

ESCRITOS SOBRE ESTÉTICA E LITERATURA

JOHANN GOTTFRIED HERDER

edusp

ESCRITOS SOBRE ESTÉTICA E LITERATURA

CLÁSSICOS 35

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Vahan Agopyan
Vice-reitor Antonio Carlos Hernandes

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Diretor-presidente Lucas Antonio Moscato

COMISSÃO EDITORIAL

Presidente Rubens Ricupero
Vice-presidente Valeria De Marco
Carlos Alberto Ferreira Martins
Clodoaldo Grotta Ragazzo
Maria Angela Faggin Pereira Leite
Ricardo Pinto da Rocha
Tânia Tomé Martins de Castro
Suplentes José Roberto Castilho Piqueira
Marta Maria Geraldes Teixeira
Sandra Reimão

Editora-assistente Carla Fernanda Fontana
Chefe Téc. Div. Editorial Cristiane Silvestrin

ESCRITOS SOBRE ESTÉTICA E LITERATURA

JOHANN GOTTFRIED HERDER

Tradução, Introdução e Notas
Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle

edusp

Copyright © 2018 by Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle

Ficha Catalográfica elaborada pela
Associação Brasileira das Editoras Universitárias (Abeu).

Herder, Johann Gottfried

Escritos sobre Estética e Literatura / Johann Gottfried Herder; tradução Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. – São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

328 p.; 18 × 25,5 cm. (Clássicos, 35)

Coletânea de textos e fragmentos de Johann Gottfried Herder.
Inclui: Índice Onomástico.
ISBN: 978-85-314-1731-3

1. Estética. 2. Literatura. 3. Filosofia. I. Titulo.

CDD 193.11

Direitos em língua portuguesa reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Rua da Praça do Relógio, 109-A, Cidade Universitária
05508-050 – São Paulo – SP – Brasil
Divisão Comercial: Tel. (11) 3091-4008 / 3091-4150
www.edusp.com.br – e-mail: edusp@usp.br

Printed in Brazil 2019

Foi feito o depósito legal

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 9
Os Anos de Formação de Herder e seus Fragmentos. 14
O Debate Estético nas Florestas Críticas e nos Necrológios 20
A Produção Madura de Herder no Âmbito da Estética 26
NOTA SOBRE A TRADUÇÃO E A SELEÇÃO DOS TEXTOS 33

FRAGMENTO SOBRE A ODE (1765) 35

O MODO DE PENSAR DE BAUMGARTEN EM SEUS ESCRITOS (1767) 39

SOBRE A LITERATURA ALEMÃ MAIS RECENTE: PRIMEIRA
COLETÂNEA DE FRAGMENTOS (1767) 45
1. A Linguagem é uma Grande Parte da Literatura: Projeto Geral para uma
Filosofia Sobre a Língua Alemã. 45
2. Sobre as Diferentes Idades de Vida de uma Língua: Sobre seu Momento Poético,
Prosaico e Filosófico. O Primeiro se Aproxima do Ponto Supremo da Beleza,
o Último do Estágio da Perfeição e o Intermediário da Idade do Conforto 47

SOBRE A LITERATURA ALEMÃ MAIS RECENTE
FRAGMENTOS. TERCEIRA COLETÂNEA (1767) 53
I. Da Literatura Romana Mais Recente. 53
II. Do Mais Recente Emprego da Mitologia 69

SOBRE OS ESCRITOS DE THOMAS ABBT (1768) 87
II. Introdução Sobre a Arte de Retratar a Alma de um Outro. 87

FLORESTAS CRÍTICAS OU OBSERVAÇÕES
SOBRE A CIÊNCIA E A ARTE DO BELO 97
Bosque Crítico Mais Antigo (1767-1768) 97
Primeiro Bosque Crítico (1769). 133
Quarto Bosque Crítico (1769) 185

SHAKESPEARE (1773) 217

MONUMENTO A JOHANN WINCKELMANN (1777-1778) 239

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING (1781). 265

SOBRE A IMAGEM, A POESIA E A FÁBULA (1787). 283
I. Sobre a imagem 284
II. Sobre a poesia. 289
III. Sobre a fábula de Esopo 294
Anexo 310

BIBLIOGRAFIA 317
ÍNDICE ONOMÁSTICO. 319

APRESENTAÇÃO

Dorme em mim! Que mundo de pensamentos
dorme no regaço do caos!
Em torno de um ponto se estende um campo infinito
até ao longe nas sombras. Dorme
em torno do meu agora, as cinzas do que é passado;
nelas, a semente de todo o porvir.

HERDER, "Segundo Monólogo"[1].

Mais de vinte anos após a morte de Johann Gottfried Herder (1744-1803), Goethe apreciaria com as seguintes palavras o efeito de um de seus livros mais conhecidos: "Uma obra surgida há cinquenta anos na Alemanha que impactou de modo inacreditável a formação [*Bildung*] da nação e que agora, tendo feito sua parte, foi praticamente esquecida"[2]. Não seria exagero ver nelas também o veredito sobre o destino da recepção geral do pensamento dessa seminal figura da filosofia alemã do século XVIII: uma decisiva influência sobre amplo espectro de autores e disciplinas, ao mesmo tempo eclipsada ao ser absorvida e desenvolvida por nomes considerados maiores nesse vigoroso momento cultural da Alemanha. Com efeito, Herder experimentara ainda em

1. "Zweites Selbstgespräch". Herder, *Werke in zehn Bänden. Band III: Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen*, 1990, p. 780.
2. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Band XXII: Ästhetische Schriften 1824-1832*, 1999, p. 489. Trata-se de uma resenha de 1828, por ocasião da publicação da tradução francesa, feita por Edgar Quinet, das *Ideias para uma Filosofia da História da Humanidade*, lançadas originalmente entre 1784 e 1791.

vida essa ambivalente sorte de sua herança intelectual. Após ser rapidamente alçado a um papel de destaque nas discussões filosóficas e literárias de sua época, o autor viveria seus últimos anos em um ostracismo quase completo, isolado em uma insistente polêmica contra duas das tendências triunfantes daquele fim de século: o classicismo de Goethe, antigo amigo e admirador, e a filosofia transcendental de Kant, outrora seu estimado professor. Isso talvez explique a relativa escassez, naqueles anos, de referências mais explícitas a seu nome em meio a autores não obstante profundamente marcados por suas ideias, como Hegel, Schelling, os irmãos Schlegel e o próprio Goethe. Alguém como Nietzsche, já no século seguinte, traçaria um retrato ácido desse seu posicionamento de certo modo excêntrico na paisagem intelectual alemã:

> Ele não partilhou a mesa dos verdadeiros criadores: e sua ambição não permitiu que modestamente se sentasse junto aos fruidores. Então ele foi um conviva inquieto, degustando antecipadamente os manjares intelectuais que durante meio século os alemães recolheram de todos os quadrantes e todas as épocas[3].

Assim se estabeleceu de certo modo sua fama e posteridade: por um lado, Herder é facilmente mencionado entre os grandes espíritos filosóficos de seu tempo, acumulando epítetos de fundador ou precursor dos mais variegados campos, como a antropologia, a filosofia da linguagem, a hermenêutica, o historicismo; por outro lado, a leitura atenta de sua obra foi por muito tempo preterida em prol de autores que teriam levado suas intuições a um aprimoramento mais sistemático e completo e, dada a assimilação ampla de suas ideias por toda essa geração, o contato com elas se deu muitas vezes por meio de referências secundárias ou curtas passagens isoladas. Desse modo, um estudioso do autor tinha razão quando dizia: "se Herder é frequentemente evocado, ele nunca é, por assim dizer, lido"[4].

Para nós, em língua portuguesa, Herder é associado primeiramente aos âmbitos da filosofia da linguagem e da história, temas, aliás, de seus dois únicos livros integralmente traduzidos para o português: *Também uma Filosofia para a História da Humanidade* e *Ensaio sobre a Origem da Linguagem*[5]. É também consolidada sua imagem como expoente do movimento *Tempestade e Ímpeto* [*Sturm und Drang*], tido como um "pré-romântico" no qual se destacariam o culto ao gênio, o irracionalismo e o nacionalismo; trata-se de uma visão popularizada sobretudo a partir da filiação de Herder a uma suposta tendência "contra-iluminista"[6].

