

A contribuição de Herder para a estética

Marco Aurélio Werle
Março de 2018

A relação de J. G. Herder (1744-1803) com a estética, isto é, com o surgimento e a fundamentação da estética como disciplina filosófica, domina seu pensamento por mais de duas décadas (1764-1787), circunscrevendo-se no âmbito de sua juventude. Disso tratam particularmente os textos das chamadas *Florestas críticas* (*Bosque mais antigo*, *Primeiro bosque* e *Quarto Bosque*), a *Plástica* (1778), o conhecido ensaio sobre Shakespeare, textos sobre linguagem e literatura e pequenos ensaios, tidos como necrológicos, sobre Baumgarten, Winckelmann e Lessing.

Herder mesmo não compreendeu esses textos como contribuição expressa, direta e única para o problema da estética, embora tivesse bastante consciência das questões que a envolviam como disciplina, surgida com Baumgarten. Portanto, falar dos textos estéticos do jovem Herder é algo que hoje podemos fazer a partir de uma avaliação de toda a trajetória da estética daquele período, que se estende de Baumgarten a Hegel e envolve o arco de tempo que vai de 1750 a 1830. Pensá-lo nesse campo de problemas constitui uma possibilidade que se revelou a posteriori, diante de todo o percurso que foi a história da estética. E justamente esse desenvolvimento da estética demonstra a importância de Herder para o tema, de como em sua obra se revela uma aguda percepção dos caminhos que necessitam ser trilhados para que a estética possa fazer jus ao seu nome e às suas intenções.

Em termos gerais, o objetivo principal de Herder foi o de ampliar e estender o horizonte e a tarefa da estética na direção de uma antropologia, de uma psicologia e de uma filosofia da linguagem, de modo que sua contribuição principal reside na problematização da estética como tal, a partir de uma teoria da expressão. A estética deveria corresponder à sua etimologia, que remete ao termo grego *aisthesis* e se apresentar de modo pleno como “filosofia das sensações sensíveis” (DKV, vol. 4, p. 633-34). Essa preocupação com a estética é acompanhada por uma outra preocupação marcante da época, que diz respeito à determinação das diferentes ordens do discurso, seja ele crítico ou filosófico seja ele produtivo ou relacionado à fruição artística ou poética.

Como teoria da sensibilidade, em sentido amplo, a estética somente poderia alcançar um sentido caso fosse confrontada com uma nova concepção de subjetividade, que naquele momento da década de 1770 começava a encontrar seus primeiros impulsos no movimento *Sturm und Drang* e que se tornaria, anos mais tarde, na filosofia kantiana, um dos centros propriamente ditos de todo o saber. Pode-se dizer que Herder lança os alicerces de uma espécie de “revolução copernicana” no campo da estética como teoria da sensibilidade, ao insistir no paradigma de uma crítica e história da arte de cunho orgânico, que possui à sua base a natureza essencialmente criativa e livre do ser humano. Num ensaio de 1787, intitulado *Sobre imagem, poesia e fábula*, lemos que “tudo o que existe, vemos atuar; com razão concluímos que *na base dessa atuação há uma força ativa, ou seja, um sujeito*; e uma vez que somos pessoas, nos poetizamos a nós mesmos, como *seres pessoais*, em tudo o que faz efeito nas forças da natureza” (DKV, vol. 4, p. 642). Essa postura diante da essência do homem como ser essencialmente poético, pautada em grande medida por uma concepção de que o homem é um ser de linguagem (cf. o *Ensaio sobre a origem da linguagem*), remete a toda uma atmosfera que na época se expressou no conhecido romance de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*, obra que recebeu uma forte influência de Herder¹.

Esse acento dado à literatura e à poesia na teorização herderiana em torno da linguagem e da psicologia confere justamente uma feição particular à sua abordagem. Não se trata de encaminhar o tema da linguagem e o tema da alma na direção de disciplinas meramente “científicas”, tal como o fizeram posteriormente a linguística ou mesmo a psicologia como ciência (psicologia empírica, tal como na época anuncia Baumgarten). Os contextos teóricos das obras de Herder apontam antes para um entrelaçamento de diferentes perspectivas. A isso contribui seu estilo de pensamento peculiar, em constante diálogo com outros pensadores, sendo que sua preocupação é menos a de dar uma forma acabada aos seus pensamentos do que propor caminhos e esboçar possibilidades teóricas. Herder é sobretudo um polemizador, fato esse que também por muito tempo impediu que sua originalidade fosse reconhecida, tendo em vista que não temos em seus escritos um sistema de estética ou mesmo um pensamento acabado, algo que na Alemanha surgiu somente depois, com a filosofia de Kant e a partir dela. Também é preciso notar a posição de Herder diante do estágio da cultura e

¹Cf. Werle, M. A. “Natureza e sociedade no jovem Werther”, In: *Artefilosofia*, n. 22 (2017).

mesmo da língua alemã. Vemos em seus escritos uma constante busca por um estabelecimento de um estilo, seja de escrita seja de abordagem dos mais diferentes contextos teóricos e culturais.

Sua análise da natureza da alma humana, por exemplo, aparece como introdução ao ensaio acerca da poesia e da fábula, no sentido de que na própria constituição do discurso poético se coloca em questão uma compreensão do homem. Da mesma forma, antes de escrever seu tratado sobre a origem da linguagem, Herder já nos apresenta em germe, nos *Fragmentos sobre a literatura alemã mais recente*, a sua concepção de linguagem e de língua, o que aponta para a indissociabilidade entre atividade literária, características linguísticas de cada povo e a própria linguagem como fenômeno universal. Por isso não podemos enxergar em Herder algo como um fundador da ciência da linguagem. Seja como for, sua intenção em momento algum consiste na especialização das disciplinas, mas numa articulação recíproca entre elas.

