

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP  
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## “O SONHO FORMADOR DE PIGMALEÃO”: CORPO E TATO NA ESTÉTICA DE HERDER<sup>1</sup>

Pedro Franceschini<sup>2</sup>,

### Resumo:

A partir do gesto fundador de Baumgarten, em meados do século XVIII, Herder se envolveu profundamente com os debates sobre a fundamentação da estética como disciplina filosófica. Desde seus primeiros textos, notamos a intenção de radicalizar o projeto original de uma ciência sensível, ampliando a investigação psicológica das faculdades inferiores em uma verdadeira fisiologia dos sentidos, que deveria reconduzir as operações da alma à sua origem no próprio corpo que sente. Será no ensaio *Plástica*, publicado em 1778, que encontraremos o momento culminante desse debate. Um texto de foco aparentemente limitado – um estudo sobre a escultura a partir de uma teoria do tato – , ele sintetiza, todavia, um importante deslocamento do projeto da estética ao recuperar a contemplação apaixonada da escultura a partir de Winckelmann. Assim, na concretude da experiência de um corpo que toca e sente o outro de maneira poética, Herder redescobre as raízes do desenvolvimento da alma humana e de seu engajamento com o mundo a partir de sua condição corpórea, apontando para uma nova dimensão da estética.

**Palavras-chave:** Herder; Baumgarten; Winckelmann; estética; tato.

### Abstract:

Herder was deeply involved in the debates around the foundation of aesthetics as a philosophical discipline that had started in mid-eighteenth century, based on Baumgarten's work. Since his first texts, we notice an intention to deepen the original project of a science of the senses, expanding the psychological inquire of the lower faculties into a true physiology of the senses, which should redirect all soul's operations to their origins in the sensitive body. In his essay, *Plastik* [*Sculpture*], published in 1778, we will find the pinnacle of this debate. A text of apparently limited focus – a study on sculpture based on a theory of touch – it consolidates an important displacement of the original project of aesthetics, by incorporating Winckelmann's passionate contemplation of sculpture. Thus, Herder rediscovers in the touching body, poetically understood, the roots of development of the human soul and of its engagement with the world through its bodily nature, proposing a new dimension to aesthetics.

**Keywords:** Herder; Baumgarten; Winckelmann; aesthetics; touch.

---

<sup>1</sup> “Pygmalion's creative dream”: body and touch in Herder's Aesthetics.

<sup>2</sup> Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisador de temas da Estética e da Filosofia da Arte com ênfase no Século XVIII, Romantismo e Idealismo Alemão, traduziu recentemente a *Plástica* (2018) e os *Escritos sobre Estética e Literatura* (2019) de Herder. E-mail: [pedro.franceschini@ufba.br](mailto:pedro.franceschini@ufba.br).

*Em geral, nada é menos enganador do que aquilo que fala a partir do corpo inteiro, sobretudo se fala para o tato.*

Desde seus primeiros textos, ainda nos anos de 1760, Johann Gottfried Herder se envolveu intensamente com o debate em torno da fundamentação da estética, a qual via como “a mais frutífera, a mais bela e em muitos casos a mais nova entre as ciências abstratas”<sup>3</sup>. A partir do gesto fundador de Baumgarten, algumas décadas antes, o jovem autor se entusiasmara com a abertura proposta por uma *Aesthetica*, como “ciência do conhecimento sensível”<sup>4</sup>, em sua valorização da sensibilidade e das faculdades inferiores como fontes igualmente válidas de conhecimento. Nessa abertura, que já no fundador da disciplina instaurava as artes como campo privilegiado da investigação, Herder reconhecia a possibilidade de ampliar a filosofia para além das fronteiras rígidas de uma racionalidade abstrata, reconduzindo-a ao concreto e efetivo.

O jovem autor acreditava que a psicologia empírica, adotada então como método para perscrutar a sensibilidade na alma, deveria ser radicalizada mediante uma fisiologia dos sentidos. Pois contra o risco de fazer recair a autonomia dessa abertura de volta sob o domínio de uma razão dedutiva e universalizante, era preciso que a estética procurasse acompanhar a origem efetiva de nossos conceitos e juízos na sensibilidade, entendida como fundamento obscuro de toda a alma, fazendo jus, assim, ao sentido original dessa descoberta, a partir de baixo, da potência das faculdades ditas “inferiores”. Essa disputa de Herder pelo que via como o verdadeiro âmago da nova disciplina, e a integridade de seus desdobramentos, é testemunhada ainda em seu período de juventude, principalmente nas *Florestas críticas*, em um diálogo crítico com as contradições do projeto baumgartiano, tornadas ainda mais danosas em seus discípulos menos rigorosos.

Como gostaríamos de mostrar, é em seu ensaio *Plástica* que esse debate encontrará seu documento mais consolidado. Coetâneo, em sua concepção, daqueles mesmos textos, mas apenas publicado em 1778, ele reenvia ao núcleo de seus primeiros envolvimento com a estética, ao mesmo tempo que incorpora aportes de seu pensamento na década seguinte. Um estudo sobre a escultura a partir de uma teoria sobre o sentido tátil, a *Plástica* se insere de maneira clara na esteira da exigência herderiana de uma análise mais minuciosa dos diferentes sentidos,

---

<sup>3</sup> HERDER, Johann Gottfried. **Escritos sobre estética e literatura**. Trad. Marco Aurélio Werle e Pedro Augusto Franceschini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019, p. 198.

<sup>4</sup> BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Trad. Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 95 (§1). Cabe lembrar que o autor já tratara da nova ciência, antes da obra homônima, nas *Meditações filosóficas sobre alguns elementos pertencentes à poesia*, de 1735, e também na *Metafísica*, de 1739.

examinando, no desenvolvimento da alma, o que se deve a esse lento, obscuro e, de certo modo, mais primordial dos sentidos.

A esse desdobramento da proposta de uma estética fisiológica, todavia, vem juntar-se um vivo engajamento contemplativo com a escultura, o qual Herder atesta, a todo momento, provir de uma reinterpretação de outro autor fundamental naquele momento de aurora da estética alemã: Winckelmann. Pois, como veremos, não se trata para ele de encontrar no célebre autor da *História da arte da Antiguidade* um manifesto neoclássico de elevação da arte grega a cânone normativo para o artista moderno. Longe disso, a verdadeira contribuição daquele amante da estatuária antiga estaria em sua tentativa de reavivar um sentido para a contemplação da concretude individual das obras como expressão de um ideal inseparável de sua manifestação sensível, capaz de despertar o sujeito contemplador para um novo mundo de formas vivas.