3. Nietzsche, *Humano Demasiado Humano: Um Livro para Espíritos Livres, volume II*, 2008, § 118, p. 220.
4. Pénisson, *J. G. Herder. La raison dans les peuples*, 1992, p. 11.
5. Ambos traduzidos em ótimo trabalho de José M. Justo (*Ensaio sobre a Origem da Linguagem*, 1987; *Também uma Filosofia da História para a Formação da Humanidade*, 1995).
6. Isaiah Berlin é talvez o nome mais popular nessa divulgação (cf. sua obra *Three Critics of the Enlightenment:*

Decerto, pode-se dizer que são facetas pertinentes da obra herderiana, embora tomadas amiúde isoladas ou de modo unilateral. Nas últimas décadas de nossa época, no entanto, promoveu-se entre as pesquisas em filosofia e germanística uma revisão da imagem de Herder, considerado não apenas preparador de ideias para outros pensadores, mas também um filósofo original. Se de fato não encontramos nada parecido a um "sistema herderiano", isso não significa que o autor não tenha formulado ao longo dos anos um *corpus* de pensamento coerente e autêntico em suas características próprias. É nesse contexto que ganha relevância *sua ocupação com a estética*: Herder possui um papel central na fundamentação e na consolidação dessa disciplina, à qual se dedicou sobretudo durante as décadas de 1760 e 1770, seus anos de juventude. Ainda pouco estudado como autor do campo da estética, é preciso lembrar que suas preocupações com a relação entre o pensamento e a linguagem, bem com a investigação orientada historicamente – pontos que mais tarde adquiriram certa autonomia sob as figuras de uma filosofia da linguagem e da história – são características que surgiram antes de tudo no interior de seus escritos estéticos, mecanismos e abordagens mobilizados para adentrar esta que era para ele "a mais frutífera, a mais bela e, em muitos casos, a mais nova dentre as ciências abstratas"[7].

O volume que ora apresentamos ao público brasileiro reúne os principais textos de Herder sobre estética. A maior parte deles cobre o arco de seus anos de formação e desde suas primeiras aventuras nesse âmbito já despontam questões que o acompanhariam pelo resto da vida. Deles poderíamos dizer aquilo que dissera Herder sobre a primeira obra de Winckelmann: "Nesse momento, sua alma é ainda semente que contém tudo em si: perfume, flor, árvore, fruto. Ele abarca mais do que tem, procura mais do que sabe, flutua ainda em um sonho bem-aventurado e se entrega totalmente"[8]. A estética constitui uma dimensão fundamental da experiência intelectual de Herder – conquanto ainda pouco divulgada em língua portuguesa – um momento crucial da filosofia alemã e principalmente da estética filosófica que surgiu posteriormente, a partir de Kant e do romantismo e idealismo alemães.

Através dos múltiplos debates que permeiam esses textos, prontamente se percebe em seu núcleo a afirmação da ideia da estética como terreno filosófico que, naquele momento, estava em vias de consolidação. Seu sentido não é nem unívoco nem estabelecido – estamos ainda distantes de sua cristalização como filosofia da

Vico, Hamann, Herder, 2000). No Brasil, além do *Plástica*, que traduzimos recentemente (Edusp, 2018), os únicos textos de Herder publicados em livro foram incluídos no volume editado por Anatol Rosenfeld sob o título *Autores Pré-românticos Alemães* (1991), reforçando, por assim dizer, essa mesma imagem.

7. *Quarto Bosque Crítico*, p. 198 (Para a referência aos textos de Herder que se encontram aqui traduzidos indicaremos, junto ao título, a paginação deste volume).

8. *Monumento a Johann Winckelmann*, p. 246.

arte tal qual concebida nos sistemas do idealismo alemão. Assim, não encontramos em parte alguma uma teoria estética delineada sistematicamente por Herder, é antes por meio dos debates e polêmicas que vamos colhendo suas ideias, posições e contribuições; algo que determina a natureza desses textos – comentários, resenhas, críticas e necrológios – e que também resulta em uma dificuldade para o leitor, somente contornável recorrendo-se a notas para que se consiga localizar os autores e as posições examinados ou criticados.

Como um domínio ainda em disputa e em constante transformação, Herder viu na estética mais do que uma disciplina em sentido estrito. Ela é antes o terreno para o desenvolvimento das principais questões filosóficas de sua época. Podemos esboçar suas temáticas principais a partir de três rubricas: sensibilidade, história e linguagem.

Partindo do gesto fundador de Baumgarten, o sentido mais direto – e mesmo etimológico – da disciplina apontava para a valorização da sensibilidade e das faculdades inferiores como fonte igualmente válida de conhecimento. Nomeada ainda em suas *Meditações Filosóficas sobre Alguns Elementos Pertencentes à Poesia*, de 1735, e desenvolvida posteriormente em sua *Metafísica* (1739) e na *Estética* (1750 e 1758) propriamente dita, a nova disciplina entusiasmou Herder desde cedo pela possibilidade de ampliar a filosofia para além de suas fronteiras rígidas de uma racionalidade abstrata. A ideia de uma psicologia empírica, escolhida por Baumgarten como caminho de investigação da sensibilidade da alma, deveria ser radicalizada mediante uma fisiologia dos sentidos, que acompanharia a gênese sensível de todos nossos conceitos. Não se tratava, portanto, apenas de abrir a sensibilidade como um campo entre outros, para o escrutínio filosófico, mas revelar o que havia aí de essencialmente filosófico, de modo que a oposição rígida entre sensível e racional se dissolvia na compreensão de um desenvolvimento orgânico e contínuo da alma humana. A inversão herderiana do cogito cartesiano em um "Eu me sinto! Eu sou!"[9], antes de constituir uma exaltação do elemento sentimental e irracional, decorria de sua concepção integral e unitária do sujeito e de suas faculdades, que encontrava na sensibilidade sua raiz e que marcaria o ponto de partida epistemológico de suas investigações estéticas.

Voltando-se contra a racionalidade unilateral por meio de uma exploração do campo da sensibilidade, Herder também desloca a universalidade da razão tradicional para o domínio do tempo humano: a temática da sensibilidade leva, portanto, à história. A raiz sensível dos conhecimentos impossibilitava uma mera abstração de seus conteúdos, tornando imperativo reconduzi-los à sua singularidade, em uma compreensão de sua gênese. A presença constante da categoria da "origem" nos escritos

9. *Werke in zehn Bänden. Band IV: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum (1774-1787)*, 1998, p. 236.

de Herder, bem como seu interesse pela investigação genética da psicologia empírica, constitui o ponto de encontro dessas duas dimensões, da sensibilidade e da historicidade. É do ponto de vista da história que o autor procurará desenvolver a mediação entre a irredutibilidade individual de todo fenômeno com a universalidade da razão, o elo entre o particular e o universal, entre as diferentes expressões humanas através das épocas e dos povos e aquilo que é comum ao gênero humano, vislumbrando assim uma unidade na multiplicidade. Em seus escritos estéticos, isso demandará uma nova compreensão do problema central da relação e da oposição entre antigos e modernos, e lançará um novo olhar sobre o tópico da originalidade artística.

Um terceiro termo que amarra essas duas dimensões e que mais se mostrou proeminente no pensamento herderiano desde o início é a linguagem. Sobretudo a partir da inseparabilidade entre pensamento e linguagem revela-se a unidade e a continuidade entre o sensível e o racional que está na base de sua filosofia: não há um conteúdo de pensamentos puros ao qual fazem referências as palavras, estas se constituem, antes, no próprio ato de reflexão sobre as impressões sensíveis nas quais está mergulhado o sujeito na condição de ser dotado de sensibilidade. Mas a reflexão não ocorre como um momento exterior que se adiciona à percepção, e sim como momento constitutivo de seu desenvolvimento, no qual o sensível se torna propriamente sentido (na dupla acepção do termo). Essa ideia, consolidada no *Ensaio sobre a Origem da Linguagem* de 1772, também permite o cruzamento entre a teoria da sensibilidade e a filosofia da história como continuidade entre natureza e cultura. A investigação estética sobre o desenvolvimento da alma humana, a partir de sua raiz sensível, revela uma coincidência com a própria gênese da linguagem: assim como a noção de um conteúdo puramente abstrato e racional, completamente isolado de sua origem sensível, é algo de artificial, a ideia de um empirismo direto e puro, sem a atividade criativa do sujeito é também refutada por essa perspectiva da linguagem, pois o ser humano só percebe o mundo criando-o, de modo que a língua não é simplesmente *representação*, mas antes de tudo *expressão*.