Justamente por isso, nessa incorporação de novas aportes teóricos à estética, aos quais se deve acrescentar ainda a história da arte e a crítica de arte, procura-se ultrapassar o campo da discussão formal e reflexiva sobre a conexão da estética com outros discursos. Está em jogo uma compreensão da própria possibilidade da estética como *teoria da arte*, diante dos fenômenos poéticos e artísticos. O *carácter de teoria da estética* deve residir não numa afirmação absoluta da filosofia diante da arte, mas numa certa recusa de um caminho que privilegia a mera teoria. Nega-se, portanto, seu papel filosófico meramente abstrato e metafísico. Importa antes operar um deslocamento do papel soberano da teoria, que deve abrir espaço para a própria produção e criação poéticas. A incorporação de outras disciplinas à estética como filosofia cumpre justamente esse papel de liberação do carácter produtivo da poesia e da arte, de modo que a estética é apreendida em um sentido bastante amplo: o filósofo esteta necessita dar lugar ao artista e ao poeta. Esta é, ao olhos de Herder, a concepção de superação da perspectiva normativa da poética tradicional, que em meados do século XVIII emerge com o surgimento da disciplina de estética: a teoria precisa mudar de lugar e de feição, passar de preceptiva para uma espécie de discurso retrospectivo e que se encontra próximo do processo de criação e produção, e não distante. A teoria passa a compartilhar da experiência dos processos internos de produção, de suas técnicas, sendo

a atividade artística decisiva e a teoria dela dependente, o que obviamente não compromete a teoria, mas lhe imprime uma outra função e característica.

Mas, como é possível compreender essa contribuição original de Herder a partir de seus textos? A seguir eu gostaria de situá-lo no debate estético de seu tempo, a saber, desde a sua posição diante de Baumgarten, Winckelmann e Lessing, para, a partir disso, chegar à própria concepção teórica mais pregnante de Herder, a *Plástica*. No diálogo com esses importantes nomes de sua época, Herder reconfigura o papel da teoria estética (Baumgarten) na direção da história da arte (Winckelmann) e da crítica de arte. A despeito de suas objeções a esses autores, ressalto, de antemão, que Herder concorda com todos eles, considera-os fundamentais, embora seja preciso avançar para uma concepção mais orgânica, coesa e totalizante do que realizaram.

Observo igualmente que esse enquadramento da relação de Herder com Baumgarten, Winckelmann e Lessing, a partir das rubricas da teoria da arte, da história da arte e da crítica de arte, é devedor do esquema que se encontra na “Introdução” à *Doutrina da arte* de August Schlegel, de 1801². Ou seja, trata-se de uma leitura retroativa a partir do desenvolvimento da estética alemã, que, no entanto, não me parece anacrônica. Aquilo que é constatado por A. Schlegel no fim do século XVIII e começo do XIX, refere-se a algo que se articulou em meados do século XVIII não só em Herder e foi incorporado ainda por Hegel em seus *Cursos de estética*. Herder desempenha nesse sentido um papel fundamental de polo aglutinador dessa discussão que permeou toda a estética da época da filosofia alemã clássica.

1) Herder e Baumgarten

Herder concorda com a ideia de Baumgarten da necessidade de se constituir uma disciplina específica para lidar com a arte e a poesia: a “estética”, que dá título à obra de Baumgarten do ano de 1750. No entanto, discorda de sua execução, isto é, discorda da perspectiva baumgartiana de que a estética natural deva ser aperfeiçoada por meio de uma estética artística ou artificial, preenchida por regras. No *Quarto Bosque Crítico* é descrito o intento de Baumgarten que consistiria em “mostrar a diferença entre uma filosofia *sobre o gosto e a partir do gosto*”, diferença que se encaminha para a

²Permito-me remeter à minha “Apresentação” à tradução que fiz dessa obra para a EDUSP, em 2014.

concepção de uma “arte de pensar belamente” e de uma “ciência do belo”, resultando num “monstro de estética” (DKV, vol. 2, p. 268). A estética natural, ou seja, o aspecto natural das faculdades humanas “não pode nem ser dada por meio de regras, nem ser por elas substituída” (DKV, vol. 2, p. 268). Dito em outros termos, segundo a visão de Herder, Baumgarten teria unificado dois pontos que no entanto deveriam permanecer separados na estética: as aptidões da alma humana constituem um campo irredutível e próprio.

No *Fragmento de um monumento a Baumgarten*³ é ressaltada a predileção de Baumgarten pela poesia, presente no ensaio que esse escreveu em 1735, intitulado *Reflexões sobre a essência do poema* e no qual introduziu pela primeira vez o termo “estética”⁴. Por meio da poesia se reforçaria no jovem Baumgarten a perspectiva da estética natural, negada pelo próprio Baumgarten mais tarde na *Estética*. Tivesse Baumgarten desenvolvido mais amplamente esse ensaio de juventude e não cedido aos ditames da metafísica alemã de Christian Wolff, ele teria justamente conseguido aprofundar o campo no qual podem se desenvolver as capacidades naturais da alma, tais como a imaginação, a linguagem, a inventividade, a perspicácia, a expressão, o chiste, etc. É esse o terreno originário da alma humana, seu espaço livre de desenvolvimento, segundo a concepção de homem que encontramos no *Ensaio sobre a origem da linguagem* de Herder. O passo que implica a sistematização da estética ou a incorporação de regras poéticas e preceitos filosóficos e retóricos (chamada de estética artificial ou artística) implica uma fraqueza do empreendimento de Baumgarten. Sobre esse aspecto sistematizador, lemos no manuscrito *O modo de pensar de Baumgarten em seus escritos*: “Na natureza humana reside uma fraqueza de sempre querer construir um sistema; talvez encontre-se também uma fraqueza em nunca conseguir construí-lo” (DKV, vol. 1, p. 657).

