assim a poesia da ênfase na descrição, é apresentar apenas um lado da questão. É esquecer que o paralelo entre pintura e poesia foi um dos mais importantes elementos que precedeu a formação do sistema moderno das belas-artes, embora tenha perdido essa função como elo entre duas diferentes artes, na época de Lessing, quando o sistema mais abrangente das belas-artes tinha sido firmemente estabelecido. Porém, dado que Lessing não prestou atenção ao sistema mais amplo das belas-artes, em especial à música, seu *Laokoon* constituiu um desvio ou beco sem saída no desenvolvimento de um sistema abrangente das belas-artes. É significativo que o *Laokoon* tenha sido criticado pelo mesmo motivo por dois críticos contemporâneos proeminentes, e que Lessing tenha feito algumas considerações a tal crítica nas notas póstumas para a segunda parte da obra, embora não tenhamos evidência alguma de que ele, realmente, planejou estender sua análise à música e a um sistema coerente das artes.²⁵⁵

As maiores contribuições para a história de nosso tema, no intervalo entre Baumgarten e Kant, vieram de Mendelssohn, Sulzer e Herder. Mendelssohn, que era bem familiarizado com os escritos franceses e ingleses sobre o assunto, em um célebre artigo, reivindicou que as belas-artes (pintura, escultura, música, dança e arquitetura) e as belas-letras (poesia e eloquência) fossem reduzidas a algum princípio comum melhor que a imitação.²⁵⁶ Foi, portanto, o primeiro entre os alemães a formular um sistema de belas-artes. Pouco tempo depois, em uma resenha crítica, ele criticou Baumgarten e Meier por não terem realizado o programa de sua nova ciência, a estética. Escreveram como se tivessem pensado, exclusivamente, em termos de poesia e literatura, ao passo que os princípios estéticos

²⁵² “Und wenn philosophische Köpfe, welche die Music, Malerkunst, und alle übrige schöne Künste ausser der Rede und Dichtkunst, verstehen, die aesthetischen Grundsätze auf dieselben werden anwenden: so wird der einzige Einwurf, der bisher mit Artigkeit und vielem Scheine wider die Aesthetic gemacht worden, gänzlich wegfallen”. (**Alexander Gottlieb Baumgartens Leben**, p. 43 s.).

²⁵³ G. Baumecker, Winckelmann in seinen Dresdner Schriften (Berlim, 1933). Henry C. Hatfield, Winckelmann and his German Critics (Nova York, 1943).

²⁵⁴ Lessing, **Laokoon**, ed. H. Bluemner, 2ª ed. (Berlim, 1880). **Laokoon**, ed. William G. Howard (Nova York, 1910). Howard, “Ut pictura poesis”, *La.* R. Lee, “Ut pictura poesis”, *La.* Croce, **Estetica**, *La.*, p. 505 ss. K. Leysaht, **Dubos et Lessing** (tese, Rostock, Greifswald, 1874).

²⁵⁵ Várias passagens nas notas de Lessing para uma continuação do **Laokoon** se referem à música e à dança e à sua conexão com a poesia (ed. Bluemner, *La.*, 397; p. 434 ss.).

²⁵⁶ Moses Mendelssohn, “Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften” (1757), em seu **Gesammelte Schriften (Jubiläumsausgabe)** 1 (Berlim, 1929), p. 165-90. Cf. G. Kannegiesser, **Die Stellung Moses Mendelssohn's in der Geschichte der Aesthetik** (tese, Marburg, 1868). Ludwig Goldstein, **Moses Mendelssohn und die deutsche Aesthetik** (Königsberg, 1904).

deveriam ser formulados de tal maneira a se aplicarem tanto às artes visuais quanto à música.²⁵⁷ Em seus comentários ao *Laokoon* de Lessing, publicado muito depois de sua morte, Mendelssohn o critica, persistentemente, por não dar qualquer atenção à música e ao sistema das artes como um todo²⁵⁸ (vimos Lessing tentar responder a essa crítica, nas notas fragmentárias para uma continuação do *Laokoon*). Mendelssohn ainda formulou uma doutrina das três faculdades da alma correspondendo aos três domínios básicos da bondade, da verdade e da beleza, desse modo continuando o trabalho dos filósofos escoceses.²⁵⁹ Ele não elaborou uma teoria estética explícita, mas sob o impacto dos autores franceses e ingleses indicou a direção em que a estética alemã se desenvolveria, de Baumgarten a Kant.