Isso cria certa dificuldade na leitura dos textos de Herder, pois essa tematização da linguagem se duplica na própria forma do texto: em consonância com sua concepção, a linguagem não fala apenas para o entendimento abstrato, mas se expressa através de metáforas, progressões não lineares e inversões. Não se trata propriamente de um texto "difícil" – o leitor não encontrará páginas áridas como as da *Crítica da Razão Pura* ou da *Fenomenologia do Espírito* –, a dificuldade se mostra, antes, na exigência de situar-se nesse ritmo, com o qual Herder procura emular a dinâmica orgânica do pensamento por meio de citações subitamente interrompidas com ironia, ideias que vão se cascateando em uma profusão do uso dos dois-pontos e digressões que suspendem a argumentação linear.

Com isso se delineia o campo da estética junto com a própria origem humana sensível manifestada pela linguagem, que é desse modo criativa, *poética*; inversamente, poder-se-ia dizer que a própria *poesia* coincide com a criação da linguagem, no momento em que o sujeito ainda está ou se coloca imediatamente próximo a seu fundamento sensível, fazendo coincidir o ato de sentir e de criar. Neste mesmo quadro notamos o influxo da história: a linguagem se desenvolve junto aos povos a partir dessa origem sensível e proximidade com o mundo objetivo em direção a uma progressiva abstração e racionalização, que a tornam mais ampla, geral e precisa, mas também mais fria e distante da sensibilidade. Do mesmo modo, a poesia se encaminha progressivamente para a prosa, sendo que os traços distintivos da antiguidade e da modernidade adquirem sua caracterização estética. É acima de tudo nesse cruzamento que a arte e a literatura recebem o foco principal da estética herderiana, pois elas oferecem uma aproximação e abertura exemplares àquele que, em última instância, é o único e perene objeto do pensamento de Herder: a humanidade. A estética se faz filosofia da arte, pois a arte mesma se impõe como um terreno para o filósofo, ao permitir reconstruir a natureza humana e de seu posicionamento no mundo.

Logo, sensibilidade, história e linguagem, e por conseguinte arte e literatura, não são propriamente objetos da estética, como que escolhidos entre outros para aplicação de uma filosofia constituída; trata-se, antes, de campos que se tocam mutuamente na reflexão herderiana, de modo que o que a estética é – ou vem a ser – delineia-se primeiramente no cruzamento e no encadeamento entre eles. Os textos reunidos neste livro, talvez díspares a um primeiro olhar, encontram assim um fio condutor: esse núcleo constitui algo como um *Proteu*, para recuperar a figura apreciada por Herder da divindade marinha sempre em metamorfose, que se repetiria e modificaria sob diferentes configurações ao longo de seus textos. Por meio dele podemos compreender a contribuição de Herder para a estética a partir de suas obras, bem como situá-lo no debate filosófico de seu tempo ao longo de sua trajetória intelectual, desde seus anos de formação até suas posições posteriores.

Segue uma breve apresentação do percurso estético de Herder de 1765 a 1787. Remetemos o leitor à Apresentação e ao Posfácio do *Plástica*, que também traduzimos para a Edusp e que complementa o que aqui expomos.

Os Anos de Formação de Herder e seus Fragmentos

Herder era um homem de interesses universais: foi educador, tradutor, teólogo, pastor e folclorista. Profundo conhecedor de seu tempo, lançou-se desde cedo nos mais variados campos de saber que se abriam no Século das Luzes. Embora tenha

criticado algumas de suas tendências, o fez sobretudo em nome daqueles que pareciam ser seus pilares: um pensamento centrado na humanidade, entusiasmado com suas promessas de liberdade, emancipação e desenvolvimento. Com apenas dezoito anos, mudou-se para Königsbergue (hoje Kaliningrado), onde planejava estudar medicina, mas o projeto de tornar-se cirurgião foi rapidamente abandonado quando desmaiou na primeira aula de anatomia. Transferido para o curso de teologia, começa a acompanhar as mais diversas disciplinas. É nessa época que conhecerá duas das mais importantes figuras intelectuais em sua formação: Kant, ainda em sua fase pré-crítica, cujos cursos de filosofia teve a oportunidade de acompanhar gratuitamente, e que promoveu seu primeiro contato com a metafísica de Baumgarten e a tradição wolffiana; e Hamann, conhecido como o "mago do norte", que o introduziu nos estudos de inglês e italiano e na leitura de Shakespeare. O usual esquema segundo o qual ambos representam os polos da formação herderiana – rigor analítico e racional, contraposto à força irracional do sentimento – auxilia a compreensão de um impulso fundamental em Herder, que foi aquele de sempre reconduzir o ser humano à sua integralidade e unidade, mas não faz jus à complexidade dessas influências tampouco à multiplicidade do pensamento herderiano. Em Kant, Herder admirara sobretudo "um observador da sociedade, um filósofo cultivado"[10]; de Hamann, ele guardaria a força da linguagem e a ideia da poesia como "língua materna do gênero humano"[11].

A essas influências juntar-se-ão outros nomes, entre os quais se destacam Baumgarten, Winckelmann e Lessing – autores centrais na fundação da estética. É sobretudo em diálogo com esses autores que Herder progressivamente avançará sua reflexão filosófica a partir dos anos de 1764, quando se muda para Riga, onde conseguirá um cargo na escola catedralícia como tutor e pastor. Durante esses anos surgem seus primeiros textos, nos quais vemos antecipadas marcas distintivas de seu pensamento e a intenção manifesta de interferir no debate sobre a fundamentação da estética.

O breve *Fragmento sobre a Ode*, pertencente a um complexo maior de esboços e fragmentos de um projeto nunca terminado sobre o gênero poético, é certamente um texto bem representativo desse momento. O interesse pela ode se justifica por consistir no tipo poético mais próximo da sensibilidade, a partir do qual se desenvolvem todos os outros: "ela é a *origem da arte poética*"[12]. No tratamento da ode como forma prototípica de toda a poesia temos a pregnância da categoria da origem na filosofia de Herder, bem como a ênfase no enraizamento sensível da alma humana,

10. Herder, *Werke in zehn Bänden. Band II: Schriften zur Ästhetik und Literatur (1767-1781)*, 1993, p. 420.
11. Hamann, *Sämtliche Werke. Band II: Schriften über Philosophie/Philologie/Kritik (1758-1763)*, 1950, p. 197.
12. *Fragmento sobre a Ode*, p. 36.

uma vez que a linguagem do poeta aparece como o próprio momento de vivificação da sensibilidade. Isso significa também um olhar histórico: compreender sua gênese no Oriente e seu desenvolvimento nas diferentes nações, no modo como essa semente originária atravessa a poesia lírica e assume as feições variadas da canção, do poema pastoral, do hino, do salmo e chegando até seu tempo nas odes de Klopstock. Prenuncia-se aqui também o interesse herderiano pelas *canções populares* [*Volkslieder*], que serão reunidas em coletâneas nas décadas seguintes, permitindo a junção entre sensibilidade e história. No projeto de determinação filosófica da ode revela-se como o empreendimento da estética exigirá uma mente que reúna mais do que o pendor filosófico-teórico e abranja um "*triceps*" – "três cabeças": o talento do gênio, "conhecedor da *alavanca de movimento* da alma poética", do historiador, "*conhecedor da Antiguidade*"[13], e do sábio, conhecedor do espírito das nações. Essa interdisciplinaridade continuará marcada em todos os escritos herderianos e de certo modo caracteriza a nova posição que ele exigia para adentrar esse novo campo.

O texto também se insere de maneira consciente no debate da fundamentação dessa disciplina que, para Herder, ainda estava longe de sua completude: "Nós ainda não possuímos uma *estética* completa para a poesia e muito menos uma inteira metafísica das *belas-artes*"[14]. Reconhecendo a grande, mas ainda insuficiente, contribuição de Baumgarten, Herder indica também o movimento que diferenciará sua perspectiva: "não se deveria, no caso desse edifício, começar de cima, mas de baixo"[15]. O acento dado à originariedade da sensibilidade na alma humana levará a uma oposição a todo procedimento que parte do abstrato e do dedutivo. Essa oposição a uma estética pautada "de cima" reaparece também no manuscrito *O Modo de Pensar de Baumgarten em seus Escritos*. A tendência sistematizante de Baumgarten ressalta a dimensão abstrata e normativa das artes: "Reside na fraqueza da natureza humana o fato de sempre querer construir um sistema; talvez resida também em sua fraqueza nunca conseguir construí-lo"[16]. Essa fraqueza trai o grande mérito baumgartiano de legitimação das faculdades inferiores da alma e de dignificação do sensível como um análogo da razão.