Logo, por trás da aparente limitação do escopo da *Plástica*, deparamo-nos com a surpreendente confluência dos dois talvez mais importantes autores que fizeram germinar a possibilidade de um pensamento estético na Alemanha, em meados do século XVIII. Disputando o legado de Baumgarten e Winckelmann e apontando para horizontes quiçá imprevisos em seus projetos originais, Herder desenvolve um ponto de vista bastante original, em que corpo e tato se tornam a chave de leitura para um novo sentido da condição corpórea, sensível e, afinal, estética do ser humano. O mote da escultura animada do mito de Pigmaleão – a experiência do corpo que toca e sente o outro de maneira poética, doando-lhe, mas também recebendo, assim, uma nova vida – revela, por fim, o campo onde propriamente viceja aquela pretensa ciência da sensibilidade, já bastante distante de seu nascimento em uma psicologia empírica: um domínio completamente novo do discurso filosófico, entre a mera abstração intelectual e a mera receptividade sensível – reino simbólico das *formas vivas*.

\*\*\*

No *Diário de minha viagem no ano de 1769*, Herder oferece um testemunho bastante intenso das insatisfações que o haviam levado, naquele mesmo ano, a partir para uma grande viagem, deixando para trás, em Riga, uma carreira já consolidada. Relato de viagem *sui generis*, no qual se misturam pensamento estético, projeto pedagógico e reflexão sobre a linguagem, o *Diário* enseja uma compreensão, para além do dado biográfico, do próprio desenvolvimento intelectual do autor alemão:

O que fiz no passado para que eu esteja destinado a *apenas ver sombras* em vez de sentir *coisas reais*? Eu desfruto pouco, ou melhor, demasiadamente, em excesso, e portanto sem gosto. O sentido do tato e o mundo do deleite – estes eu nunca desfrutei; eu vejo, *sinto à distância*, coloco obstáculos a meu

próprio deleite através de presunções inoportunas, fraquezas e estupidezes no próprio instante da experiência.<sup>5</sup>

Opondo, à substancialidade do sentido tátil, a visão excessiva que não parecia, todavia, nunca chegar de fato às *coisas*, Herder não deixava de figurar sua crítica à cultura filosófica da época. Nesse contexto, o racionalismo, no qual ele mesmo fora formado, mostrava-se um entrave para um verdadeiro acesso à experiência, com suas armaduras conceituais e abstratas interpostas à sensibilidade.

Mais do que metáfora, todavia, o sentido tátil tornava-se então objeto de especial interesse para o autor. Como confessa no mesmo texto, acreditava trabalhar em um tema que julgava ser “verdadeiramente novo” a partir do enunciado “a vista vê apenas superfícies e o tato toca apenas formas”, delineando então um projeto: “que esse enunciado seja a guia para mais experiências sobre a visão e o tato! Eu devo me tornar um cego e um tateador para pesquisar a filosofia desse sentido!”<sup>6</sup> Tratava-se, como veremos, dos germes para o que seria publicado, quase uma década depois, como a *Plástica*. Entre metáfora crítica e objeto de investigação filosófica, o interesse de Herder pelo tato nos situa no coração de sua reivindicação de uma experiência mais viva com o mundo sensível e com as obras de arte, exigência esta que julgava imprescindível para que a estética, então em via de consolidação, pudesse se realizar como tal.

O envolvimento com o debate em torno da fundamentação da nova disciplina, é verdade, marca já seus primeiros textos filosóficos. Desde o início, destacam-se na produção herderiana a problematização e a disputa em relação ao *sentido* da estética, remetendo à sua fundação por Baumgarten, ao qual é preciso retornar para que possamos compreender a mobilização por Herder do tato nessa discussão. Segundo nosso autor, ele fora o primeiro a realmente buscar uma conciliação entre a sensibilidade e o conhecimento filosófico, encontrando na poesia o campo mais rico para tal empreendimento<sup>7</sup>. Um filósofo indagar-se sobre a arte não constituía, de fato, grande novidade na história da filosofia; para Herder, contudo, sua “grande intuição” fora a de que “na alma deve poder ser reconhecido e localizado com precisão um âmbito de propriedade da poesia”, possibilitando com isso “remontar a poética à sua mãe e amiga, a alma humana”<sup>8</sup>. Desse modo, abriam-se os conteúdos da poética e retórica a um escrutínio propriamente filosófico, pois uma vez localizada sua proveniência na alma, habilitavam-se também a uma *investigação psicológica*.

A possibilidade de explicação da poética a partir de conceitos filosóficos decorria assim da acertada escolha por Baumgarten pela ampliação da psicologia, que

---

<sup>5</sup> HERDER, Johann Gottfried. **Werke in zehn Bänden** – Band IX/2 (Journal meiner Reise im Jahr 1769; Pädagogische Schriften). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997, pp. 111-112.

<sup>6</sup> HERDER, 1997, p. 109.

<sup>7</sup> HERDER, Johann Gottfried. Monumento a Baumgarten. Trad. e notas Oliver Tolle. **A palo seco**, Ano 2, No. 2, 2010, p. 59.

<sup>8</sup> HERDER, 2010, p. 60.

herdara da tradição. Por meio da investigação psicológica fora revelada a amplitude das faculdades humanas, levando à reestruturação da filosofia e de seus instrumentos de aperfeiçoamento. O reconhecimento de uma dignidade das faculdades inferiores na constituição do conhecimento, a partir de Leibniz e Wolff, dava sustentação epistemológica para o autor da *Aesthetica* exigir para esse novo âmbito também uma ciência que lhe fosse própria: junto à lógica do entendimento abria-se espaço para uma lógica da sensibilidade, de um *análogo da razão*. A célebre formulação baumgartiana do poema como “o discurso sensível perfeito”<sup>9</sup>, sintetiza o modo como assim se aproveitava desse novo quadro filosófico, ampliado até a sensibilidade, para nele incluir o tratamento da poética. Dessa maneira, o autor garantiria certa autonomia ao âmbito poético em um reino independente de forças psíquicas, merecedora de sua própria legislação e ciência, associando filosoficamente, de maneira assaz nova, a investigação da sensibilidade com uma reflexão artística<sup>10</sup>.