O que Mendelssohn havia, simplesmente, estabelecido em um esboço e programa geral, o pensador suíço Sulzer, que era bem versado em literatura francesa, mas passou a maior parte de sua vida no norte da Alemanha, foi capaz de desenvolver de um modo mais sistemático e elaborado. Sulzer iniciou sua atividade literária com alguns curtos artigos filosóficos em que já demonstrava seu interesse pela estética, e em que também se voltava à concepção de uma faculdade estética da alma separada das faculdades intelectual e moral²⁶⁰

²⁵⁷ Resenha crítica de **Auszug aus den Anfangsgründen aller schönen Künste und Wissenschaften** de G. F. Meier (1758), em seu **Gesammelte Schriften**, vol. 4, parte 1, Leipzig, 1844, p. 313-18. “Allein uns dünkt, dass der Erfinder dieser Wissenschaft der Welt nicht alles geliefert habe, was seine Erklärung des Wortes Aesthetik verspricht. Die Aesthetik soll eigentlich die Wissenschaft der schönen Erkenntnis überhaupt, die Theorie aller schönen Wissenschaften und Künste enthalten; alle Erklärungen und Lehrsätze müssen daher so allgemein seyn, dass sie ohne Zwang auf jede schöne Kunst insbesondere angewendet werden können. Wenn man z.B. in der allgemeinen Aesthetik erklärt, was erhaben sei, so muss sich die Erklärung sowohl auf die erhabene Schreibart, als auf den erhabenen Contour in der Malerei und Bildhauerkunst, auf die erhabenen Gänge in der Musik, und auf die erhabene Bauart anwenden lassen . . .” (p. 314). Baumgarten e Meier dão a impressão, “als wenn man bei der ganzen einrichtung des Werks bloss die schönen Wissenschaften, d.i. die Poesie und Beredsamkeit, zum Augenmerk gehabt hätte . . .” (p. 315). “Eine Aesthetik aber, deren Grundsätze bloss entweder a priori geschlossen, oder bloss von der Poesie und Beredsamkeit abstrahirt worden sind, muss in Ansehung dessen, was sie hätte werden können, wenn man die Geheimnisse aller Künste zu Rathe gezogen hätte, ziemlich eingeschränkt und unfruchtbar seyn. Dass aber die Baumgarten’sche Aesthetik wirklich diese eingeschränkte Gränzen hat, ist gar nicht zu läugnen”. (p. 316).

²⁵⁸ **Laokoon**, ed. Bluemner, l.c., p. 359; p. 376; p. 384; p. 386 (Dichtkunst, Malerey, Baukunst, Musik, Tanzkunst, Farbenkunst, Bildhauerkunst). Mendelssohn, **Gesammelte Schriften 2** (1931), p. 231 ss.

²⁵⁹ “Man pflegt gemeinlich das Vermögen der Seele in Erkenntnisvermögen und Begehrungsvermögen einzutheilen, und die Empfindung der Lust und Unlust schon mit zum Begehrungsvermögen zu rechnen. Allein mich dünkt, zwischen dem Erkennen und Begehren liege das Billigen, der Beyfall, das Wohlgefallen der Seele, welches noch eigentlich von Begierde weit entfernt ist. Wir betrachten die Schönheit der Natur und der Kunst, ohne die mindeste Regung von Begierde, mit Vergnügen und Wohlefallen . . . Ich werde es in der Folge Billigungsvermögen nennen, um es dadurch sowohl von der Erkenntnis der Wahrheit, als von dem Verlangen nach dem Guten abzusondern”. (**Morgenstunden**, cap. 7 (Frankfurt-Leipzig, 1786), p. 118-19 (1ª ed. 1785). Ver também o fragmento de 1776, **Gesammelte Schriften**, vol. 4, parte 1 (1844), p. 122 s. L. Goldstein, l.c., p. 228-29. Uma distinção similar já aparece no artigo de 1763 (“Abhandlung über die Evidenz in metaphysischen Wissenschaften”, **Gesammelte Schriften 2** (1931), p. 325; cf. K. F. Wize, **Friedrich Justus Riedel und seine Aesthetik** (Berlim, 1907), p. 19-20): “Das Gewissen ist eine Fertigkeit, das Gute vom Bösen, und der Warheitssinn, eine Fertigkeit, das Wahre vom Falschen durch undeutliche Schlüsse richtig zu unterscheiden. Sie sind in ihrem Bezirke das, was der Geschmack in dem Gebiete des Schönen und Hässlichen ist”.