Essa polêmica com o espírito de sistema é seguida de perto por uma crítica da linguagem usada por Baumgarten: a equiparação no título do "modo de pensar" com os "escritos" não é gratuita. A tendência sistematizante é herdada junto à linguagem escolástica latina e se conserva no procedimento da escola de Wolff de operar com

13. *Idem*, *ibidem*.
14. *Idem*, *ibidem*.
15. *Idem*, *ibidem*.
16. *O Modo de Pensar de Baumgarten em seus Escritos*, p. 42.

definições nominais, como se a filosofia pudesse ser tratada como a matemática. Antes, é preciso reivindicar uma ciência que procure desvendar o fundamento da sensibilidade e seja capaz de colocar-se em um modo de pensar que acompanha a formação desses conceitos em sua gênese, e não os assuma como dados.

Em sua primeira grande publicação, os fragmentos *Sobre a Literatura Alemã Mais Recente*, reunidos em três coletâneas no ano de 1767, Herder avança nesse núcleo argumentativo. Ainda que originalmente anônimas, a considerável recepção desses textos logo introduziu o nome de Herder no debate estético alemão. O diálogo com a literatura da época permite o ensejo para reflexões filosóficas sobre a ligação entre poesia, linguagem, história e sensibilidade. Há claramente a intenção de esboçar certo horizonte da investigação estética, pois ainda na introdução de seus fragmentos é apontado para os quatro territórios da literatura, "linguagem, *ciência do gosto*, história e sabedoria mundana"[17], os quais deveriam ser abrangidos pelas coletâneas correspondentes dos *Fragmentos* – a ausência do quarto volume, propriamente voltado à filosofia, será, como veremos, relembrada por Herder em ocasião de suas *Florestas Críticas*.

A intenção manifesta de que tais fragmentos servissem de suplemento às famosas *Cartas Concernentes* à *Mais Recente Literatura*, escritas por autores como Lessing, Mendelssohn, Nicolai e Abbt, é muito significativa nesse contexto: se estas constituem como que o primeiro grande documento da crítica literária na Alemanha, Herder, ao dedicar-se a elas, faz algo como a "crítica da crítica", buscando um fundamento filosófico para aquele mesmo empreendimento e uma opinião ampla sobre a situação da literatura alemã. É bem verdade que as posições teóricas aparecem ainda um tanto quanto difusas na variedade dos temas tratados, organizados a partir de passagens das *Cartas de Literatura*, mas por toda parte a experiência estética da poesia ganha contorno como momento de expressão da integralidade do ser humano, como ser sensível, intelectual e imaginativo, e nesse sentido esses *Fragmentos* iniciam um gênero que continuará presente em autores como Schiller, os irmãos Schlegel e mesmo Hölderlin.

A *Primeira Coletânea de Fragmentos*, cujos dois primeiros fragmentos são aqui traduzidos, volta-se principalmente para o problema da linguagem, assumindo como ponto de partida a ligação entre o gênio da língua e o gênio da literatura de uma nação: "quem escreve sobre a literatura de um país não pode deixar de lado também sua língua"[18]. A indissociabilidade entre pensamento e linguagem inclui nesse ponto a especificidade do nacional, de modo que a compreensão do ser humano a partir

17. Herder, *Werke in zehn Bänden. Band I: Frühe Schriften (1764-1772)*, 1985, p. 172.
18. *Sobre a Literatura Alemã Mais Recente. Primeira Coletânea de Fragmentos*, p. 45.

da constituição do discurso poético passa também a abranger as particularidades de seu tempo e povo. Colocando a necessidade de estabelecer uma verdadeira filosofia da língua alemã, Herder não apenas expressa a intimidade de seu projeto com o cenário literário de sua época, como também avança ideias fundamentais de sua obra, como a historicidade da arte, o desejo de promover a língua alemã, a oposição aos modelos de imitação do neoclassicismo francês e a liberdade de invenção do gênio. O foco na criatividade poética de cada povo a partir de sua própria língua realça o caráter produtivo inerente à linguagem e desloca o debate estético das regras do bom gosto e das poéticas normativas para o campo da atividade criativa.

Outro importante desdobramento dessa *Primeira Coletânea de Fragmentos* é constituído pela abordagem das épocas de vida de uma língua. Esquema básico que será depois estendido em sua filosofia da história a outros objetos, Herder concebe uma historicidade da língua que descreve em todas as nações determinado ciclo: a infância, selvagem e dominada pelos sons e gestos, marcada ainda pelo temor e pelo maravilhamento, é seguida por uma maior familiaridade com os objetos, por uma idade juvenil e poética, cheia de imagens e metáforas; por fim, surge o amadurecimento em um período da prosa, no qual são introduzidos termos abstratos e eliminadas as inversões que marcavam a linguagem ainda próxima da sensibilidade, em nome de uma expressão ordenada e precisa. Esse reconhecimento de uma historicidade das categorias da poesia e da prosa, em um movimento que vai da beleza à precisão, junta-se àquele desenvolvimento histórico dos gêneros literários antes ensaiado no *Fragmento sobre a Ode* e tornar-se-á um dos pilares de toda a estética alemã. Mais do que isso: ressoando a declaração daquele texto, de que "não o *poetizar*, mas a estética é que será o campo dos alemães"[19], Herder compreende o nascimento da estética a partir de uma situação histórica determinada pela oposição entre os antigos e modernos, entre poesia e prosa. Se a poesia não é propriamente suplantada a partir dessa compreensão da historicidade da linguagem, ela é inevitavelmente impregnada pelo elemento prosaico e reflexivo que marca a época moderna. Certamente não se trata de uma simples oposição, mas de uma compreensão da gênese e do desenvolvimento histórico dessas categorias, mas que por isso mesmo coloca a condição de possibilidade da poesia moderna como um problema também de ordem *filosófica*. Na reciprocidade entre filosofia e poesia manifesta-se o interesse de Herder pelos gêneros da fábula e dos poemas didáticos, bem como a convicção de que o desafio colocado à poesia moderna, que parecia apontar para a necessidade de assimilação das reflexões teórica, histórica e crítica na criação poética, andava lado a lado com a fundação da própria estética filosófica.

19. *Fragmentos sobre a Ode*, p. 35.

Na *Terceira Coletânea*, lançada no mesmo ano, vemos o desenvolvimento dessas duas linhas determinantes da coleção anterior: a questão da produtividade da linguagem poética e o problema da imitação a partir da confrontação com os antigos. A pergunta pela possibilidade de poetizar em língua estrangeira, a partir do exemplo de autores alemães modernos que escrevem em latim, leva à tematização da conexão entre pensamento e expressão linguística na seção *Da Literatura Romana Mais Recente*. Contrário ao paradigma tradicional e retórico que concebe a relação entre ambos como aquela entre a roupa e o corpo, pois vê nele uma exterioridade arbitrária entre a palavra e o conteúdo mental que procura expressar, procura-se pensar a relação em termos íntimos: "como a alma se relaciona ao corpo no qual habita"[20]. Com esse modelo, a intenção é justamente apontar para a inseparabilidade entre pensamento e expressão poética e reiterar assim a crítica a uma concepção de conteúdos mentais puramente abstratos e independentes da expressão linguística. Simetricamente, a tradição classicista e retórica que toma a imagem poética como imagem referente e ornamental para um conceito abstrato é substituída por um paradigma expressivista que dá vivacidade ao âmbito poético como exteriorização natural e orgânica do pensamento. Tal concepção revela, entretanto, em que medida Herder também concebe a relação entre alma e corpo segundo um modelo monista e orgânico, distante de uma cisão estrita entre mundo sensível e inteligível: se a metáfora da alma e do corpo serve para reivindicar um novo paradigma da linguagem, é inversamente esse mesmo paradigma que exigirá um aprofundamento da psicologia empírica em uma física da alma, em uma relação entre alma e corpo que se baseia no modelo da expressão poética.