No entanto, ao mesmo tempo que alcança um novo critério para considerar a sensibilidade poética, essa autonomia é, para Herder, ameaçada já pela ambiguidade no desenho sistemático que Baumgarten dá à disciplina. No *Quarto bosque crítico* – escrito entre 1769 e 1770, mas publicado apenas postumamente –, elabora-se essa crítica a partir da própria nomenclatura ambivalente da nova ciência: por um lado, uma “*estética, ciência do sentimento do belo* ou, segundo a linguagem de Wolff, do *conhecimento sensível*”, por outro, uma “*arte de pensar belamente* [...] um ‘eu não sei o quê’ de habilidade e instrução prática para aplicar as forças do gênio e do gosto”<sup>11</sup>. Na leitura herderiana, a conquista verdadeira da estética se encontrava justamente na primeira proposta: investigar a origem dos juízos sobre a beleza e da criação poética nas faculdades inferiores, compreendendo como operavam aí os sentidos e forças como a imaginação, a memória e a criatividade. Essa valorização *filosófica* da sensibilidade e de um conhecimento que lhe é inerente é, todavia, traída quando a ela se mistura uma *arte* de pensar. Pois, na oposição entre conhecimento sensível e arte de pensar belamente, entende-se por trás da noção da *arte* antes de tudo uma *técnica*, sujeita a uma *teoria* na qual insinuam-se também *regras*. Para Herder, a direção de uma inspeção psicológica que “ensina a conhecer as forças da alma que a lógica não nos ensinou a conhecer” se confunde assim, no edifício baumgartiano, com a diretriz de oferecer “regras manuais práticas nas teorias isoladas”<sup>12</sup>.

Ora, não se trata, portanto, de mero detalhe de nomenclatura: indício da persistência da tradição retórica a das poéticas tradicionais no nascimento da

---

<sup>9</sup> *Meditações*, §7, in: BAUMGARTEN, 1993, p. 13.

<sup>10</sup> Nesse sentido, apesar de situar-se na tradição de Leibniz e Wolff, Baumgarten se distingue deles em dois aspectos importantes: há uma perfeição própria do sensível, que não é, portanto, apenas um grau menor da perfeição racional-conceitual, como ainda se poderia suspeitar nos predecessores; além disso, se a arte em geral já recebia atenção como objeto de conhecimento sensível, é com Baumgarten que ela se torna *definitivamente* seu lugar privilegiado.

<sup>11</sup> HERDER, 2019, p. 199.

<sup>12</sup> HERDER, 2019, p. 202.

estética, essa confusão se tornava ainda mais perniciosa numa certa corrente de popularizadores dos escritos de Baumgarten<sup>13</sup>, os quais reclamavam para si o dístico da nova disciplina e, sem dar atenção a essa distinção, faziam retroceder o que era, para nosso autor, o seu sentido primeiro e inovador, no sentido tradicional, secundário e prescritivo. Logo, trata-se da própria disputa para situar a estética nascente como ruptura em relação às poéticas normativas.

O modo como Herder se situa nessa ambiguidade do projeto baumgartiano é fundamental para compreendermos seu pensamento estético, pois determina a reorientação que exige para a nova disciplina. Mesmo sua crítica à linguagem do autor da *Aesthetica* se integra a esse horizonte mais amplo. Quando afirma: “assim como Baumgarten conferiu, para nós, forma a ela [à estética], sem dúvida ela se encontra, em todos os lugares, envolta pela terminologia escolar latina”<sup>14</sup>, esse ataque ao vocabulário latino e à armadura escolástica de sua obra não se limita a uma mera questão de estilo, nem se liga simplesmente à famosa valorização herderiana da língua nacional, mas aponta para um sintoma dessa ambígua proposta de valorização da sensibilidade na qual persistiam a normatividade e a abstração anteriores. Partindo das terminologias latinas, dadas por uma tradição, os conceitos estão fixados de antemão, quando deveriam, pelo contrário, resultar da própria investigação: “os termos prediletos da Escola de Wolff, as suas classificações e fórmulas mágicas já estavam tensos como fios entretecidos na roca, e assim foram tecidos os conceitos do belo”<sup>15</sup>. O próprio sentido da descoberta de um novo âmbito é ameaçado, pois já estava “pronto o molde para a estética, antes que o conteúdo existisse”<sup>16</sup>. Sob essa estrutura, essa filosofia acaba por se constituir de modo dedutivo e *a priori*, começando do universal e sobrepondo o domínio da razão abstrata sobre reconhecimento de uma especificidade da sensibilidade:

O seu primeiro erro é de concluir tudo demasiadamente *a priori* e como que do ar, e, portanto, também se perder na atmosfera de proposições universais, as quais muitas vezes são

---

<sup>13</sup> No *Quarto bosque crítico*, Herder critica Meier, discípulo e primeiro tradutor de Baumgarten para o alemão, por enfatizar em sua difusão da teoria de Baumgarten justamente essa noção didática e normativa de aprimoramento do gênio e do gosto, em detrimento da investigação psicológica que a fundamentaria. É certo, no entanto, que seu ataque mais ferrenho, no todo de suas *Florestas críticas*, era voltado a pensadores como Christian Adolph Klotz e de seu proeminente seguidor Friedrich Justus Riedel – hoje praticamente esquecidos –, representantes de certa corrente do Esclarecimento alemão que desenvolvera a estética em sentido diletante e pouco aprofundado. No caso de um Riedel, por exemplo, “que seguiu Baumgarten em todos os erros de seu método, sem possuir nenhuma de suas virtudes” (HERDER, 2019, p. 97), Herder via a epítome dessa assimilação das definições baumgartianas de modo abstrato e normativo, em um ecletismo que trazia a aparência de novidade de uma teoria das belas artes, mas completamente apartada – e em sentido contrário – das bases originais daquela revolução.

<sup>14</sup> HERDER, 2010, p. 64.

<sup>15</sup> HERDER, 2010, p. 64.

<sup>16</sup> HERDER, 2010, p. 64.

demasiadamente amplas para poderem ser preenchidas com singularidades.<sup>17</sup>

Em detrimento do amplo potencial dessa nova e frutífera ciência, Baumgarten desenvolvera propriamente apenas a parte da estética que tratava das definições universais do belo em sua relação com a verdade racionalista e seus critérios de clareza, sem chegar de fato a uma investigação das sensações e seu modo de proceder obscuro. Mais do que uma incompletude do projeto, Herder notava que, assim, a proclamada autonomia de uma gnosiologia inferior acabava reintegrada ao domínio da razão e do entendimento. Assimilado novamente nos critérios das faculdades superiores, o potencial de uma filosofia própria ao sensível perdia-se em uma normatividade característica do racionalismo, revelando como essa dimensão dedutiva e *a priori* era também o correlato epistemológico daquela tendência didática e prescritiva das poéticas: começa-se do que é da ordem do princípio, da regra e do universal, quando do ponto de vista de uma verdadeira ciência da sensibilidade chegar-se-ia a essa dimensão por último.