²⁶⁰ Johann Georg Sulzer, **Vermischte Philosophische Schriften**, 2 vols. (Leipzig, 1773-81). Em um artigo de 1751-52, ele distingue entre *Sinne*, *Herz*, *Einbildungskraft* e *Verstand*, relacionando a segunda faculdade aos sentimentos morais e a terceira às belas-artes (vol. 1, p. 24 e p. 43; ver também o vol. 2, p. 113; A. Palme, J. G. Sulzers **Psychologie und die Anfänge der Dreivermögenslehre**, Berlim, 1905). De outro modo, a distinção das três faculdades da alma não aparece ainda clara e consistentemente nesses primeiros escritos, mas somente em seu **Allgemeine Theorie der Schönen Künste**, 2ª ed., II (Leipzig, 1778), p. 240, art. *Geschmak*: “Der Geschmack ist im Grunde nichts anders, als das Vermögen das Schöne zu empfinden, so wie

– concepção em cujo desenvolvimento Mendelssohn e o filósofo Tetens também participaram.²⁶¹ Alguns anos depois, a partir do exemplo do pequeno dicionário de Lacombe das belas-artes, ele foi motivado a compilar, em alemão, um dicionário semelhante em uma escala muito maior.²⁶² Essa Teoria Geral das Belas-Artes, publicada em várias edições, tem sido desconsiderada em função de sua estrutura por demais pretensiosa, ainda que seja clara, abrangente e erudita, e tenha apresentado uma importância considerável em sua época. A obra abarca todas as belas-artes, não somente a poesia e a eloquência, mas também a música e as artes visuais, e, portanto, representa a primeira tentativa de realizar em larga escala o programa formulado por Baumgarten e Mendelssohn. Graças a sua ampla divulgação, a obra de Sulzer contribuiu muito para familiarizar o público alemão com a ideia de que todas as belas-artes estão relacionadas e conectadas umas com as outras. A influência de Sulzer se estendeu também à França, pois quando a grande *Encyclopédie* foi publicada na Suíça, em uma segunda edição, muitos acréscimos foram baseados em sua Teoria Geral, incluindo o artigo sobre estética e a seção sobre Belas-Artes.²⁶³

Nas décadas seguintes a 1760, o interesse no novo campo da estética se disseminou, rapidamente, na Alemanha. Cursos de estética foram oferecidos em várias universidades seguindo o exemplo de Baumgarten e Meier, e novos tratados e manuais, parcialmente baseados nesses cursos, apareceram quase todos os anos.²⁶⁴ Esses autores têm sido listados, mas suas contribuições individuais ainda precisam ser investigadas. A influência da grande *Encyclopédie* é atestada por uma curiosa gravura impressa em Weimar, em 1769, e anexada a uma famosa cópia da *Encyclopédie*.²⁶⁵ Ela representa a árvore das artes e ciências conforme apresentada no texto do *Discours* de D'Alembert, colocando as artes visuais, a poesia e a música com suas subdivisões sob o ramo geral da imaginação. Entre os pequenos escritores sobre estética desse período, Riedel atraiu alguma atenção acadêmica, provavelmente

die Vernunft das Vermögen ist, das Wahre, Vollkommene und Richtige zu erkennen; das sittliche Gefühl, die Fähigkeit, das Gute zu fühlen". (cf. Wize, *loc. cit.*, p. 24).

²⁶¹ Johann Nicolas Tetens, **Philosophische Versuche ueber die menschliche Natur und ihre Entwicklung**, 2 vols. (Leipzig, 1777). Ele distingue três faculdades: *Verstand*, *Wille* e *Empfindsamkeit* ou *Gefühl* (I, p. 619 ss.). Cf. J. Lorsch, **Die Lehre vom Gefühl bei Johann Nicolas Tetens** (tese, Giessen, 1906). W. Uebele, **Johann Nicolaus Tetens** (Berlim, 1911), p. 113 ss. A. Seidel, **Tetens' Einfluss auf die kritische Philosophie Kants** (tese, Leipzig, Würzburg, 1932), p. 17 ss.

²⁶² **Allgemeine Theorie der Schönen Künste**, 2ª ed., 4 vols. (Leipzig, 1777-78; 1ª ed., 1771-74; nova ed., 4 vols., 1792-99). Sobre sua dependência de Lacombe, ver **Vermischte Philosophische Schriften** 2, p. 70 ("In diesem Jahre [1756] erhielt er durch ein französisches Werkchen, das Dictionaire des beaux Arts vom Herrn La Combe, nach des Herrn Hirzel Erzählung, die Veranlassung zu seiner allgemeinen Theorie, oder vielmehr zu seinem Wörterbuch der schönen Künste"). Johannes Leo, **Zur Entstehungsgeschichte der "Allgemeinen Theorie der Schönen Künste" J. G. Sulzers** (tese, Heidelberg, Berlim, 1906), p. 31 ss. e p. 57. Ver também: Ludwig M. Heym, **Darstellung und Kritik der aesthetischen Ansichten Johann Georg Sulzers** (tese, Leipzig, 1894). Karl J. Gross, **Sulzers Allgemeine Theorie der Schönen Künste** (tese, Berlim, 1905).