A seção seguinte da *Terceira Coletânea* amplia ainda mais essa crítica do paradigma retórico por meio de um tema que se tornará central em toda a estética alemã posterior: a mitologia. A partir da pergunta pela possibilidade do uso das imagens mitológicas antigas pelo poeta moderno, Herder desenvolve uma de suas mais instigantes reflexões sobre a historicidade da poesia e a natureza da mitologia. Uma vez que a mitologia é a expressão genuína da criação poética de um povo, será preciso, antes de decidir pela interdição ou não de seu uso na poesia da modernidade, melhor compreender sua gênese a partir do solo grego. É só a partir disso, e não como a mera imitação de um repertório de imagens, que o contato com a mitologia grega ganha uma nova importância para o poeta: "é como heurística poética que queremos estudar a mitologia dos antigos, para que nós mesmos nos tornemos criadores"[21]. O questionamento sobre a mitologia permite penetrar ainda mais na questão da criação

20. *Sobre a Literatura Alemã Mais Recente. Fragmentos. Terceira Coletânea*, p. 53.
21. *Idem*, p. 83. Cf. sobre isso P. A. Franceschini e M. A. Werle, "Herder y la Rehabilitación de la Mitología: Um Tema de la Estética Alemana", *Revista de Humanidades*, 2015, pp. 11-34.

a partir da natureza poética do ser humano, consolidando manifestamente seu deslocamento em relação à retórica, mediante uma nova concepção humana e a reinterpretação de seu modo de produção de imagens que reconhece na mitologia a produção natural e necessária da imaginação.

Ora, assim como na *Primeira Coletânea* isso indica um desafio para a poesia moderna, que aparece aqui sob o questionamento da possibilidade de criação de uma mitologia inteiramente nova na modernidade – projeto, aliás, que ainda faria história no idealismo e no romantismo na virada do século. Nesse sentido, pode-se dizer que, junto à questão da linguagem, é a historicidade do poético que perpassa o traçado desses *Fragmentos*, de tal modo que sua inserção no debate estético aponta para uma literatura ainda a ser formada e para certa "progressividade" da concepção poética – para lembrar a noção romântica de "poesia universal progressiva"[22]. Se os próprios *Fragmentos* não parecem assim encontrar um fechamento sistemático, eles apontam, todavia, para um ideal a ser realizado.

O Debate Estético nas Florestas Críticas e nos Necrológios

Se, por um lado, os *Fragmentos* constituem o primeiro diálogo de Herder com o cenário intelectual de sua época, por outro, ele se dá ainda de modo amplo e não direcionado, a partir do ensejo oferecido pelas *Cartas de Literatura*. É sobretudo com suas *Florestas Críticas* que Herder se engaja em um debate direto com os principais nomes da estética e procura, como confessa em carta a Hamman, "aparecer com uma *obra* e com meu nome diante do mundo e, por que não?, também diante da posteridade"[23]. Com efeito, nos três primeiros *bosques*, publicados em 1769[24], bem como nos outros dois que permaneceram inéditos durante sua vida (*Bosque Crítico mais Antigo* e *Quarto Bosque Crítico*), Herder já delineia posições muito mais marcadas e consistentes em relação ao projeto de fundamentação da estética, abrindo um diálogo produtivo com três nomes centrais nesse cenário: Baumgarten, Winckelmann e Lessing. Remetendo ao gênero antigo das *silvae*, coletâneas de poemas de circunstâncias e miscelâneas, deparamos com uma organização refratária a um plano sistemático. Em seu lugar surgem reflexões e observações de caráter mais ocasional, muito embora se apresente por trás da não sistematicidade uma organicidade na qual cada *bosque* [*Wäldchen*] individual

22. F. Schlegel, *O Dialeto dos Fragmentos*, 1997, p. 64.
23. Carta n. 43, abr. 1768. Herder, *Briefe. Band I (April 1763-April 1771)*, 1984, p.104.
24. O *Segundo* e o *Terceiro Bosque Crítico* são dominadas por uma polêmica com Christian Adolph Klotz e sua concepção do estudo da Antiguidade. Elas não foram selecionadas nesta tradução, tampouco constam na seleção mais recente das obras de Herder feita pela Deutscher Klassiker Verlag.

não é tanto uma monografia isolada, mas pertence a um complexo maior das *florestas* [*Wälder*]. Ainda que tenha, como nos escritos anteriores, publicado suas *Florestas* anonimamente, a notícia de sua verdadeira autoria logo se espalhou, fazendo desses documentos, de certo modo, uma conclusão do período do jovem de Herder.

Cada um desses debates complementa-se por meio de necrológios e monumentos escritos por Herder a esses autores, nos quais aponta para um saldo de suas contribuições para a estética e para a cultura nacional, a partir do modo como operaram em várias linhas e dimensões críticas. Além de complementar a abordagem crítica das *Florestas*, esse foco revela também o entrelaçamento entre a história e a individualidade. O pensamento e a atuação dos grandes pensadores de sua época relacionam-se com um contexto de formação pessoal e nacional ao mesmo tempo. Mais importante do que se ater ao resultado final de cada posicionamento crítico, trata-se de acompanhar os impasses teóricos a que estão submetidos, bem como suas intuições originais e produtivas.

Nesse contexto coloca-se a importância da biografia, como descrição intelectual de um autor, pois representa justamente essa ponte entre psicologia e história, acompanhando a vida ou a alma de um indivíduo, a partir de suas vicissitudes particulares e simultaneamente situando-os no tempo, ou seja, no horizonte dos fatos históricos. Este é o assunto da segunda seção de *Sobre os Escritos de Thomas Abbt*, intitulada *Introdução sobre a Arte de Retratar a Alma de um Outro*. Sobre Abbt, escritor cuja morte prematura em 1766 muito lhe comovera, Herder escreve em uma carta a Nicolai: "Se há um autor que foi para mim tão preenchedor, inteiramente segundo seu modo de pensar e seu humor, esse autor foi Abbt em seus escritos"[25]. Abbt assume um lugar nesse panteão de autores não tanto como teórico, mas como *caso*, um caso extremo de individualidade, que oferece a Herder a possibilidade de problematizar a própria escrita sobre a individualidade, o que significa "retratar a alma" de alguém. Esse curto texto contém pistas preciosas, uma vez que o objetivo de seus outros escritos memoriais será semelhante: penetrar no espírito desses pensadores através de seus escritos, entendidos como "vivas cópias do espírito de seu autor"[26], não tanto através de um procedimento filológico, mas procurando reanimar seu espírito para o leitor. Ao método genético-psicológico junta-se uma visada que procura compreendê-lo a partir de seu tempo, sendo a tarefa do biógrafo próxima daquela do historiador que descreve fatos. Nessa confluência, o biógrafo busca projetar a alma do autor em seu tempo. Semelhante ao que se repetirá em suas considerações históricas, Herder valoriza o modo como Abbt soube reunir as influências as mais diversas em um estilo próprio, transformando-as em um verdadeiro discurso próprio.

25. Carta n. 31, 19 nov. 1767. Herder, *Briefe. Band I (April 1763-April 1771)*, 1984, p. 71.
26. *Sobre os Escritos de Thomas Abbt*, p. 91.

Esse mesmo ponto nos permite adentrar seu *Bosque Crítico Mais Antigo*, centrado em uma análise crítica da obra de Winckelmann, pois seu interesse maior é justamente a amplificação da consideração da sensibilidade humana em uma perspectiva histórica que leva em conta questões como o clima, a geografia, os governos etc., para compreender a originalidade da criação artística de um determinado povo, ao mesmo tempo que liga esse caráter individual a um plano de influências mais gerais a partir de outros povos. A ressalva a Winckelmann parece se dar justamente pelo fato de não ter levado em devida consideração esse último ponto: "como a corrente de comunicação teria unido os povos e as épocas"[27]. O privilégio dado em sua *História da Arte da Antiguidade* aos gregos na concepção de seu *edifício sistemático* [*Lehrgebäude*] é criticado como um procedimento ideal e unilateral, que ignora a plenitude de eventos e conexões que compõem de fato uma história. Herder explora em sua apreciação de Wincklemann os vários sentidos da história, como ciência, a partir dos exemplos dos historiadores antigos, diferenciando-a do edifício sistemático, e apontando para o fato de que Winckelmann não teria atentado a essa distinção. A imagem da *corrente* oferece uma alternativa a esse *edifício sistemático*, contrapondo à verticalidade deste certa horizontalidade na qual se vislumbra aquilo que para Herder constitui "a maior de todas as visões", aquilo que "no âmbito do fio que conecta a cultura de cada povo, um povo recebeu do outro, inventou ele mesmo, depravou, melhorou, replantou"[28]. Ao se perguntar pela maneira segundo a qual os gregos souberam receber as influências de outros povos e "digeri-la" de modo próprio, Herder desenvolve a ideia de uma recepção produtiva e criativa que possibilitará pensar a ligação entre povos em princípio radicalmente individuais e, a seu modo, originais. Ao se valorizar os povos ditos primitivos e também a cultura oriental não se pretende com isso rebaixar a excelência dos gregos, e sim problematizar os sentidos da originalidade entre os povos, o que terá grandes consequências para sua releitura do lugar dos gregos nas poéticas prescritivas.