O problema da tendência sistemática anda par a par com o da *linguagem empregada* por Baumgarten, assunto que ocupa Herder no começo do manuscrito *O modo de pensar de Baumgarten em seus escritos* e se torna um verdadeiro leitmotiv crítico em sua tentativa de reconstrução não só do empreendimento baumgartiano, mas de todo o pensamento alemão da época. Esse problema da linguagem envolve uma

³ *Monumento a Baumgarten*, tradução de Oliver Tolle, *A Palo Seco*, n. 2 (2010).

⁴ *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1730), §§ 116-118.

dimensão ligada tanto à língua quanto a uma filosofia da linguagem e a uma teoria da expressão, que leve em conta a indissociabilidade entre pensamento e expressão.

Uma dificuldade central do projeto de Baumgarten reside no fato de escrever em latim e não em alemão. Ora, para Herder, “a língua latina é em si mesma pobre e escassa que, simplesmente com o auxílio dos esforços dos tempos gregos e de tantos tempos escolásticos, se tornou para a especulação uma oficina de designações, explicações e divisões polidas, de modo que todo o aparato já está diante de nós” (DKV, vol. 1, p. 654). Já a língua alemã, embora ainda não tenha alcançado uma consolidação como língua filosófica clássica, teria infinitamente mais força de expressão, principalmente para quem nasceu em solo alemão e escreve para alemães. E, considerando ainda a linguagem como instrumento de pensar em geral, Herder ataca o procedimento de Baumgarten, presente na escola de Wolff, de operar com definições nominais, como se a filosofia pudesse ser tratada pelo viés da matemática (idem, p. 655-56). Curiosamente esse ponto será a base da crítica posterior de Herder a Kant, que foi um herdeiro de Baumgarten, diga-se de passagem. E mais adiante ainda vemos Hegel reafirmar essa mesma crítica à matemática como padrão para a filosofia, no “Prefácio” à *Fenomenologia do espírito*.

Um outro caminho ressaltado e acentuado em Baumgarten refere-se ao papel da psicologia para a estética. Com efeito, em sua obra *Metafísica* (1739), Baumgarten avançou consideravelmente nesse campo, diante da escola de Wolff, a qual estava ligado, ao desenvolver muito mais a psicologia empírica do que a psicologia racional. E na *Estética* (1750) a psicologia empírica torna-se praticamente a principal disciplina auxiliar da estética, no empreendimento de aperfeiçoamento das chamadas faculdades inferiores do conhecimento. Para Herder, porém, o papel da psicologia necessita ser redefinido na estética, a partir de uma concepção de alma que ponha à luz a sua origem sensível e sensitiva mais profunda. Esse é o assunto do item 5 do *Quarto Bosque crítico*, onde é empreendida uma investigação genética da alma, contra a concepção ainda demasiadamente racionalista presente em Baumgarten.

O conceito de “confusão”, discutido e aplicado por Baumgarten ao saber sensível, torna-se decisivo para Herder, mas justamente na direção inversa que possui em Baumgarten. Pois, se para Baumgarten, a confusão do saber sensível, embora reconhecida em sua dignidade, ainda assim é um certo obstáculo para a estética, aliás, é

a razão de ser da própria estética, que tem a tarefa de deixar menos confusa a confusão, para Herder, ao contrário, a confusão é o próprio cerne e campo de constituição da estética. Não se trata de sair da confusão ou de minimizá-la, e sim compreender que a alma é essencialmente confusa em seu modo de ser, de que isso justamente faz do ser humano um ser poético. Quanto mais a confusão e a obscuridade da alma são elaboradas em sua naturalidade, mais poética é a alma humana. Uma estética verdadeiramente produtiva deverá, portanto, compreender a confusão e fomentá-la produtivamente.

Herder possui, portanto, uma concepção distinta do modo de funcionamento e constituição da alma humana, em outras palavras, uma psicologia distinta da de Baumgarten. Em várias de suas obras⁵ se desenvolve a concepção de que a nossa alma é fortemente determinada pelos sentidos e de que o homem sempre se comporta como se estivesse sonhando acordado (DKV, vol. 2, p. 276-78/ DKV, Band 4, p. 635).

Por conta dessa fundamentação, muitos estudiosos ressaltam em Herder a intenção de valorização do sentido do tato por meio de uma *estesiologia*, o que é procedente, embora se deva tomar cuidado com a associação de Herder a um tipo de filosofia estritamente inglesa, tal como constituída pelo empirismo inglês. Pois, não se trata de simplesmente ressaltar o elemento tátil diante do visual, por mais que isso seja insinuado na primeira seção da *Plástica*, muito embora seja “desconstruído” nas seções seguintes, quando cada vez mais entra em cena uma consideração da pintura como arte objetiva, como arte da superfície destinada ao olhar. Seja como for, pode-se dizer que, diante de Baumgarten, Herder desenvolve uma teoria da subjetividade em sentido mais amplo, rumo a uma antropologia e aprofundando a característica da sensibilidade como “clareza extensiva”. Lembrando que todo o empreendimento de Baumgarten nasce da exploração de uma distinção que se encontra originalmente em Leibniz: entre clareza intensiva, passível de ser clara e distinta, e clareza extensiva, que não é distinta e abriga a confusão⁶.