²⁶³ Ver, acima, nota 200-201.

²⁶⁴ Sulzer, **Allgemeine Theorie**, nova ed., I (1792), p. 47 ss. I. Koller, **Entwurf zur Geschichte und Literatur der Aesthetik** . . . (Regensburg, 1799). E. Bergmann, **Geschichte der Aesthetik und Kunstphilosophie** (Leipzig, 1914), p. 15 ss.

²⁶⁵ Essa cópia foi exibida em Nova York, pelo *Services Culturels de l'Ambassade de France*, em janeiro de 1951. A gravura tem o título: "Essai d'une distribution généalogique des sciences et des arts principaux. Selon l'explication détaillée du Système des connoissances humaines dans le Discours préliminaire des Éditeurs de l'encyclopédie, publiée par M. Diderot et M. d'Alembert, à Paris en 1751. Réduit en cette forme pour découvrir la connoissance humaine d'un coup d'oeil. Par Chrétien Guillaume Roth. À Weimar, 1769". A seção correspondente à imaginação contém poesia, pintura, gravura, escultura, música e arquitetura com suas respectivas subdivisões.

porque foi o alvo da crítica de Herder.²⁶⁶ Em seu tratado sobre estética, baseado em palestras universitárias, Riedel apresenta uma discussão completa de todas as artes, além de estabelecer uma divisão geral dos assuntos filosóficos como sendo o Verdadeiro [*True*], o Bom [*Good*] e o Belo [*Beautiful*].²⁶⁷

É interessante observar a reação a essa literatura estética pelos líderes da geração mais jovem, especialmente, por parte de Goethe e de Herder. Goethe, em seus primeiros anos, publicou uma resenha crítica totalmente desfavorável sobre Sulzer. Percebendo o fundamento francês da concepção de Sulzer, Goethe ridiculariza o agrupamento de todas as artes que são tão diferentes entre si em seus objetivos e meios de expressão, um sistema que o lembra do antiquado sistema das sete artes liberais, e acrescenta que apesar de poder ser útil ao diletante, com certeza não o seria para o artista.²⁶⁸ Essa reação mostra que o sistema das belas-artes era algo novo e ainda não firmemente estabelecido, e que Goethe, assim como Lessing, não participou ativamente no desenvolvimento da noção que se tornaria comumente aceita. Perto do fim de sua vida, no *Wanderjahre*, Goethe mostrou que já tinha aceitado o sistema das belas-artes, ao atribuir um lugar a cada uma delas em sua província pedagógica.²⁶⁹ No entanto, seu conhecimento do antigo significado da arte aparece claramente quando, em um grupo de aforismos originalmente acrescidos à mesma obra, ele define a arte como conhecimento e conclui que a poesia, sendo baseada no gênio, não deveria ser chamada de arte.²⁷⁰

Herder, por outro lado, teve uma participação ativa no desenvolvimento do sistema das belas-artes, e usou o peso de sua autoridade literária para que fosse comumente aceito. Em

²⁶⁶ Friedrich Just Riedel, *Theorie der schonen Künste und Wissenschaften* (Jena, 1767). Kasimir Filip Wize, *Friedrich Justus Riedel und seine Aesthetik* (tese, Leipzig, Berlim, 1907). Richard Wilhelm, *Friedrich Justus Riedel und die Aesthetik der Aufklärung* (Heidelberg, 1933).

²⁶⁷ “Der Mensch hat dreierley Endzwecke, die seiner geistigen Vollkommenheit Untergeordnet sind, das Wahre, das Gute und das Schöne; für jeden hat ihm die Natur eine besondere Grundkraft verliehen: für das Wahre den *sensus communis*, für das Gute das Gewissen, und für das Schöne den Geschmack . . .” (*Theorie*, 6). Johann Georg Heinrich Feder, em seu *Oratio de sensu interno* (1768), cita Riedel e lista: *veritas*, *pulchritudo* (*bonitas idealis*), *honestas* (*pulchritudo moralis*); *sensus veri* *sensusque communis*, *sensus pulchri* *sive gustus*, *sensus iusti et honesti seu conscientiae moralis* (Wize, 21-22). Sobre a estética não publicada de 1777-78 de Platner, ver E. Bergmann, *Ernst Platner und die Kunstphilosophie des 18. Jahrhunderts* (Leipzig, 1913).