Esse projeto crítico de seu bosque é interrompido pela trágica notícia da morte de Winckelmann, em 1768. Entre esse escrito e o *Monumento a Johann Winckelmann*, separados por uma década, a perspectiva de um diálogo com Winckelmann é substituída pela defesa de seu legado frente aos críticos. A mudança de tom é facilmente notável, que passa para uma escrita quase hínica em seu louvor, conjugada com o método de análise genética e histórica de seu espírito, tal qual exposta no texto sobre Abbt. Retraçando todo o caminho de Winckelmann a partir do motivo pelo qual ele teria se dedicado à Antiguidade, o reforço de sua importância para o

27. *Bosque Crítico Mais Antigo*, p. 108.
28. *Idem*, p. 114.

projeto mais amplo da estética, tal como se desenvolvia então na Alemanha, torna-se agora o assunto central. Ainda que repita a crítica de que o edifício histórico não seria história, mas sim exposição ideal, Herder defende este como o único caminho possível a Winckelmann. Nessa inversão de abordagem fica explícito o que já era tomado como positivo no *Bosque Crítico*: se não se trata propriamente de uma investigação histórica, em seu sentido mais empírico, Winckelmann traz, no entanto, um olhar *filosófico* para a história da arte, de modo que seu interesse teria sido, antes, constituir o ideal da beleza em uma metafísica do belo. Não é um deslocamento de pouca importância, pois consiste em disputar o legado winckelmanniano frente à postura neoclássica: seu grande aporte não está em oferecer um conjunto prescritivo de regras do bom gosto a partir do cânone grego, mas um olhar no qual as obras individuais são reconduzidas a essa totalidade ideal, recobrindo assim sua vivacidade diante do contemplador. Hegel, em sua *Estética*, não estaria distante dessa visão, ao dizer que Winckelmann "ficara de tal modo entusiasmado com a intuição dos ideais dos antigos que encontrou neles um novo sentido para a consideração da arte"[29].

É revelador o fato de que essa mesma caracterização de Winckelmann seja retomada na abertura do *Primeiro Bosque Crítico*, dedicado ao *Laocoonte* de Lessing e provavelmente a mais bem articulada de suas *Florestas*: trata-se de reconhecer certa continuidade teórica no empreendimento de ambos os autores[30], ao mesmo tempo que se afirma uma diferença complementar entre suas posturas, as quais Herder reivindica em conjunto para uma ampliação do projeto estético. Em Winckelmann se exprime o "professor da arte grega", mais interessado nessa perspectiva do todo oferecida pelo ideal de beleza e sua formação acabada nos conteúdos artísticos; em Lessing temos o "crítico, o juiz de arte do gosto poético"[31], cujo trabalho é mais progressivo, acompanhando com clareza de raciocínio e dedução o modo como cada arte se realiza a partir de seu fundamento e modo de expressão. Se em Winckelmann víamos pintura, escultura e poesia alternadas e interpenetradas na compreensão do belo, Lessing abordará o tema do limite e das capacidades de cada arte, refletindo sobretudo como a *linguagem* de cada uma delas é determinante para seu modo de expressão. O momento fundamental do *Primeiro Bosque*, de sua investigação mais ampla e teórica,

29. *Cursos de Estética. Vol. I*, 2001, p. 80. Os românticos reconhecem também, de modo semelhante a Herder, a importância do olhar winckelmanniano: "Winckelmann aprendeu a observar a Antiguidade como um todo, dando o primeiro exemplo de como se deve fundamentar uma arte pela história de sua formação" (F. Schlegel, *Conversa sobre a Poesia e Outros Fragmentos*, 1994, p. 45).
30. Vale lembrar que ao fim do manuscrito do *Bosque Crítico mais Antigo*, Herder também anuncia o projeto de adentrar o *Laocoonte* de Lessing e pôr à prova algumas de suas considerações surgidas no diálogo com Winckelmann.
31. *Primeiro Bosque Crítico*, p. 135.

é a discussão com o autor do *Laocoonte* sobre a relação e a diferença entre poesia e artes plásticas, a partir de uma interpretação da peça *Filoctetes* de Sófocles.

Ele concorda, em princípio, com a intenção lessingiana de esboçar uma diferenciação das artes. Lembremos que ainda em um de seus primeiros manuscritos, nosso autor falava da necessidade de "determinar *completamente de maneira filosófica* o *belo* de cada tipo poético e de cada arte"[32], revelando que certo quadro de divisão das artes pertencia desde sempre a seu plano de uma estética filosófica. De modo análogo a seu debate com Winckelmann, não se trata de dar um passo *aquém* ou meramente polemizar, mas aprofundar e levar *além* o projeto de seu contemporâneo. A distinção de Lessing baseia-se nos signos, meios e objetos de cada arte: as artes plásticas atuam no espaço, por meio de signos naturais, tendo por objeto corpos; a poesia, no tempo, através de signos arbitrários, tendo por objeto ações. Decerto, essa distinção garantia um reconhecimento da expressividade própria da poesia, negligenciada, em certa medida, frente à pintura na tradição da célebre divisa horaciana do *ut pictura poiesis*, reconhecimento com o qual Herder concorda. O ponto de discordância, todavia, manifesta-se na compreensão do modo de operar da poesia. A diferenciação herderiana entre obra e energia, para caracterizar as artes plásticas e a poética, procura apurar o conceito de poesia. Esta, como energia que se expressa como força, não se orienta tanto por uma dimensão exterior dos objetos ou meios, mas opera segundo a dinâmica própria da imaginação. Atentando menos a essa dimensão objetiva e também da recepção, fica claro por que Herder não se ocupará tanto de temáticas caras a Lessing que se dão mais no campo de uma estética do efeito, como a escolha do instante oportuno em cada arte, o problema da visão repetida nas artes plásticas etc. O foco herderiano é deslocado para o caráter interior e produtivo dessa força poética em sua expressão, sua essência "é a força que adere ao interior das palavras, a força mágica que atua sobre minha alma por meio da fantasia e da recordação"[33]. Os conceitos de energia e força permitem um desenvolvimento teórico daquela produtividade da linguagem que já brotava no interior de seus *Fragmentos*. Mesmo a limitação a partir do objeto, no caso *ações*, que resultava na superioridade da épica e do drama na consideração lessingiana, perde seu sentido, levando à reinclusão de gêneros outrora mais marginalizados no *Laocoonte* e estimados na trajetória herderiana, como o epigrama e a ode.

Herder, como Lessing, também acaba apontando para uma superioridade da poesia, não tanto por uma delimitação de seu campo, mas pela continuidade mesma, que se estabelece entre a poesia e a alma através da noção de força. Ao remeter, em

32. *Fragmento sobre a Ode*, p. 36.
33. *Primeiro Bosque Crítico*, p. 179.

última instância, ao caráter poético da própria alma, o novo enfoque na essência da poesia liberta-a da função de mera representação e move-a para um ponto de vista da produtividade. Lessing, como crítico – e no *Necrológio* dedicado a ele lemos que é sobretudo como tal que ele é louvado – está sem dúvida correto ao dividir racional e dedutivamente as artes desse ponto de vista mais externo, *mas apenas nos limites dessa perspectiva*. Herder, pelo contrário, coloca-se em uma perspectiva que parece também reconhecer, por trás desses limites mais rígidos entre as artes particulares, algo de essencialmente poético que as permeia e que condiz, em nível mais fundamental, com a natureza da alma em seu desenvolvimento livre através da imaginação e da linguagem; traço, sem dúvida, que antecipa algo do romantismo[34].