Em suma, Herder indicava assim, no *Quarto bosque crítico*, o que concebia como o sentido original da disciplina:

As forças de nossa alma para sentir o belo e os produtos da beleza que ela produz são estabelecidos 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, nos corpos e nas almas, isso é estética.<sup>18</sup>

Localizando o núcleo da estética, o autor indicava o que deveria ser recuperado, mas também retificado no projeto baumgartiano, para que se assegurasse seu desenvolvimento. Sob essa perspectiva, a *démarche* herderiana diante de Baumgarten delineava-se em duas dimensões complementares: por um lado, era preciso *inverter* a direção da investigação, começando de fato pela singularidade da sensibilidade; por outro – e justamente a partir dessa inversão –, *ampliar* a estética até o que fora ignorado nesse esquema.

Quanto ao primeiro aspecto, Herder escrevia ainda em um pequeno fragmento de 1765, ao falar sobre a construção da estética: “Segundo minha opinião, dever-se-ia começar, no caso desse edifício, não de cima, mas de baixo”<sup>19</sup>. Fazendo jus ao próprio nome – uma teoria da sensibilidade –, era preciso reagir às depurações da *Aesthetica* que assumiam apenas seu sentido universalizante e prescritivo, reconduzindo a investigação de todos os conceitos e juízos à sua origem nos sentidos; afinal, como escreve no *Quarto bosque*, “todo o fundamento de nossa alma consiste em ideias obscuras, as mais vivazes, a maior parte, a massa a partir

---

<sup>17</sup> HERDER, 2010, p. 64.

<sup>18</sup> HERDER, 2019, p. 199.

<sup>19</sup> HERDER, 2019, p. 36.

da qual a alma prepara as ideias mais finas”<sup>20</sup>. Se o quadro sistemático de Baumgarten, de um paralelismo entre a lógica propriamente dita e a estética, como lógica da sensibilidade, ameaçava colapsar a autonomia desse novo conhecimento, Herder parece sugerir um redesenho radical do sistema: não o paralelismo, mas uma fundamentação geral das faculdades humanas a partir da estética. Como sintetiza no mesmo texto: “tudo o que é humano possui, em maior ou menor grau, natureza estética”<sup>21</sup>. Propondo reconstruir o desenvolvimento orgânico do homem a partir desses pressupostos, criava-se assim uma linha de continuidade entre o homem sensível e racional que encontrava em sua condição sensitiva e corpórea a raiz de uma visão integral e unitária da alma humana. Desse modo, *inverter* o edifício da estética, começando de baixo, significava para Herder aprofundar aquela psicologia empírica em uma verdadeira fisiologia dos sentidos: “a meu ver, não é possível nenhuma *psicologia* que não seja em cada passo uma certa *fisiologia*”<sup>22</sup>, leremos mais tarde em sua obra *Do conhecer e sentir da alma humana*.

É sob a luz dessa concepção integral da alma humana, compreendida a partir de seu fundamento sensível, que a arte, já destacada como lugar privilegiado da investigação por Baumgarten, firmava-se para Herder como horizonte da estética nascente, dada sua mobilização pregnante das diversas forças do homem<sup>23</sup>. É precisamente nesse ponto que notamos, quanto ao segundo aspecto, revelar-se a limitação do sistema de Baumgarten e a necessidade de *ampliá-lo*: “sua *estética* e, necessariamente, também as obras de seus repetidores são apenas *teorias* das belas *ciências*, da *retórica* e da *poesia*; e falta *todas as belas artes* – consequentemente, também falta a estética mais objetiva”, escreve em um de seus fragmentos dedicado ao autor<sup>24</sup>. Uma verdadeira ciência da sensibilidade deveria ampliar também sua investigação para outros âmbitos da arte como resposta a uma necessidade de tornar mais vasto o campo de exame dos sentidos, apontando para a exigência de um tratamento mais específico das diferentes artes. Aqui, sem dúvida, a

---

<sup>20</sup> HERDER, 2019, pp. 203-204.

<sup>21</sup> HERDER, 2019, p. 210.

<sup>22</sup> HERDER, Johann Gottfried. **Werke in zehn Bänden** – Band IV (Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994, p. 340.

<sup>23</sup> Não há, portanto, em Herder, a consolidação e emancipação da estética – ao menos nesse primeiro momento – mediante uma completa autonomização do conceito de arte e, consequentemente, da identificação da *estética* com uma *filosofia da arte*. Nesse ponto, é verdade, o autor está mais próximo da tradição da *Schulphilosophie* do que das estéticas românticas e idealistas do fim do século, sendo a arte não propriamente um objeto assumido como fim da disciplina, mas antes um meio, certamente privilegiado, para perscrutar a alma humana. Mas se a insistência herderiana na análise das faculdades humanas como centro da estética, em oposição às novas teorias das belas artes e ciências, parece, à primeira vista, até colocá-lo na direção contrária de uma identificação da estética com a filosofia da arte, veremos, por outro lado, como sua recusa ao quadro normativo e abstrato dessas posições será fundamental para que uma filosofia da arte autônoma pudesse surgir, justamente a partir de uma inflexão na concepção da sensibilidade humana.

<sup>24</sup> HERDER, Johann Gottfried. **Werke in zehn Bänden** – Band I (Frühe Schriften 1764-1772). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, p. 659.

circunscrição da *Aesthetica* à poesia e à retórica era ela mesma sintoma da permanência de um enquadramento normativo, o qual Herder propunha subverter por meio de uma fisiologia dos sentidos assumida em toda sua amplitude.