²⁶⁸ J. W. Goethe, resenha crítica do *Die schönen Künste in ihrem Ursprung* (1772) de Sulzer. “Sehr bequem in’s Französische zu übersetzen, könnte auch wohl aus dem Französischen übersetzt sein”. “Hier sei für niemanden nichts gethan als für den Schüler, der Elemente sucht, und für den ganz leichten Dilettanten nach der Mode”. “Da sind sie denn (as belas-artes) . . . wieder alle beisammen, verwandt oder nicht. Was steht im Lexikon nicht alles hintereinander? Was lässt sich durch solche Philosophie nicht verbinden? Malerei und Tanzkunst, Beredsamkeit und Baukunst, Dichtkunst und Bildhauerei, alle aus einem Loche, durch das magische Licht eines philosophischen Lämpchens auf die weisse Wand gezaubert . . .”. “Dass einer, der ziemlich schlecht rasonnierte, sich einfallen liess, gewisse Beschäftigungen und Freuden der Menschen, die bei ungenialischen gezwungenen Nachahmern Arbeit und Mühseligkeit wurden, liessen sich unter die Rubrik Künste, schöne Künste klassifizieren zum Behuf theoretischer Gaukelei, das ist denn der Bequemlichkeit wegen Leitfaden geblieben zur Philosophie darüber, da sie doch nicht verwandter sind, als septem artes liberales der alten Pfaffenschulen”. “Denn um den Künstler allein ist es zu thun . . . Am gaffenden Publikum, ob das, wenn’s ausgegafft hat, sich Rechenschaft geben kann, warum es gaffte oder nicht, was liegt an dem?” (*Goethes Werke, Sophien-Ausgabe*, 37, (Weimar, 1896, p. 206 ss.).

²⁶⁹ *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Livro II, cap. 8 (*Sophien-Ausgabe*, 25, 1895, p. 1 ss.), onde música, poesia e artes visuais são tratadas como irmãs. Ver também Livro III, cap. 12 (*ibid.*, p. 216 ss.).

²⁷⁰ “Künste und Wissenschaften erreicht man durch Denken, Poesie nicht; denn diese ist Eingebung Man sollte sei weder Kunst noch Wissenschaft nennen, sondern Genius” (*Aus Makariens Archiv*, em *Goethe’s Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand*, vol. 23, Stuttgart-Tübingen, 1829, p. 277-78. *Sophien-Ausgabe*, 42, parte 2, 1907, p. 200).

um trabalho crítico inicial, mas importante (*Kritische Waelder*, 1769), ele dedica a primeira seção inteira a uma crítica do *Laokoon* de Lessing. Ele argumenta que Lessing mostra, simplesmente, o que a poesia não é, ao compará-la com a pintura. A fim de ver qual é sua essência, devemos compará-la com todas as suas artes irmãs, tais como a música, a dança e a eloquência. Citando Aristóteles e Harris, Herder enfatiza a comparação entre poesia e música, e conclui que esse problema exigiria um outro Lessing.²⁷¹ Na quarta seção, ele cita Mendelssohn, bem como os autores ingleses e franceses mais importantes, e apresenta seu próprio sistema das belas artes, que inclui todos os elementos essenciais, embora difira dos autores anteriores em alguns detalhes.²⁷² As contribuições posteriores de Herder à estética estão para além do escopo deste artigo.

Gostaria de concluir este estudo com Kant, já que ele foi o primeiro grande filósofo a incluir a estética e a teoria filosófica das artes como uma parte integrante de seu sistema. O interesse de Kant nos problemas estéticos já aparece em seu primeiro escrito sobre o belo e o sublime, o qual foi influenciado em sua concepção geral por Burke.²⁷³ Ele também teve a oportunidade de discutir problemas estéticos em muitos de seus cursos. As notas baseadas nesses cursos preservadas em manuscritos não foram publicadas, mas foram utilizadas por um estudante da estética kantiana. Parece que Kant citou em suas palestras muitos autores que deixou de mencionar em suas obras publicadas, e que estava bem familiarizado com a maioria dos escritores franceses, ingleses e alemães sobre estética.²⁷⁴ Ao mesmo tempo, quando publicou a *Crítica da Razão Pura*, ele ainda usou o termo estética em um sentido diferente do comum, explicando em uma interessante nota de rodapé que não seguiu a terminologia de Baumgarten por não acreditar na possibilidade de uma teoria filosófica das artes.²⁷⁵ No entanto, nos anos que se seguiram, ele mudou sua visão e, em sua *Crítica da Faculdade de Julgar*, que constitui a terceira e última parte de seu sistema filosófico, a mais extensa das duas divisões principais é dedicada à estética, enquanto a outra seção trata da teleologia. O sistema das três *Críticas*, como apresentado em seu último volume, é baseado em uma divisão tríplice das faculdades da mente, acrescentando a faculdade de julgar, estética e teleológica, à razão pura e prática. A estética, como a teoria filosófica da beleza e