Nesse contexto de exploração da alma pelo seu aspecto sensível, coloca-se a importância da *biografia*, como descrição intelectual, sensitiva e anímica de um autor.

⁵No quarto *Bosque Crítico*, na *Plástica* (primeira seção, onde a pintura é interpretada como sonho, DKV, vol. 4, p. 251 e p. 259) e no ensaio *Sobre imagem, poesia e fábula*.

⁶Cf. Leibniz, G. W. *Meditações sobre o conhecimento, a verdade e as ideias*, trad. de Vivianne de Castilho Moreira, Revista Dois Pontos, vol. 2, n. 1, 2005, p. 13-25

A biografia é uma espécie de ponte entre a psicologia e a história, pois por meio dela é possível acompanhar a vida ou a alma de um homem, a partir das vicissitudes particulares, na medida em que o ser humano se situa no tempo, o seja, no horizonte dos fatos históricos. Quando Herder escreve sobre Baumgarten, Winckelmann, Lessing e Thomas Abbt, importa-lhe muito acompanhar suas ideias desde a vida. Partindo de sua concepção de linguagem, considera que todos os seres humanos são profundamente marcados, em sua personalidade, por certas intuições adquiridas na infância ou nos primeiros anos da maturidade intelectual e que dificilmente são abandonadas na idade adulta. Na biografia projeta-se a alma do indivíduo no tempo. Um exercício de estabelecimento de alguns princípios acerca da biografia como modo de saber encontramos no ensaio de Herder sobre Thomas Abbt, de 1768.

O passo para a universalidade, colocado em dúvida junto a Baumgarten no plano da teoria estética, reaparecerá novamente como problema junto ao modo como Herder interpreta Winckelmann, com a diferença de que de um autor para o outro passamos do plano da teoria do conhecimento para o campo da história da arte. O embate com Winckelmann não ocorrerá no campo de um sujeito relativamente isolado e individualizado, compreendido por meio de uma teoria da sensibilidade particular, e sim no terreno da história, campo no qual Herder se destaca desde cedo em seus escritos. Aliás, Herder é ainda hoje tido sobretudo como filósofo da história.

2) Herder e Winckelmann

No debate com Winckelmann, Herder se move no âmbito de uma concepção “ampliada” da alma humana, a saber, agora o problema da sensibilidade e do ser humano passa a ser examinado no campo mais amplo e diverso da história, para além do campo da psicologia, que é o embate com Baumgarten. A atuação da sensibilidade humana no palco da história implica, por sua vez, uma conexão específica com a natureza, na medida em que o ser humano é pensado pela geografia, pela questão dos gêneros e dos povos, pelo clima, pela estirpe, etc.

O conflito com Winckelmann concentra-se basicamente na delimitação do conceito de história que, segundo o *Bosque crítico mais antigo*, seria concebido por Winckelmann de um modo muito exclusivo ou excludente, a partir de um privilégio dado aos gregos, sendo que faltou examinar “como a corrente de comunicação ligou os

povos e as épocas” (DKV, vol. 2, p. 25), para além do referencial grego. Embora concorde com Winckelmann de que uma história necessita ser ao mesmo tempo sistemática e teórica, Herder discorda da concepção de um edifício doutrinal, uma *Lehrgebäude*, termo empregado por Winckelmann no começo de sua *História da Arte da Antiguidade*, de 1764. Pois, a história apresenta sempre uma plenitude tão grande de eventos e conexões que se torna praticamente impossível apresentá-la de modo acabado como edifício, como algo que se ergue em meio ao variegado terreno espacial e geográfico da contingência.

Os processos de configuração e formação da história são demasiadamente intrincados para que se possa universalizá-los. A história é imitação, descendência de gerações, comunhão e comunicação entre os povos (DKV, vol. 2, p. 25). Um isolamento ou uma separação e destaque de um povo em relação a outros povos, tal como Winckelmann ousou propor com os gregos, desde a perspectiva da história da arte e da beleza, se afigura sumamente problemático, embora para Herder também os gregos sejam considerados como o ideal propriamente dito da beleza e do equilíbrio ético. Tudo gira em torno da apreensão da “corrente” [*Kette*] que liga os diferentes povos e épocas e “essa perspectiva sobre todo o percurso da arte escapa completamente a Winckelmann” (DKV, vol. 2, p. 32). Mesmo assim, Herder elogia em Winckelmann a intuição fresca diante das obras de arte. Nele a beleza provém do exercício do olhar, não das regras abstratas (DKV, vol. 2, p. 37). Por outro lado, a beleza não poderia ser deduzida apenas do fator climático (DKV, vol. 2, p. 48, alusão ao início de *Reflexões sobre a imitação das obras de arte gregas na pintura e na escultura*, de Winckelmann), pois a beleza nasce antes entre os povos como um processo decorrente da forma e da formação cultural. Winckelmann, ao contrário, deduz da observação dos Antigos uma metafísica do belo (DKV, vol. 2, p. 66).