Ora, se regressarmos a nosso ponto de partida, percebemos que o interesse de Herder pelo tato, em uma consideração mais concreta do corpo sensível em sua abertura ao mundo, revela-se justamente nessa confluência de suas demandas por uma *inversão* e uma *ampliação* da estética. Esse movimento já se mostra em seu *Quarto bosque crítico*, não por acaso elaborado naquele momento de sua viagem em que se dizia envolvido com uma nova descoberta sobre esse sentido; com efeito, a segunda parte desta obra apresenta o primeiro esboço de uma diferenciação fisiológica do que seria próprio ao tatear. Esse material, no entanto, que não chegou a ser publicado em vida, será amadurecido e reelaborado nos anos seguintes, culminando na publicação da *Plástica*, em 1778, que pode ser considerada assim o documento mais acabado do debate de Herder com a fundamentação da estética.

É extremamente sintomático que, no aprofundamento e na radicalização desse conhecimento sensível proposto na criação da disciplina, a qual considerava ainda demasiadamente abstrata e dedutiva em Baumgarten, Herder proponha pensar a arte da escultura a partir do sentido do tato. Por trás, portanto, do escopo aparentemente limitado da obra, revela-se a quintessência do posicionamento herderiano: a inversão do edifício estético em uma fisiologia começa aqui pela análise do mais rudimentar e obscuro dos sentidos, estabelecendo, por sua vez, um quadro ampliado de diferenciação das artes, com especial atenção àquela que talvez se encontre sob a chave mais concreta da sensibilidade – a escultura.

Compreendemos, dessa maneira, o início do ensaio, situado em um debate bastante difundido do empirismo do século XVIII. Partindo do caso do cego de Puiseaux, da *Carta sobre os cegos* de Diderot, além de relatos do cego Saunderson e do cirurgião Cheselden, a *Plástica* recupera toda uma discussão sobre a especificidade do sentido do tato em relação à visão, que remetia ao debate entre Molyneux e Locke, o qual já ocupara um importante papel nos *Novos ensaios* de Leibniz. Em consonância com sua reivindicação de uma fisiologia, importava a Herder em tais experimentos a oportunidade de distinguir a contribuição específica do sentido tátil na constituição de nosso conhecimento, aquilo que se devia unicamente a ele, mas que o hábito nos leva a misturar com a visão. O mito de Pigmaleão e da estátua que ganha vida – o qual dá o subtítulo da obra: “Algumas percepções sobre a forma e a figura a partir do sonho formador de Pigmaleão” – serviria nesse ponto como mote para pensar o despertar da alma humana progressivamente através de seus diferentes sentidos, identificando o que cabia a cada um deles<sup>25</sup>. No saldo inicial dessa consideração se lê: “a visão apenas

---

<sup>25</sup> No *Tratado das sensações*, de Condillac – certamente uma referência de Herder nesse debate –, o mito da estátua animada servia, nas palavras do autor, para “distinguir o que devemos a cada sentido” (CONDILLAC, Étienne Bonnot de. **Tratado das sensações**. Trad. Denise Bottman. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993, p. 34).

nos mostra figuras, o tato apenas corpos: [...] tudo o que é forma pode apenas ser reconhecido por meio do sentimento tátil e, por meio da visão, apenas superfícies e, na verdade, não corporais, e sim apenas superfícies de luz”<sup>26</sup>.

Tal diferenciação serve a Herder, na sequência, para circunscrever os domínios de cada um dos fazeres artísticos. A partir dessa investigação das contribuições específicas de cada sentido, torna-se possível inclusive determinar uma divisão mais matizada das artes do que aquela feita unicamente a partir dos *meios* e *signos*. No interior das artes figurativas, Herder podia, assim, estabelecer uma diferença – a pintura que lida com superfícies através da visão, e a escultura com as formas, por meio do tato – e, conseqüentemente, tratar de maneira mais detida a elaboração dos objetos e a manipulação dos signos especificamente em cada arte, como, por exemplo, na questão das vestimentas e da figuração do nu, o uso da cor ou a figuração do feio. Em suma, com essa apuração, tratava-se de evitar que o que é próprio e familiar a uma arte, correspondente a um determinado sentido, fosse mal-empregado para pensar e julgar uma outra arte.

Certamente, percebemos nesse início o forte paralelismo entre fisiologia e um ampliado quadro sistemático das artes. Para além disso, no entanto – ou melhor, aquém, e em um nível mais fundamental –, nota-se que a atenção de Herder ao tato configura um interesse muito mais amplo do que uma mera diferenciação entre os sentidos à qual se associaria uma nova divisão tabular das artes, revelando uma dimensão profunda daquilo que poderíamos entender por uma *inversão* e *ampliação* da estética de Baumgarten. Tudo se passa como se a reabilitação da sensibilidade só pudesse ser propriamente levada a cabo no deslocamento operado por esse sentido supostamente rude e obscuro. Afinal, o cego, em seu tatear, não nos restituiria de maneira exemplar o desenvolvimento da alma a partir daquele seu fundamento obscuro sobre o qual se debruça a estética? Explorando o campo semântico da corporeidade, Herder procura no tato a origem da *solidez* necessária para a *fundamentação* mesmo de nossas operações mentais: no jogo entre *Begriff* [conceito] e *greifen*, [segurar, agarrar], o que se revela para ele é a substancialidade originária e sensível naquilo mesmo que a filosofia julga mais seu; para que chegue propriamente ao “conceito” de algo, é preciso que o homem possua, “ao lado de sua razão”, “a mão abrangente e tátil”<sup>27</sup>.

Ressoando o sentido metafórico e crítico que já encontrávamos nas colocações do *Diário* de 1769, a valorização do tato, subjugado tradicionalmente à primazia da visão na história da filosofia, opera assim também como mote de uma estética que comece de *baixo*. De certo modo, esse predomínio da metáfora visual não deixava de ser uma desvalorização da própria sensibilidade, uma vez que a visão opera de modo distante e puro, dominando os outros sentidos como a mente sobre o corpo e levando à concepção do conhecimento racional como pura visão<sup>28</sup>. O

---

<sup>26</sup> HERDER, 2018, pp. 23-24.

<sup>27</sup> HERDER, 2018, p. 25.

<sup>28</sup> Um contraste quicá instrutivo pode ser estabelecido entre a posição estética herderiana e sua valorização do tato e a consideração de Kant sobre a visão em sua aproximação com a noção de intuição pura: “A visão é seguramente o sentido mais nobre, porque é,

tato, por sua vez, parece indicar um paradigma completamente oposto: voltar-se à sensibilidade e ao que nela não se pode pensar sob o prisma da clareza e da pureza, concebendo a essência do homem, antes de tudo, como aquele que está aberto a ser afetado em seu encontro com o mundo e estabelecendo no nível mais basilar, e mesmo obscuro, do seu corpo sensível o princípio de seu desenvolvimento espiritual.