²⁷¹ “Hr. L. zeigt, was die Dichtkunst gegen Malerei gehalten nicht sey; um aber zu sehen, was sie denn an sich in ihrem ganzen Wesen völlig sey, müsste sie mit allen schwesterlichen Künsten und Wissenschaften, z.E. Musik, Tanzkunst und Redekunst verglichen, und philosophisch unterschieden werden”. (**Herders Sämtliche Werke**, ed. B. Suphan, 3, Berlim, 1878, p. 133). “Hier (sobre a distinção entre poesia e música) wunsche ich der Dichtkunst noch einen Lessing”. (p. 161). David Bloch, **Herders als Aesthetiker** (tese, Würzburg, Berlim, 1896). Guenther Jacoby, **Herders und Kants Aesthetik** (Leipzig, 1907). Kurt May, **Lessings und Herders kunsttheoretische Gedanken in ihrem Zusammenhang** (Berlim, 1923). Emilie Lutz, **Herders Anschauungen vom Wesen des Dichters und der Dichtkunst in der ersten Hälfte seines Schaffens** (tese, Erlangen, 1925). Wolfgang Nufer, **Herders Ideen zur Verbindung von Poesie, Musik und Tanz** (Berlim, 1929).

²⁷² **Sämtliche Werke**, ed. Suphan, 4, 1878, p. 3 ss. Malcolm H. Dewey, **Herder's Relation to the Aesthetic Theory of his Time** (tese, Chicago, 1920).

²⁷³ Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen (1764), em Immanuel Kants Werke, ed. E. Cassirer, 2 (Berlim, 1922), p. 243-300.

²⁷⁴ O. Schlapp, Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilkraft (Gottingen, 1901).

²⁷⁵ “Die Deutschen sind die einzigen, welche sich jetzt des Worts Aesthetik bedienen, um dadurch das zu bezeichnen, was andere Kritik des Geschmacks heissen. Es liegt hier eine verfehltte Hoffnung zum Grunde, die der vortreffliche Analyst Baumgarten fasste, die kritische Beurtheilung des Schönen unter Vernunftprincipien zu bringen, und die Regeln derselben zur Wissenschaft zu erheben. Allein diese Bemühung ist vergeblich”. Ele, então, declara que usará o termo estética para a análise crítica da percepção (**Kritik der Reinen Vernunft, Transszendentale Aesthetik** §1, ed. Cassirer, 3, 1923, p. 56 s.).

das artes, adquire estatuto equivalente à teoria da verdade (metafísica ou epistemologia) e à teoria da bondade (ética).²⁷⁶

Na tradição da filosofia sistemática isso foi uma importante inovação, pois nem Descartes, nem Spinoza, nem Leibniz, ou qualquer de seus antecessores antigos ou medievais encontraram um lugar específico ou independente em seu sistema para a teoria das artes e da beleza, embora tenham expressado opiniões ocasionais sobre tais temas. Se Kant deu esse passo decisivo após alguma hesitação, obviamente, foi influenciado pelo exemplo de Baumgarten e pela rica literatura francesa, inglesa e alemã sobre as artes produzida em seu século, com a qual estava bem familiarizado. Em sua crítica do julgamento estético, Kant discute também os conceitos do sublime e da beleza natural, mas sua ênfase principal é sobre a beleza nas artes, e discute muitos conceitos e princípios comuns a todas as artes. Na seção 51,^v ele apresenta também uma divisão das belas-artes: artes discursivas (poesia, retórica [*eloquence*]); artes figurativas [*plastic arts*] (escultura, arquitetura, pintura e jardinagem); artes do belo jogo das sensações [*sentiments*] (música e a arte da cor).²⁷⁷ Esse esquema contém alguns detalhes efêmeros que não foram conservados pelos sucessores de Kant.²⁷⁸ Contudo, desde Kant, a estética ocupou um lugar permanente entre as principais disciplinas filosóficas, e o núcleo do sistema das belas-artes estabelecido no século XVIII foi, em geral, aceito sem discussão pela maioria dos escritores posteriores sobre o assunto, exceto por variações de detalhe ou explicação.

IX

Não tentaremos discutir a história posterior de nosso problema depois de Kant, mas antes extrair algumas conclusões gerais do desenvolvimento até onde fomos capazes de acompanhar. O agrupamento das artes visuais com a poesia e a música no sistema da belas-artes, com o qual estamos acostumados, não existiu na Antiguidade clássica, na Idade Média ou no Renascimento. No entanto, os antigos contribuíram para o sistema moderno

²⁷⁶ Kritik der Urteilskraft (1790). Juergen Bona Meyer, Kant's Psychologie (Berlim, 1870). Carl Theodor Michaelis, Zur Entstehung von Kants Kritik der Urteilskraft (curso, Berlim, 1892). A. Apitzsch, Die psychologischen Voraussetzungen der Erkenntniskritik Kants (tese, Halle, 1897). A. Bäumker, Kants Kritik der Urteilskraft (Halle, 1923). W. Bröcker, Kants Kritik der aesthetischen Urteilskraft (tese, Marburg, 1928). H. W. Cassirer, A Commentary on Kant's Critique of Judgment (Londres, 1938), p. 97 ss.