Há que levar em conta uma mudança de perspectiva na avaliação que Herder realiza de Winckelmann. No necrológio que escreveu sobre Winckelmann, Lessing e Sulzer, Herder afirma que a história da arte “deveria ser a história genética do belo na arte da Antiguidade e de fato o foi, mesmo que lhe falte dez vezes mais do que fato lhe falta. Seu *edifício doutrinário histórico* está consumado” (DKV, vol. 2, p. 684). Essa afirmação foi feita num momento posterior sobre Winckelmann, levando em conta agora o seu legado para a história do pensamento. Se de um lado é reconhecido que seu

empreendimento como inaugurador da história da arte apresenta várias lacunas, principalmente no que concerne às fontes, origens e datação da estatuária antiga, por outro lado é ressaltada que a verdadeira intenção de Winckelmann não foi a de apresentar uma história da arte acabada, no sentido de uma investigação empírica “exata” dos fenômenos históricos. Pelo contrário, seu objetivo seria apresentar uma metafísica do belo, sendo que justamente isso teria de ser compreendido melhor pela posteridade como sendo o seu legado. Seria preciso atentar para essa dialética entre a impossibilidade de uma história plena e a contrapartida de uma metafísica do belo daí decorrente. Note-se que não se trata então de *uma mera* metafísica do belo, mas de uma metafísica do belo proveniente de uma dificuldade diante da história, o que modifica bastante o carácter dessa metafísica. Nas palavras de Herder, noutro necrológio, agora escrito apenas para Winckelmann e anos mais tarde, intitulado *Monumento a Johann Winckelmans*: “ao invés de uma história [*Geschichte*], que não *podia* ser escrita, ele escreveu um *edifício doutrinário* histórico [*historisches*]” (DKV, vol. 2, p. 656).

Pode-se então dizer que Herder relativizou seu juízo sobre Winckelmann, ou melhor, colocou sob uma nova luz ou matizou o que tinha dito no texto anterior, o *Bosque crítico mais antigo*. A ideia do edifício doutrinário é agora melhor aceita, sob a ótica de uma metafísica do belo, e, na verdade, tida como o único caminho possível para Winckelmann, aquilo que ele de fato podia ser feito diante da imensidão e da ousadia mesma de seu empreendimento. Dito de outro modo, seu interesse foi o de constituir o ideal de beleza e não o de constituir uma história empírica da beleza ou mesmo uma filosofia da história pura e simplesmente. Se Herder anteriormente exigia de Winckelmann uma simples filosofia da história ou uma história dos povos, agora parece que compreende mais precisamente porque a obra de Winckelmann se intitula *História da arte da Antiguidade*. A impossibilidade “empírica” desse empreendimento (que implica a recolha de milhares e milhares de testemunhos fenomênicos no campo da arte) não deve ser atribuído às “falhas” de Winckelmann como arqueólogo. O que está em jogo é a própria possibilidade da história da arte como disciplina autônoma, quando acredita poder seguir um caminho dito científico de investigação das obras de arte na história. Segundo o argumento de Herder, não é apenas Winckelmann que não consegue realizá-la desse modo, mas ninguém sobre a face da terra seria capaz de escrever uma história da arte completa (DKV, vol. 2, p. 656-57). Essa leitura do empreendimento de

Winckelmann é muito instrutiva, pois destoa de uma certa herança que o considera o pai da história da arte e que vê nele o princípio de um programa neoclassicista para essa disciplina. O problema é supor que a história da arte possa sozinha alcançar autonomia no campo da estética.

Nessa avaliação do legado de Winckelmann, há que relevar um elemento circunstancial que se relaciona com a situação da cultura alemã da época. No *Bosque crítico mais antigo*, do ano de 1767, Herder nutria a esperança de poder realizar uma discussão com Winckelmann, que naquele momento ainda viva (morreu no ano seguinte). Nas obras posteriores sobre Winckelmann e nas menções que a ele são feitas, o foco se desloca: não é mais possível discutir com Winckelmann, e sim cabe avaliar o seu legado, em particular diante de uma certa tendência que já se podia notar na época, de refletir sobre a obra de Winckelmann como fundamento de uma arqueologia e dos estudos filológicos da antiguidade. Ocorre que essa visão de Winckelmann leva a um tipo de mera erudição em relação aos antigos, bem como fomento um engessamento: o chamado neoclassicismo. Diante disso, é preciso colocar em seu devido lugar a herança e o legado verdadeiros de Winckelmann, inclusive para que se possa compreender melhor o que ainda poderemos realizar no futuro com Winckelmann, questão, aliás, que se tornou posteriormente central para praticamente todos os pensadores românticos e idealistas. A importância de Winckelmann é enorme: foi ele quem pela primeira vez nos mostrou que a história da arte possui dois blocos radicalmente distintos: a antiguidade e a modernidade. A distinção entre o clássico e o romântico, como constatará August Schlegel mais tarde, deve ser atribuída originalmente a Winckelmann⁷.

Mas, como situar aquilo que Winckelmann realizou e que resta ainda a ser feito? Em diversas passagens Herder fala de um desenvolvimento da atitude de Winckelmann diante da arte. No *Monumento a Johann Winckelmann* propõe todo um programa de descrição de obras de arte – totalmente no sentido do método de Winckelmann da descrição ideal e mecânica (DKV, vol. 2, p. 648). A tendência de Winckelmann se voltaria demasiadamente para uma descrição ideal, de modo que o lado mecânico ainda teria de ser melhor desenvolvido. Com efeito, a isso se liga a reivindicação de que seria preciso encontrar um Winckelmann que atentasse para a poesia, presente no texto

⁷*Doutrina da arte*, trad. de Marco Aurélio Werle, São Paulo, Edusp, 2014, p. 36.

*Fragmentos sobre a literatura alemã recente*⁸. Novamente uma ideia que animou posteriormente o romantismo em sua fase nascente, o chamado primeiro romantismo de Jena. A ênfase na poesia também se mostra na postura de Herder diante do método de Winckelmann da descrição de obras de arte. Em diferentes passagens de seus textos, exprime o desejo de “aperfeiçoar” essas análises de obras de arte por meio de referenciais poéticos, principalmente provindos da poesia de Homero (s. DKV, vol. 2, p. 645-46, onde se trata de uma descrição de Apolo). Toda a terceira seção da *Plástica* consiste numa tentativa de reler o chamado perfil grego por meio do recurso à poesia.