Afinal, caso se limitasse o ensaio ao estabelecimento de linhas rígidas entre a escultura e a pintura a partir de seus respectivos meios e sentidos, resultaria decerto estranho e contraditório que, após aquela distinção, lêssemos logo a seguir: “mesmo na pintura as *formas* das coisas têm de se tornar os *traços fundamentais*, a *substância* da arte”<sup>29</sup>. Entretanto, é justamente essa dependência, mesmo da pintura, à experiência da *forma*, anteriormente identificada com o tato, que parece agora progressivamente tomar o centro da *Plástica*, independente da divisão entre as artes. Trata-se, na verdade, de recuar até esse sentimento corpóreo que “dá as *formas*, os conceitos daquilo que elas *significam* e o que nelas *habita*”<sup>30</sup>. As noções mais elevadas da estética nada podem significar se não são reconduzidas a essa dimensão, como demonstra a alusão ao princípio da beleza e da graça que havia sido estabelecido por Hogarth com o conceito de linha curva: “todas as linhas de graça e beleza não são *autônomas*, mas dependem de *corpos vivos*, é destes que elas provêm, e para eles que querem retornar”<sup>31</sup>. Situado na base de toda criação e fruição artísticas – ou melhor, de toda experiência propriamente sensível –, esse sentir de uma vida dos corpos revela-se para Herder de modo exemplar na contemplação apaixonada da escultura, quando a alma humana doa vida ao objeto que toca, mas descobre, simultaneamente, uma nova vida em si mesma, proveniente da abertura para esse *mundo vivo das formas*.

Deslocando-se em relação a toda a discussão com a qual se ocupava de início, é a essa experiência mais primordial que a *Plástica* parece procurar regressar quando interrompe os desenvolvimentos teóricos e críticos anteriores:

---

dentre todos, o que mais se distancia do tato, como condição mais limitada das percepções, e não só contém a maior esfera delas no espaço, mas também sente seu órgão menos afetado (porque, do contrário, não seria mera visão), e, com isso, se aproxima, portanto, de uma intuição pura (a representação imediata do objeto dado sem que nela se note mistura de sensação)” (KANT, Immanuel. **Antropologia de um ponto de vista pragmático**. Trad. Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 55). A contraposição em relação à predominância da metáfora visual em um certo modelo de racionalidade torna-se ainda mais significativa se pensarmos que, em sua *Metacrítica à Crítica da razão pura*, de 1799, Herder atacaria seu antigo mestre pelo uso que fazia do conceito de *intuição* (*Anschauung*, lembremos, provém de *schauen*: ver, olhar): “O termo intuição nesse sentido é estranho ao uso da língua; quem já ouviu falar da intuição de um som, de um cheiro, de um gosto, de um sentimento? O ato em que um objeto afeta o sentido, é denominado por todas as línguas como sensação” (HERDER, Johann Gottfried. **Werke in zehn Bänden** – Band VIII (Schriften zu Literatur und Philosophie 1792- 1800). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998, p. 345).

<sup>29</sup> HERDER, 2018, p. 66.

<sup>30</sup> HERDER, 2018, p. 66.

<sup>31</sup> HERDER, 2018, p. 67.

Mas já falamos o bastante. Nós nos aproximamos de uma escultura como em uma escuridão sagrada, como se agora, pela primeira vez, nós devêssemos restituir-nos o mais simples *conceito e significado da forma* e, de fato, da mais nobre, mais bela e mais rica forma: aquele de um *corpo humano*.<sup>32</sup>

Testemunhando uma outra camada da inspiração herderiana no mito de Pigmaleão, o deslocamento permite igualmente reconsiderar o sentido de sua compreensão da estética como fisiologia e seu ponto de partido no corpo e no tato. Pois, a partir do percurso que fizemos, torna-se evidente a dificuldade em localizar no autor um seguidor devoto da concepção original dessa ciência nos médicos filosóficos do século XVIII. A apropriação que faz de Haller, um dos nomes mais importantes dessa corrente filosófica, é quanto a isso bastante simbólica. Mencionado por Herder em *Do conhecer e sentir na alma humana* – publicado no mesmo ano da *Plástica*<sup>33</sup> –, o fisiologista suíço avançara uma importante posição teórica a partir de seus estudos sobre a irritabilidade no corpo. Grosso modo, seu projeto era diferenciar nas reações do corpo aquilo que era sensitivo [*empfindlich*], quando um estímulo era seguido de uma representação na alma, do que era irritável [*reizbar*], quando apenas por meio do estímulo um membro se contraía – um terceiro fenômeno, ainda mais rudimentar, referia-se à elasticidade das fibras. A importante consequência de sua investigação e experimentos com animais era mostrar que não havia um funcionamento meramente mecânico do sistema nervoso, pois os nervos não eram irritáveis, mas também mostrar que os músculos podiam se movimentar independentemente de representações da alma, como no caso de um coração, cujos movimentos por reflexo continuavam mesmo quando separado do corpo. Com isso, Haller suspendia a superioridade da sensação, por sua conexão através dos nervos com a alma, para explicar a movimentação do corpo. Herder reconhece o potencial da explicação como alternativa entre um modelo estritamente materialista e outro puramente imaterial para pensar a conexão entre o organismo e o exterior, pois os efeitos dessa interação não se deixavam reduzir a uma correspondência mecânica calculável a partir de um estímulo externo tomado como causa, mas ao mesmo tempo mantinham com essa materialidade, apartada das representações da alma, uma ligação íntima.

Herder, no entanto, ignora a distinção entre sensitivo e irritável, dissolvida na progressão de um mesmo impulso orgânico, constituindo um vetor a partir da sensibilidade que chega até as faculdades superiores de conhecimento. Ali onde Haller não via propriamente vida espiritual – no irritável –, nosso autor reconhece um impulso para pensar a interpenetração do espírito mesmo no corpo e na matéria que pareciam inertes. Em sua interpretação fisiológica da unidade orgânica entre conhecer e sentir, Herder procura tanto espiritualizar a natureza exterior como naturalizar o espírito, fazendo surgir uma filosofia da vida na qual a

---

<sup>32</sup> HERDER, 2018, p. 68.