^v Optamos por seguir as expressões contidas na tradução brasileira da terceira *Crítica* feita por Fernando Costa Mattos (KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Petrópolis: ed. Vozes; Bragança Paulista: ed. Universitária São Francisco, 2016), em que constam como belas-artes: *artes discursivas*, *arte figurativas* e *artes do belo jogo das sensações*. Entre as *artes discursivas*, Mattos usa o termo “retórica” e não eloquência (*eloquence*), além da poesia. Além disso, o que aparece neste texto como “plastic arts”, no original, segundo Mattos, é apenas um dos dois tipos de *artes figurativas*, as quais se dividem em *artes plásticas* (escultura e arquitetura) e *pintura* (jardinagem e a pintura, propriamente, dita). Por fim, o último grupo das belas-artes é traduzido por Mattos como *artes do belo jogo das sensações*, e não “dos sentimentos”, tal como Kristeller, que usa o termo “sentiments”, em inglês. (N.T.).

²⁷⁷ §51. “Von der Einteilung der schönen Künste”. (ed. Cassirer, 5, 1922, p. 395 ss.).

²⁷⁸ O *Farbenkunst*, mencionado também por Herder e por Mendelssohn em suas notas sobre o *Laokoon* de Lessing (ed. Bluemner, p. 386), refere-se ao piano de cores inventado pelo abade Castel, que se esperava produzir uma nova arte de combinações de cores. Cf. Bluemner, *l.c.*, p. 596-97. L. Goldstein, **Moses Mendelssohn** 9, p. 2-93. Os comentadores da **Crítica da faculdade de julgar** (J. H. v. Kirchmann, J. C. Meredith, J. H. Bernard, H. W. Cassirer) falham em explicar esse detalhe.

com a comparação entre poesia e pintura e a teoria da imitação, que estabeleceu um tipo de conexão entre pintura e escultura, e entre poesia e música. O Renascimento proporcionou a emancipação das três principais artes visuais em relação aos ofícios, multiplicando as comparações entre as diversas artes, especialmente, entre pintura e poesia, e preparando o terreno para um interesse dileitante nas diferentes artes que buscou aproximá-las mais do ponto de vista do leitor, do espectador e do ouvinte que do artista. O século XVII testemunhou a emancipação das ciências naturais e, assim, preparou o caminho para uma separação mais clara entre as artes e as ciências. Apenas o início do século XVIII, especialmente na Inglaterra e na França, produziu elaborados tratados escritos por e para diletantes, nos quais as diversas belas-artes eram agrupadas, comparadas entre si e combinadas em um esquema sistemático baseado em princípios comuns. A segunda metade desse século, especialmente na Alemanha, deu um passo a mais ao incorporar o tratamento comparativo e teórico das belas-artes como uma disciplina separada no sistema de filosofia. Portanto, o sistema moderno das belas-artes é pré-romântico em sua origem, embora toda a estética romântica, bem como a posterior, tome esse sistema como sua base necessária.

Não é fácil indicar as causas da gênese do sistema no século XVIII. A ascensão da pintura e da música desde o Renascimento, não tanto em suas realizações efetivas, mas em seu prestígio e apelo, a ascensão da crítica literária e da crítica de arte e, acima de tudo, a ascensão de um público dileitante, para o qual as coleções e exposições de arte, os concertos, bem como as óperas e peças de teatro eram dirigidas, devem ser considerados como fatores importantes. O fato de que a afinidade entre as várias artes seja mais plausível para o dileitante, que sente um tipo de prazer análogo, do que para o próprio artista, que se preocupa com os objetivos e técnicas peculiares de sua arte, é em si mesmo óbvio e confirmado pela reação de Goethe. A origem da estética moderna na crítica dileitante ajudaria a explicar por que as obras de arte foram analisadas, até recentemente, por estetas mais do ponto de vista do espectador, leitor e ouvinte, que do artista produtor.