Por fim, apesar dessas diferenças, Herder considera fundamental o traço essencial do *carácter e da personalidade* de Winckelmann junto às obras de arte, em particular sua atitude entusiasmada diante da arte. Esse ponto ficou para a posteridade como um aspecto essencial em Winckelmann, a ponto de Hegel, nos *Cursos de estética*⁹ considerar que Winckelmann descobriu um novo órgão para a arte. E nas *Conversas com Eckermann* Goethe disse que: “não se aprende nada quando o lemos, mas nos tornamos algo”¹⁰.

3) Herder e Lessing

Lessing é para Herder o mais importante interlocutor em questões que se referem à fundamentação do conceito de poesia, principalmente na relação da poesia com as artes plásticas. Se na relação entre Herder e Baumgarten nos movemos no campo da “teoria” filosófica, ao passo que na relação entre Herder e Winckelmann nos deslocamos para o campo da “história da arte”, a relação entre Herder e Lessing, por sua vez, é marcada pela discussão acerca do conceito de “crítica de arte” ou “crítica literária”.

A importância de Lessing se vê na redação do *Primeiro bosque crítico*, sem dúvida a mais acabada das quatro florestas críticas, em temas de articulação teórica. Na época dessa redação Lessing ainda vivia, de modo que se colocava para Herder a mesma expectativa de interlocução que o animava em relação a Winckelmann, por ocasião do *Bosque crítico mais antigo*. Herder nutria perspectivas e expectativas muito semelhantes às de Lessing em relação à situação da literatura e da cultura alemã da

⁸*Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, In: *Sturm und Drang*, Lambert, 1949, p. 250.

⁹*Vorlesungen über die Ästhetik*, Werke 13, Suhrkamp, p. 92.

¹⁰Goethe, J. W. *Gespräche mit Eckermann*, 16/02/1827, München, Artemis, 1949, p. 240.

época. Acrescente-se a isso a centralidade da poesia e da literatura no pensamento de ambos, tendo sido Lessing o grande nome das letras alemãs de seu tempo: um teórico que foi ao mesmo tempo autor de peças teatrais (tragédias e comédias) e de fábulas.

É instrutivo explorar a discussão que Herder realiza com Lessing a partir do modo como interpretaram o famoso grupo escultórico do Laocoonte, nome que também dá título à obra de Lessing de 1766, o *Laocoonte ou os limites da poesia e da pintura*. Logo na abertura do *Primeiro bosque crítico*, ao mencionar Lessing junto com Winckelmann, fica claro que se trata de pensar ambos como constituindo uma continuidade teórica ou pertencendo a uma mesma “família”, de modo que a discussão de Herder com Lessing tem de ser tomada ao mesmo tempo como uma discussão mais “elevada” com o próprio Winckelmann.

Enquanto Winckelmann, nas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura* (1755) e também na *História da arte da antiguidade* toma o grupo escultórico do Laocoonte para especificar o ideal da arte antiga, que se condensa na fórmula da “nobre simplicidade e grandeza serena”, interpretando-o, portanto, segundo uma *perspectiva de conteúdo* da história da arte, Lessing, por seu lado, muda o foco da atenção, dando ênfase ao modo como esse conteúdo é expresso pela escultura e pela poesia. Não é mais o conteúdo divino e natural somente, mas as artes que o expressam que se tornam o centro da reflexão, de modo que o tema do limite e das capacidades expressivas das artes passa a determinar o olhar do crítico. É por isso que Lessing criticará em Winckelmann um certo descaso diante da poesia, pois sua preocupação não atenta para a especificidade das artes. E, assim, a escultura deixa de ser a arte unicamente privilegiada.

Diante de ambos, ou especialmente diante de Lessing, a perspectiva de Herder será a de avançar mais ainda no campo da crítica de arte, ressaltando, porém, o papel da poesia, isto é, da essência da poesia. É como se Herder tomasse a crítica de Lessing a Winckelmann, de que esse não teria prestado a devida atenção para a especificidade expressiva das artes e a voltasse contra o próprio Lessing. Com isso, ele é continuador e ao mesmo tempo crítico de Lessing. E o ponto da discórdia reside na compreensão do modo de operar da própria poesia. A preocupação de Lessing com a especificidade das artes estaria ainda marcado demasiadamente por uma perspectiva comparativa ou “objetiva”, que se ressalta na insistência no tema do “momento expressivo” ou

“momento oportuno” de cada arte: o *Augenblick* (instante). A comparação entre a poesia e as artes plásticas, a ênfase no momento oportuno de cada arte, impede uma atenção maior à essência mesma da poesia em toda a sua plenitude criativa. Para Herder, ao comparar constantemente a poesia com as artes figurativas ou plásticas, Lessing perde o foco propriamente subjetivo e interior de funcionamento da poesia. O tópico dos “limites” ou do *ut pictura poiesis* fez com que a poesia fosse negligenciada em seu modo de procedimento mais próprio (começo da décima sexta parte do *Primeiro bosque crítico*, DKV, vol. 2, p. 191). Esse assunto é longamente discutido por meio de uma análise da peça *Filoctetes*, de Sófocles, peça que inicialmente foi referida por Winckelmann e que Lessing procura compreender pelo motivo da dor do herói grego abandonado numa ilha. Para Herder, porém, uma obra literária jamais pode ser compreendida suficientemente por meio de um “motivo” isolado.