Essa investigação sobre a linguagem poética encaminha-nos então naturalmente para um exame da natureza da alma a partir da estética, reconduzindo-nos a seu diálogo com Baumgarten, seu ponto de partida. Ora, essa é justamente a temática de seu *Quarto Bosque Crítico* que, partindo de uma polêmica com a obra de Friedrich Justus Riedel, exemplo de uma teoria que parte dedutivamente de conceitos prontos, procura indicar as posições sobre a estética segundo uma dimensão ainda ausente em seu projeto como um todo e que se refere à proposta de uma estesiologia. Como lemos numa carta a Nicolai: "espero assim poder explicar em conjunto a estética e suprir um pequeno volume dos *Fragmentos* que está faltando"[35]. Temos, pois, no *Quarto Bosque* certo fechamento do campo geral da estética herderiana, tal qual traçada ainda em seus primeiros textos.

Nome menor e hoje esquecido da estética, Riedel é, na realidade, o ensejo para um engajamento crítico com o próprio Baumgarten para assegurar, na visão de Herder, o sentido positivo e verdadeiro contido em seu gesto fundador contra os maus seguidores, uma vez que alguém como Riedel "seguiu Baumgarten em todas as falhas de seu método, mas sem possuir nenhuma de suas virtudes"[36]. Como campo ainda em disputa, sobretudo se consideramos a morte do fundador da estética em 1762, antes de finalizar o terceiro e último volume de sua obra, cabe recuperar aquele que lhe parece o propósito fundamental da disciplina:

34. August Schlegel, por exemplo, dirá que "em todas as belas-artes, afora as mecânicas (técnicas) e acima delas, existe um lado poético; isto é, nelas é reconhecida uma atuação livre e criativa da fantasia (*poiesis*). A poesia significa então, num sentido mais universal, o que é comum a todas as artes e que apenas se modifica segundo a esfera particular de suas representações" (*Doutrina da Arte: Cursos sobre Literatura e Bela Arte*, 2014, p. 27).
35. Carta n. 53, de 10 de janeiro de 1769. Herder, *Briefe. Band I (April 1763-April 1771)*, 1984, p. 128.
36. *Quarto bosque crítico*, p. 197.

> As forças de nossa alma para sentir o belo e os produtos da beleza que ela produz são apresentadas como sendo o assunto da investigação: vejo aqui uma grande filosofia, uma teoria do sentimento dos sentidos, uma lógica da imaginação e da poesia, uma investigadora da presença de espírito e da perspicácia, do juízo sensível e da memória; uma dissecadora do belo, onde quer que ele se encontre, na arte ou na ciência, isto é estética[37].

Como vimos anteriormente, a abertura das faculdades inferiores da alma para a investigação psicológica em sua dignidade e desenvolvimento próprios deve ser garantida contra o risco, presente mesmo em Baumgarten, de subjugá-la ao procedimento dedutivo de uma racionalidade unilateral e sistemática. O *Quarto Bosque* contém assim o momento culminante do empenho herderiano de inverter a estética e começar "de baixo": compreender juízos e conceitos, como o do belo, como o último estágio de um desenvolvimento intrincado da alma, e não como algo de primário, dado "do alto", como faz Riedel. Radicalizando o método psicológico de Baumgarten em uma fisiologia dos sentidos e da alma, Herder reconstrói o desenvolvimento humano entendido como uma unidade orgânica, a partir do pressuposto de que "todo o fundamento de nossa alma consiste em ideias obscuras, as mais vivazes, a maior parte, a massa, a partir da qual a alma prepara as ideias mais finas"[38]. O conceito de "confusão", aplicado ao saber sensível, torna-se decisivo, mas justamente na direção inversa que possui em Baumgarten. Pois se, para este, a confusão é como um obstáculo a ser superado pela estética, que tem sua razão de ser em seu esclarecimento, para Herder ela é o próprio campo de constituição da estética, posto que a alma é essencialmente confusa em seu modo de ser, aquilo que faz do ser humano um ser poético: "tudo o que é humano possui, em maior ou menor grau, natureza estética"[39]. Vê-se que essa teoria da sensibilidade cruza com uma história da alma, criando uma linha de continuidade entre o sensível e o racional, cujo elemento comum, se considerarmos os desenvolvimentos anteriores, pode ser visto justamente na linguagem.

A Produção Madura de Herder no Âmbito da Estética

Em 1769, com a fama, e também a polêmica, que se seguiu à publicação das *Florestas Críticas*, Herder deixa Riga para uma viagem de navio a Nantes, na França, com o intuito de mudar radicalmente sua vida. A viagem, que se estenderia depois

37. *Idem*, p. 199.
38. *Idem*, p. 203-204.
39. *Idem*, p. 210. Em relação à posição de Herder sobre Baumgarten, cf. o texto "Monumento a Baumgarten", trad. de Oliver Tolle, A Palo Seco, 2010, pp. 58-65.

através do continente por cidades como Paris, Hamburgo e Darmstadt, trouxe grandes experiências e encontros pessoais com figuras como Diderot, Lessing, e, por fim, Goethe, em Estrasburgo, onde chegou no segundo semestre de 1770. Já um nome conhecido no cenário de sua época, muda-se logo a seguir para Bückeburgo, como pastor principal da corte. Notamos a partir de então uma passagem da fase por assim dizer mais crítica, que marcara seus anos em Riga, para um tom mais autoral. Trata-se do período de consolidação de um pensamento próprio no qual surgem seus textos mais célebres, prolongando-se em sua estada em Weimar, para onde se muda em 1776, a convite do duque Karl August e por intermédio de Goethe, e vive até o resto da vida como superintendente da congregação local.

Ampliando seu campo de atuação, vemos o autor aventurar-se durante esses anos na exegese bíblica, na teoria da linguagem, na filosofia da história e na teoria do conhecimento. Todas essas incursões, todavia, não deixam de efetivar e desenvolver o núcleo de ideias lançado na década anterior. Nesse contexto, o leitor tem aqui a chance de apreciar dois textos nos quais suas posições estéticas são consolidadas, que, junto a seu ensaio *Plástica*, publicado em 1778, constituem os documentos mais acabados da posição de Herder junto a essa disciplina.

O primeiro deles, *Shakespeare*, é sem dúvida um de seus mais famosos e talvez seu único texto voltado à literatura que recebe uma atenção acadêmica equiparável àquela recebida por seu *Ensaio sobre a Linguagem* ou por seus textos sobre a história. Ainda que já se tivesse escrito sobre Shakespeare na Alemanha, trata-se de um documento fundador da recepção do bardo inglês, pelo qual passarão inevitavelmente todos os grandes autores posteriores. Lançado em 1773, no volume *Von deutscher Art und Kunst* [Da Maneira e Arte Alemãs] organizado com Goethe, passou também a ser considerado como que um manifesto do movimento *Tempestade e Ímpeto*, então em voga no mundo literário alemão. Devido a essa filiação, tende-se a ressaltar no texto questões como o irracionalismo, o culto ao gênio e ao nacionalismo – rótulos que acabaram também colados à figura de Herder.

Embora seja conduzido de fato por conceitos como arte nacional, gênio e emoção, todos certamente expressos de maneira entusiástica pelo autor, o ensaio de Herder está longe da caricatura que é por vezes feita do movimento como mera rebelião sentimental e irracional. É preciso lê-lo como continuidade dos escritos sobre estética e literatura e segundo o percurso intelectual anterior, já que nele se revela um momento no qual as questões anteriores são *aplicadas*, oferecendo assim uma imagem do pensamento de Herder como um todo e um modelo de crítica de arte que poderia surgir a partir dele.

Reconhecendo o longo histórico da tópica então famosa da genialidade de Shakespeare, o ensaio procura de partida situar-se em uma perspectiva que não é nem

a dos apoiadores nem a dos críticos: "que se queira esclarecê-lo, senti-lo como ele é, tornando-o útil e – se possível! – reconstruí-lo para nós alemães"[40]. Inaugurando um novo modelo de crítica, trata-se não tanto de julgá-lo a partir de certo cânone, como se fazia então, mas de expô-lo em sua dinâmica própria, compreendendo sua gênese. E se tanto o lado dos apoiadores como o dos difamadores constrói sua crítica a partir da noção de tragédia e suas regras, Herder dedicará uma boa parte do texto à compreensão da gênese do conceito da tragédia na Grécia antiga, principalmente a partir de seu maior expoente, Sófocles. Quando consideramos suas obras anteriores, tal demanda não é de modo algum estranha à estética herderiana e coincide com sua exigência, explícita no *Quarto Bosque*, de tomar os conceitos estéticos não como algo dado de modo prescritivo e acabado.