<sup>33</sup> Escrito em resposta a um concurso proposto pela Academia de Berlim, em 1773, o texto *Do conhecer e sentir na alma humana* conhece três versões elaboradas até 1778, das quais apenas a última, finalizada naquele ano, foi publicada.

cognição se identifica com o desdobramento do ser na experiência do sentir. Sua concepção da relação entre sujeito e objeto pode ser entendida como uma “metamorfose bilateral”<sup>34</sup> constante, na qual o sujeito assimila o objeto tido como externo, espiritualizando-o, mas que, por outro lado, só pode se sentir como espírito através desse contato. Richter, em um ótimo artigo sobre o tema, vai direto ao ponto quando observa que, na obra herderiana, os movimentos descritos pelo fisiologista “se tornam figuras fundamentais, ou mesmo poéticas, de um corpo imaginário que está muito mais relacionado com a estátua de Pigmaleão, do que com um cadáver no auditório de anatomia de Haller”<sup>35</sup>. De fato, o próprio Herder deixava claro o sentido poético e imaginativo de sua apropriação da fisiologia quando sintetiza, em *Do conhecer e sentir na alma humana*, o ponto de vista de sua proposta: “a obra fisiológica de Haller elevada à *psicologia* e animada com espírito como a estátua de Pigmaleão”.<sup>36</sup>

Com efeito, o autor deixa claro que é esse toque criativo do corpo da escultura que fornece o melhor modelo para a compreensão dessa relação entre sujeito e objeto que estava na base de sua própria epistemologia, quando escreve que a alma, ao conhecer, “se unifica realmente com o objeto nessa contemplação, e o objeto, com ela”, percebendo, quanto mais se aprofunda no conceito do objeto, que “ele é minha carne e osso, um membro do corpo de minha alma que faltava e que é então encontrado”.<sup>37</sup> Fazendo ressoar o gesto apaixonado de Pigmaleão por Galateia, é significativo que se reconheça o amor tanto como “a mais profunda irritação [Reiz]”,<sup>38</sup> como “o mais nobre conhecer: a sensação mais semelhante ao divino”.<sup>39</sup>

Retornando à *Plástica*, notamos que, ainda que o ponto de partida do ensaio seja aparentemente um diálogo sobre teoria do conhecimento desdobrado sobre o pano de fundo de seu posicionamento em relação a Baumgarten, a proposta herderiana para um pensamento renovado do sensível alcança, na realidade, âmbitos já dificilmente redutíveis ao horizonte daquela psicologia empírica, mesmo se a compreendermos sob a chave de uma fisiologia. Isso porque, como nos revela paulatinamente seu ensaio sobre o tato e a escultura, o impulso e o motivo oferecidos por Baumgarten para pensar essa nova disciplina e domínio do conhecimento foram, em certa medida, lidos por Herder através do prisma de sua recepção entusiasmada de outra figura de monta do período de fundamentação da

---

<sup>34</sup> CLAIRMONT, Heinrich.; HEINZ, Marion. Herder’s Epistemology. In: ADLER, Hans.; KOEPKE, Wulf. (Org.) **A companion to the works of Johann Gottfried Herder**. Rochester: Camden House, 2009, p. 52.

<sup>35</sup> RICHTER, Simon. Medizinischer und ästhetischer Diskurs im 18. Jahrhundert: Herder und Haller über Reiz. **Lessing Yearbook**, Vol. XXV, 1993, p. 89.

<sup>36</sup> HERDER, 1994, p. 340.

<sup>37</sup> Trata-se do texto da versão de 1775, de *Do conhecer e sentir da alma humana*; HERDER, Johann Gottfried. **Vom Erkennen und empfinden der menschliche Seele** (Herders Sämtliche Werke in 32 Bänden – Band VIII). Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1892, p. 293.

<sup>38</sup> HERDER, 1994, p. 336.

<sup>39</sup> HERDER, 1892, p. 296.

estética alemã: Winckelmann. Como Baumgarten, o autor da *História da arte da Antiguidade* era um protagonista das discussões herderianas desde seus textos de juventude, mesmo que o sentido dessa apreciação não se mostrasse unívoco a um primeiro olhar. Se lemos, por exemplo, os fragmentos que compõem o intitulado *Bosque crítico mais antigo* – escrito entre 1767 e 1768 –, é inegável o tom de ressalva e crítica em relação à verticalidade e unilateralidade do edifício sistemático construído por Winckelmann para pensar a história da arte dos gregos e seu caráter modelar, uma vez que deixara de considerar, em toda sua amplitude, a influência exercida sobre os gregos por outros povos na constituição de sua própria concepção artística<sup>40</sup>.

Todavia, percebe-se também, sobretudo se acompanharmos o desenvolvimento do pensamento de Herder, que não é propriamente uma visada “neoclássica” que resulta para ele como saldo principal da obra winckelmanniana. Disputando seu legado com aqueles que nele procuram a mera eleição da arte grega como modelo atemporal para o artista, nosso autor defende que o objetivo de Winckelmann fora muito mais o de “*tornar o modo de pensar natural e belamente formado dos gregos novamente vivo na época em que ele vivia*”<sup>41</sup>, como escreve em um necrológio dedicado a ele quase uma década depois de seu texto mais crítico. Tratava-se aí de um pensamento próprio ao sensível, desenvolvido sobre uma metafísica do belo em sentido completamente diverso daquela que encontrava em Baumgarten. Para Herder, Winckelmann constrói um ideal de beleza perguntando-se justamente como se manifesta esse todo no horizonte singular da história. Seu grande aporte, portanto, não estaria em uma postura normativa, mas em um pensar natural, *sensível*, capaz de reconduzir as obras de arte individuais a essa totalidade ideal, recobrando assim sua vivacidade diante do contemplador. Nas entusiasmadas exposições do autor da *Descrição do Apolo de Belvedere*, descobrimos, de certo modo, a posição – o *sentido* – que parecia faltar à realização do motivo da nova disciplina invocado a partir de Baumgarten: a contemplação espiritual capaz de dar vida à obra singular, precisamente ao descobrir tal vida em si, habitando a raiz sensível da alma, numa tessitura poética do todo que perpassa sujeito e objeto, unindo, à materialidade, o espírito.