A contribuição mais própria de Herder consistirá em fornecer uma crítica mais apurada do conceito de poesia, crítica essa que já antecipa a centralidade da poesia junto ao romantismo. Em diferentes momentos de suas obras, vemos sendo desenvolvidas considerações em torno do carácter essencialmente infinito e subjetivo da poesia e do próprio ser humano marcado pela faculdade da imaginação. Aliás, a antropologia, ou a compreensão de homem está na base dessa concepção de poesia como habitando essencialmente o terreno do imaginário e da ficção. Em *Sobre imagem, poesia e fábula* podemos ler uma formulação lapidar: “nossa vida inteira é em certa medida uma poética” (DKV, vol. 4, p. 635). O legado para o romantismo consiste precisamente nessa interpretação do ser humano como um ser primariamente poético: trata-se de libertar a poesia das regras oriundas de preceitos do entendimento, para entregá-la ao braços da fantasia.

A discussão com Lessing concentra-se fundamentalmente na distinção entre obra e energia (quinta parte do *Primeiro bosque crítico*) e gira em torno da concepção de poesia como força (décima sexta parte do *Primeiro bosque crítico*). Com o conceito de força indica-se que a poesia é uma arte que não se orienta por esse ou aquele dado objetivo, exterior, mas que opera segundo a dinâmica do imaginário. As categorias de ação (para a poesia) e de corpos (para a pintura) não deixam de revelar a dependência de Lessing de uma concepção de poesia marcada pelo paradigma da tradição das poéticas, cuja origem é a *Poética* de Aristóteles. Como é sabido, a ação é o centro da

tragédia na análise que Aristóteles dela empreende, sendo que Lessing a estende para a própria essência da poesia em geral. Ora, ao tratarmos de poesia precisamos tomá-la por seus diferentes gêneros, e não apenas por meio do drama. No fundo, notamos já em Herder uma certa proeminência dos gêneros do romance e da lírica, nos quais justamente a idéia de força da imaginação alcança maior espaço. Assim, diante de Lessing, Herder opera uma espécie de “revolução copernicana” no campo da poesia. Em última instância, não há nenhuma regra objetiva ou princípio exterior que domina no âmbito da poesia. O discurso poético não é apenas força pura, mas uma “força mágica que opera sobre a minha alma por meio da fantasia e da recordação” (DKV, vol. 2, p. 197).

No ensaio sobre *Shakespeare* podemos notar como é operada essa concepção de poesia diante da teoria estética. Herder procura pensar a dinâmica do teatro de Shakespeare puxando uma espécie de fio histórico que remonta, no limite, à poesia de Homero, que ele tanto cita no *Primeiro bosque crítico* como ideal poético. Se a teoria da tragédia foi inventada por Aristóteles diante do desafio de reencontrar um novo Homero, o que, para Herder, Aristóteles encontra efetivamente em Sófocles, importa verificar como os princípios da tragédia revivem no Homero da modernidade, justamente em Shakespeare¹¹. Esse destaque a Homero, vale ressaltar, não tem em vista uma homenagem ao gênero épico, e sim prepara o caminho para o surgimento da “moderna epopeia burguesa”¹² que, nas palavras de Hegel, é o próprio romance.

4) A contribuição teórica própria de Herder

Se levarmos em conta a contribuição específica de Herder para a estética, para além da discussão com os nomes mais representativos de seu tempo, temos de mencionar principalmente o artigo sobre Shakespeare, a obra sobre escultura e pintura, intitulada *Plástica*, o ensaio sobre a origem da linguagem, bem como ensaios como *Sobre imagem, poesia e fábula* e os *Fragmentos sobre a literatura mais recente*. A rigor, as ideias estéticas de Herder encontram-se espalhadas em diferentes tipos de textos e não assumiram nenhuma feição sistematicamente mais acabada, motivo pelo

¹¹Detalhes de como Herder interpreta a noção de poesia e a discussão em torno da peça *Filoctetes*, de Sófocles, eu procurei desenvolver no artigo: “A energia poética nas florestas críticas de Herder”, In: A Palo Seco, vol. 2, n. 5, 2013.

<https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/5126>.

¹²*Vorlesungen über die Ästhetik, Werke 15*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 392.

qual passaram em grande parte despercebidos em seu próprio tempo e mesmo na posteridade. Não podemos, naturalmente esquecer de suas concepções sobre história e cultura, presentes na filosofia da história e em textos de intervenção. Herder era sobretudo um escritor e não um filósofo profissional ou teórico acadêmico.

O que talvez mais se aproxima de uma proposta estética acabada é sem dúvida o texto *Plástica*, no qual Herder trabalhou em torno de uma década, entre fim dos anos 60 e fim dos anos 70 do século XVIII. Aparentemente, essa obra trata da escultura, muito embora refira-se também à pintura. O termo *Plastik*, presente no título, não foi escolhido por acaso por Herder, ao invés do termo *Bildhauerei* ou *Skulptur*, pois o conteúdo do tratado envolve simultaneamente duas artes, a escultura e pintura, consideradas tanto a partir de suas especificidades quanto segundo diferentes pontos de vista e estratégias de fundamentação: são ambas *artes plásticas*. Herder encontra-se tanto na esteira do problema colocado por Lessing, dos limites das artes, quanto de Winckelmann, pela preferência dada à escultura. Talvez o cerne de sua contribuição esteja no modo de tratamento que envolve diferentes possibilidades de abordagens, segundo diferentes disciplinas. Para tanto, convergem os resultados das discussões com Lessing, Winckelmann e Baumgarten, pelo fato de que a escultura e a pintura são analisadas não apenas pela teoria da arte, mas também pelo viés da crítica e da história da arte. As três disciplinas são equilibradas e colocadas numa relação recíproca, sem desconsiderar a perspectiva criadora e do artista, no sentido de que o filósofo abre espaço para que a própria obra de arte se manifeste em sua singularidade.