Notamos desse modo um olhar historicista: Herder procurará investigar a tragédia a partir do solo grego, de seus costumes, estruturas políticas e modo de pensar. Não há, assim, arte que surja descolada da experiência de seu tempo; o mesmo valerá para a teoria poética. Duplicando o objeto de análise, o ensaio analisará também como a *Poética* de Aristóteles relaciona-se ao teatro de Sófocles, estabelecendo entre eles uma relação não prescritiva, mas orgânica: o conceito de tragédia e suas regras subsequentes na *Poética* não podem, portanto, valer como um cânone atemporal para a poesia dramática de outras épocas e povos. O caráter unitário da tragédia grega não era uma regra fixa, mas deriva de um caráter da própria sociedade grega e da simplicidade da fábula na qual se baseia. Se Aristóteles permanece um exemplo paradigmático para o pensamento estético é precisamente porque ele soube expressar sua teoria em uma correspondência concreta com seu tempo, povo e arte.

A partir dessa análise fica claro que o uso da regra das três unidades e outros cânones neoclássicos para criticar Shakespeare vai contra o espírito mesmo da poética aristotélica. Isso permite uma crítica dupla do neoclassicismo: de seu teatro e de sua teoria, pois tais autores recuperaram aquelas regras como algo de fixo e normativo para um conteúdo histórico completamente diverso. O mundo moderno contrasta em sua multiplicidade com aquela unidade do antigo e por isso mesmo exige um novo drama. Esse é o mérito de Shakespeare: "a partir da matéria oposta e com a mais distinta elaboração provocar o mesmo efeito, *temor e compaixão*"[41]. Consequentemente, Herder pode aproximar Shakespeare da grandiosidade de Sófocles e declará-los irmãos: "embora aparentemente lhe seja tão dessemelhante, para internamente ser inteiramente como *ele*"[42]. Seu texto sobre Shakespeare é, portanto, um

40. *Shakespeare*, p. 217.
41. *Idem*, p. 226.
42. *Idem*, p. 232.

experimento da convergência de sua nova concepção de poesia com a investigação de cunho histórico. Reelaborando sua posição frente à teoria, em especial a partir da crítica do neoclassicismo, ele reivindica, assim, diante do fenômeno representado por Shakespeare, uma poética propriamente moderna que possa reavivar a sensibilidade artística de seu tempo.

Nesse contexto, seu ensaio posterior, *Sobre a Imagem, a Poesia e a Fábula*, de 1787, oferece o que temos de mais próximo de uma poética herderiana, concluindo seu percurso de rompimento com as poéticas tradicionais ainda fundadas em um paradigma normativo e retórico. Gênero de sucesso no século XVIII, a fábula fora anteriormente discutida por nomes centrais da estética como Lessing e os suíços Breitinger e Bodmer, e se ligava à ideia de uma educação moral através da arte. Para Herder, tratava-se também de um tema muito caro, pois parecia tocar as fronteiras entre filosofia e poesia. A partir de um tema tradicional, no entanto, o autor desenvolve de maneira exemplar o núcleo de seu pensamento estético, de modo que o problema da *fábula* coloca-se apenas na última seção, concluindo uma interessante progressão que passa pelo problema da *imagem* e da *poesia*.

Seu ponto de partida recupera muito de sua psicologia e teoria da sensibilidade, ao insistir que tudo o que é por nós percebido e conhecido é sempre uma imagem criada por nós mesmos. Raiz de todo processo de investimento de sentido no mar de impressões sensíveis no qual estamos mergulhado, essa descrição parece mesmo recuperar seu *Ensaio sobre a Origem da Linguagem* ao descrever a gênese de nossa linguagem. Herder insiste em um traço essencialmente criativo de todo processo cognitivo: tais imagens não são passivas, recebidas de fora, mas resultado de uma direção originariamente produtiva do espírito. Imagem, assim, não tem aqui um sentido *pictórico*, mas se liga à própria possibilidade da alma de dar sentido ao mundo e à sua tendência *formadora*[43]; disso decorre a bela formulação herderiana de que "toda nossa vida, portanto, é em certa medida uma poética: não vemos as imagens e sim as criamos"[44]. *Alegorizando* constantemente, nosso espírito repete a mesma operação quando transformamos essas imagens em pensamentos, e quando procuramos transmiti-las aos outros. Unindo a teoria da sensibilidade e sua concepção de linguagem, há uma linha de continuidade e um mesmo processo criativo desde a percepção sensível a partir das impressões até os pensamentos e sua exposição em signos linguísticos – um arco que notamos agora ao percorrer toda sua obra, todo ele abrangido pelo que Herder entende por estética.

43. Podemos pensar na proximidade semântica, muito explorada na filosofia alemã, entre *Bild* (imagem), *bilden* (formar) e *Bildung* (formação/cultura).
44. *Sobre a Imagem, a Poesia e a Fábula*, p. 285.

A passagem para a noção de *poesia* ocorre, portanto, de modo natural a partir dessa compreensão de nossa produção de *imagens* entre a interioridade e a exterioridade: "nós não poetizamos nada senão o que sentimos em nós: assim como no caso de imagens individuais nós transportamos *nosso sentido*, no caso de séries de imagens nós transportamos *nosso modo de sentir e de pensar* nos objetos, e essa marca da analogia, quando se torna arte, denominamos de *poesia*"[45]. O poetizar é, portanto, a duplicação desse processo de criação de imagens, transpondo a dinâmica de nosso espírito para o mundo. Para fazer uma analogia com os românticos: se nossa alma já é essencialmente poética, aquilo que denominamos poesia nada mais é do que "poesia da poesia"[46]. É assim, segundo Herder, que surge toda mitologia: trata-se de uma espiritualização do mundo dos objetos. Recuperando essa importante temática que já aparecera na *Terceira Coletânea* dos *Fragmentos*, o autor propõe, no entanto, que isso não é apenas característico de povos primitivos, de uma infância da humanidade, mas uma característica essencial do ser humano em seu modo de acessar o mundo por imagens de modo analógico. Mesmo a ciência, com sua pretensão a um acesso puro e objetivo ao mundo, é inevitavelmente uma mitologia, assim como a primeira mitologia era também uma explicação do mundo objetivo. Isso não quer dizer que não haja uma diferença entre as imagens da ciência e da arte, em seus níveis de refinamento e abstração, mas o acesso ao mundo e o modo de criação de imagens continua essencialmente o mesmo. Daqui decorre a frequência com a qual Herder falará de grandes filósofos ou cientistas, como Platão ou Newton, antes de tudo como grandes poetas. A própria poesia, e aqui notamos o elemento histórico, conhece um ciclo de desenvolvimento, da poesia mais originária da mitologia para a refinada arte poética, e posteriormente para uma decadência na qual a criação de imagens sucumbe à imitação.

A aplicação dessa compreensão aos problemas tradicionais da teoria da fábula dá a esta certa autonomia que se amplia para outros gêneros: ela não pode mais ser, de modo algum, mero revestimento imagético de um conteúdo intelectual. Sob esse aspecto é criticada também certa tendência que reduz a dimensão poética e alegórica da fábula a um didatismo. Tratando da relação entre verdade, moralidade e poesia na fábula, o ensaio acaba recuperando e fundindo os termos mais nucleares de sua filosofia. Para a arte como um todo, notamos por fim como Herder desloca definitivamente o paradigma da imitação, da representação e das poéticas normativas para

45. *Idem*, p. 290.

46. Com efeito, no fragmento 283 de Novalis na revista *Athenäum*, onde afirma que aquilo que se costuma denominar gênio é "gênio do gênio", encontramos uma ideia muito semelhante ao do ensaio de Herder: "Quando falamos do mundo exterior, quando descrevemos objetos efetivos, então procedemos como o gênio" (em F. Schlegel, *O Dialeto dos Fragmentos*, 1997, p. 98).

um ponto de vista produtivo. Traçando uma relação com sua própria preocupação com a criação poética de seu tempo, percebe-se que com isso permanecem abertas as possibilidades para o próprio presente; mesmo a mitologia não parece esgotada em um repertório fechado dos antigos, mas aponta para um desafio do presente. Em sentido mais amplo, a descoberta do poético como a marca e a direção fundamental da alma acaba colocando a estética no centro de toda filosofia, consolidando o papel central e original de Herder no desenvolvimento intelectual do século XVIII.

Marco Aurélio Werle
Pedro Augusto Franceschini