O desenvolvimento que temos tentado entender também fornece um exemplo prático interessante para o historiador da filosofia e das ideias em geral. Estamos acostumados com o processo pelo qual as noções, inicialmente, formuladas por grandes e influentes pensadores são gradualmente difundidas entre escritores secundários e, por último, tornam-se um bem comum do público em geral. Esse parece ter sido o desenvolvimento da estética de Kant até o presente. Sua história antes de Kant é de um tipo muito diferente. As questões e concepções básicas subjacentes à estética moderna parecem ter se originado totalmente à parte das tradições da filosofia sistemática ou dos escritos de autores originais importantes. Tiveram seu discreto início em autores secundários, agora quase esquecidos, embora influentes em sua própria época, e talvez nas discussões e conversas de leigos instruídos expressas em seus escritos. Essas noções tendiam a variar e a evoluir lentamente, mas só depois de se cristalizarem em um padrão que parecia geralmente plausível é que encontraram aceitação entre os grandes autores e filósofos sistemáticos. A estética de Baumgarten era apenas um programa, e a estética de Kant a elaboração filosófica de um corpo de ideias que teve quase um século de desenvolvimento informal e não filosófico. Se a ausência do esquema das belas-artes, antes do século XVIII, e suas variações em tal século escaparam à atenção da maioria dos historiadores, isso apenas prova quão completa e irresistivelmente plausível o esquema se tornou para pensadores e escritores modernos.

Outra observação parece se impor como resultado de nosso estudo. As diversas artes são certamente tão antigas quanto a civilização humana, mas a maneira como nos acostumamos a agrupá-las e a atribuir-lhes um lugar em nosso esquema de vida e cultura é, relativamente, recente. Fato que não é tão estranho quanto possa parecer superficialmente. No curso da história, as diversas artes mudaram não apenas seu conteúdo e estilo, mas também suas relações umas com as outras e seu lugar no sistema geral de cultura, assim como a religião, a filosofia ou a ciência fizeram. Nosso habitual sistema das cinco belas-arts não apenas se originou no século XVIII, mas também reflete as condições culturais e sociais particulares da época. Se considerarmos outros tempos e lugares, o *status* das diversas artes, suas associações e subdivisões parecem muito diversas. Houve períodos importantes na história cultural em que o romance, a música instrumental ou a pintura em tela não existiam ou tinham qualquer importância. Por outro lado, o soneto e o poema épico, vitrais e mosaicos, afrescos e iluminuras, pintura de vasos e tapeçaria, o baixo-relevo e a cerâmica, todos foram artes consideradas “principais” em vários momentos e de uma forma que já não o são agora. A jardinagem perdeu sua posição entre as belas-arts desde o século XVIII. Por sua vez, a imagem em movimento é um bom exemplo de como novas técnicas podem levar a modos de expressão artística para os quais os estetas dos séculos XVIII e XIX não tinham lugar em seus sistemas. Todos os ramos das artes têm sua ascensão e declínio, e até mesmo seu nascimento e morte, e a distinção entre as artes “principais” e suas subdivisões é arbitrária e sujeita a mudanças. Dificilmente há qualquer base além da tradição crítica ou preferência filosófica para decidir se a gravura é uma arte independente (como a maioria dos autores do século XVIII acreditavam) ou uma subdivisão da pintura, ou se poesia e prosa, poesia dramática e épica, música instrumental e vocal são artes independentes ou subdivisões de uma arte principal.

Como um resultado de tais mudanças, tanto na produção artística moderna, como no estudo de outras fases da história cultural, o sistema tradicional das belas-arts começa a mostrar sinais de desintegração. Desde a última parte do século XIX, a pintura se afastou ainda mais da literatura do que em qualquer momento anterior, ao passo que a música se aproximou dela algumas vezes, e o artesanato deu grandes passos para recuperar sua condição anterior de arte decorativa. Um maior conhecimento das diferentes técnicas das diversas artes produziu insatisfação entre artistas e críticos com as convenções de um sistema estético baseado em uma situação que já não existe, uma estética que tenta em vão esconder o fato de que seu sistema subjacente das belas-arts é pouco mais que um postulado, e que a maioria de suas teorias são abstraídas de artes particulares, geralmente a poesia, e mais ou menos inaplicáveis às outras. Os excessos do esteticismo levaram a uma reação saudável que ainda está longe de ser universal. A tendência entre alguns filósofos contemporâneos de considerar a Arte e o reino estético como um aspecto penetrante da experiência humana, em vez de domínio específico das belas-arts convencionais, também contribui em muito para enfraquecer esta última noção em sua forma tradicional.²⁷⁹ Todas essas ideias ainda são fluidas e imprecisas, e é difícil ver até onde irão para modificar ou abalar o *status* tradicional das belas-arts e da estética. Em todo caso, essas mudanças contemporâneas podem ajudar a abrir nossos olhos para uma compreensão das origens e limitações históricas do sistema moderno das belas-arts. Em contrapartida, tal compreensão histórica pode ajudar a nos livrar de certos preconceitos convencionais e a esclarecer nossas ideias sobre o atual estado e as futuras perspectivas das artes e da estética.

²⁷⁹ John Dewey, **Art as Experience** (Nova York, 1934).

Columbia University