Da mesma forma que põe em movimento as possibilidades discursivas da estética, como disciplina nascente, Herder põe em movimento também o assunto mesmo, a plástica. A escultura e a pintura são vistas uma pela outra, como se complementando no horizonte de sua identidade historicamente determinada: a escultura, como arte dos Antigos, e a pintura como a arte dos Modernos, encontram-se em diálogo.

O percurso argumentativo das cinco seções da *Plástica* aponta para essa constelação teórica¹³. Na primeira seção predomina de início a abordagem determinada pela teoria do conhecimento (moderna), apoiada sobre uma teoria do sentido tátil. Aos

¹³Remeto mais uma vez ao artigo “A energia poética nas florestas críticas de Herder”, In: A Palo Seco, vol. 2, n. 5, 2013, no qual apresento o percurso da *Plástica* em mais detalhes. <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/5126>

poucos, porém, o acento se desloca para uma incorporação da especificidade da arte da pintura e dos limites e diferenças entre escultura e pintura (influência de Diderot e Lessing). Na segunda seção muda-se o foco: entra em cena o âmbito da história da arte e a influência dos Antigos sobre os modernos. Winckelmann passa a ter voz. Já nas terceira e quarta seção ganha força a perspectiva da crítica de arte (segundo a subjetividade como marca da modernidade), mas complementada pelo conteúdo e pelas referências do cânone grego. Herder reexamina passo a passo a teoria do perfil grego, interpretando-o não apenas plasticamente, mas poeticamente, segundo uma teoria do organismo humano e da fisionomia (proposta na época por Lavater). Por fim, a quinta seção volta-se novamente para a história da arte dos modernos, numa espécie de balanço e projeção das possibilidades artísticas que ainda restam para os modernos. Herder nesse caso toca no problema da expressão de conteúdos mitológicos num tempo marcado pela prosa. Essa quinta seção coloca questões que parecem ultrapassar o campo traçado inicialmente por Herder e aponta para problemas que nas décadas seguintes ocupará o romantismo e o idealismo alemães, em particular no que se refere ao papel da mitologia para a arte.

Em suma, pode-se dizer que o alvo de Herder nesse ensaio consistiu em mostrar, a partir dessas duas perspectivas históricas (Antigos e Modernos), como a escultura se orienta mais pelas formas por assim dizer eternas, sendo portanto mais ideal e a-histórica, ao passo que a pintura encontra-se no terreno da contingência, dependendo inclusive mais da particularidade e mutabilidade das épocas. Por isso, a pintura é representação, sonho e magia, na caracterização que Herder dela fornece. Entretanto, para que a idéia do “plástico” e, por tabela, da própria estética como teoria da sensibilidade, possa realizar-se, é necessário que tanto a escultura se oriente por elementos da pintura e vice-versa. Com isso, o sonho de Pigmalião, da estátua animada e que constitui o subtítulo da obra, poderá reviver ou se manter vivo.

Bibliografia

GOETHE, J. W. *Gespräche mit Eckermann*, 16/02/1827, München, Artemis, 1949

HEGEL. G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik, Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.

- HERDER, J. G. “Sobre Shakespeare” In: *Autores pré-românticos alemães*, São Paulo, EPU.
- _____. *Schriften zur Ästhetik und Literatur (1767-1781)*, hrsg. von Gunther Grimm, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1993
- _____. *Sprachphilosophie. Ausgewählte Schriften*, Aus dem Gesamtwerk ausgewählt, mit einer Einleitung, Anmerkungen und Registern versehen von Erich Heintel. Hamburg: Meiner, 1975, 2. Auflage (1. Auflage, 1960).
- _____. *G. Ensaio sobre a origem da linguagem*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1987
- _____. “Plastik” In: *Klassik und Klassizismus. Bibliothek der Kunstliteratur*, hrsg. Von Helmuth Pfotenhauer, Frankfurt ma Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1995
- _____. “Denkmal Johann Winckelmanns”. *Werke in zehn Bänden, Band 2 (Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker, 1993. 630-673.
- _____. “G. E. Lessing”. *Werke in zehn Bänden, Band 2 (Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker, 1993. 689-708.
- _____. “Über Bild, Dichtung und Fabel”. *Werke in zehn Bänden, Band 4 (Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker, 1994. 631-677.
- _____. *Werke in zehn Bänden, Band 1 (Über die neuere deutsche Literatur/Über den Ursprung der Sprache, 1764-1772)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker, 1985.
- _____. *Monumento a Baumgarten*, tradução de Oliver Tolle, *A Palo Seco*, n. 2 (2010).
- LEIBNIZ, G. W. *Meditações sobre o conhecimento, a verdade e as ideias*, trad. de Vivianne de Castilho Moreira, *Revista Dois Pontos*, vol. 2, n. 1, 2005, p. 13-25
- SCHLEGEL, A. W. *Doutrina da arte*, trad. de Marco Aurélio Werle, São Paulo, Edusp, 2014
- STURM und Drang. Kritische Schriften* (Plan und Auswahl von Erich Loewenthal), Heidelberg, Lambert Schneider, 1949.
- WERLE, M. A. “Natureza e sociedade no jovem Werther”, In: *Artefilosofia*, n. 22 (2017).

_____. “A energia poética nas florestas críticas de Herder”, In: A Palo Seco, vol. 2, n. 5, 2013.