Essa confluência programática entre a proposta baumgartiana para a nova disciplina e o sentimento winckelmanniano desponta como um dos principais fios interpretativos para a maneira original como Herder procurou repensar o estabelecimento da estética. Não é para isso que apontava já sua apreciação dos

---

<sup>40</sup> Herder questiona a abordagem de Winckelmann da seguinte maneira: “Posso agora considerar a arte grega, em todos os estágios de mudança, como sendo o ideal de uma arte que se educa originária e naturalmente e, assim, elaborá-la? Posso excluir povos, segundo meu agrado, e construir na história de cada um deles um edifício doutrinário? Dificilmente!” (HERDER, 2019, p. 120). Contraposta à verticalidade do Lehrgebäude winckelmanniano, propõe-se nesse texto de juventude a imagem de uma “corrente entre os povos”: “o que, no âmbito do fio que conecta a cultura de cada povo, um povo recebeu do outro, inventou ele mesmo, depravou, melhorou, replantou” (HERDER, 2019, p. 114).

<sup>41</sup> HERDER, 2019, p. 246.

saldos, mas também limitações do empreendimento de Baumgarten, quando escrevia que faltava à estética tornar-se “grega”, *helenizada* “segundo a sensação da natureza”<sup>42</sup>? Ali, em seu *Monumento a Baumgarten*, a proposta de uma tal ciência – que “buscaria tudo nas profundezas de nossa sensibilidade, criaria a partir da sensação e extrairia do criado um espírito magnífico”<sup>43</sup> –, era inseparável do imperativo: “que se desviem rios caudalosos da Grécia para purificar nossa estética e torná-la frutífera”.<sup>44</sup>

Também nesse ponto, a *Plástica* se revela o documento culminante de um intenso diálogo<sup>45</sup>. Não é tanto com a psicologia empírica de Baumgarten, tampouco com a fisiologia halleriana que Herder procura pensar “o sonho formador de Pigmaleão”, e sim, especialmente, com o modelo do contemplador apaixonado oferecido por Winckelmann<sup>46</sup>. A capacidade do autor da *História da arte da Antiguidade* de captar um elemento da ordem espiritual no mais profundo da sensibilidade embasa a compreensão poética daquela experiência primordial, simbolizada na leitura herderiana do tato, que transmuta a condição sensível do homem, de qualidade puramente passiva, receptiva ou material, em um momento igualmente criativo, de abertura para uma nova dimensão, da *forma viva*, como na mítica escultura que se anima<sup>47</sup>. Pois a forma, nesse sentido elevado, não é algo da

---

<sup>42</sup> HERDER, 2019, p. 65.

<sup>43</sup> HERDER, 2010, p. 65.

<sup>44</sup> HERDER, 2010, p. 64.

<sup>45</sup> Parece relevante que o texto final da *Plástica* seja contemporâneo de seu *Monumento a Johann Winckelmann*, escrito em resposta a um concurso lançado pela Academia de Antiguidades de Kassel, em 1777, pois, em ambos os casos, trata-se de uma reconsideração do saldo da obra winckelmanniana para a fundamentação da estética, revisando a posição mais crítica do texto da década anterior.

<sup>46</sup> Há uma passagem na segunda parte do *Quarto bosque*, retomada com algumas modificações na *Plástica*, que trata do amante contemplador em seu entusiasmo ao descrever as esculturas: “E justamente por essa razão eu explico também o entusiasmo do amante, que na escultura excede todas as artes. Quando o conhecedor da pintura descreve sua pintura, então ele tem diante de si uma superfície: ele dispõe suas figuras distintamente, uma diante da outra, em sua localização e presença; ele descreve o que vê diante de si. Mas deixe o amante do Apolo de Belvedere, do Torso e da Níobe descrever; ele não tem uma superfície, ele tem um corpo, que ele sente para descrever, ou melhor, não para descrever, mas sim para fazer com que outros possam senti-lo também” (HERDER, Johann Gottfried. **Werke in zehn Bänden** – Band II (Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993, p. 312). Quando nos damos conta de que as esculturas mencionadas na passagem coincidem com aquelas descritas nas obras de Winckelmann, fica claro que o “amante da escultura”, por excelência, é para ele o próprio Winckelmann.

<sup>47</sup> É igualmente do mito de Pigmaleão que se serve Winckelmann para pensar essa direção que identificava na arte grega: “O espírito dos seres sensatos e pensantes tem uma inclinação e um desejo inatos para se elevar acima da matéria, na esfera espiritual dos conceitos, e sua verdadeira satisfação é a produção de ideias mais novas e mais refinadas. Os grandes artistas dos gregos, que se consideravam por assim dizer como novos criadores, mesmo quando trabalhavam menos para o entendimento do que para os sentidos, buscavam superar o duro objeto da matéria e, quando fosse possível, animá-la: essa sua nobre aspiração, também presente em épocas anteriores da arte, ofereceu a

materialidade, como que recolhida pela sensação em uma mera recepção empírica, e tampouco uma abstração intelectual; distinguindo-se, assim, tanto de um mero sensualismo como de um mero intelectualismo, Herder propõe na forma uma relação poética entre os atos de recepção e produção que unificam o movimento que vai do sujeito ao objeto e do objeto ao sujeito. Consequentemente, é nesse novo campo que desemboca aquela pretensa ciência da sensibilidade, ao se descobrir um acesso ao ideal no próprio desenvolvimento humano a partir de sua origem sensível – um *pensamento próprio ao sensível*, que se tornaria o centro por excelência da estética.

Concluindo esse percurso de Herder, em sua mobilização do tato e do corpo para repensar a fundamentação da estética, encontramos na inflexão do uso do termo *Gefühl* na *Plástica*, para designar o sentido envolvido na apreciação das obras da escultura, a imagem mais acabada dessa *inflexão mais ampla*, operada pelo autor a partir do próprio projeto baumgartiano de uma nova disciplina dedicada ao conhecimento do sensível<sup>48</sup>. Pois, se no início da obra, condizente com o delineamento de uma fisiologia dos sentidos e uma divisão do quadro das artes, o termo é entendido estritamente como *tato* – e, portanto, sinônimo de *Tastsinn* –, colocado em oposição à visão e à pintura, vimos como Herder desloca gradativamente seu enfoque, sem dúvida explorando a ambiguidade do termo que, em alemão, significa também simplesmente *sensação* ou *sentimento*. Amplificado e aprofundado, é surpreendente que na última seção da *Plástica* esse sentido tátil se torne para o aprendiz do artista “o dedo de seu sentido interno”, invocado “para tatear nessa forma em busca da figura do *espírito*”<sup>49</sup>; percebemos, na passagem, a distância e o grande deslocamento em relação ao ponto de partida mais empírico e fisiológico da obra. De fato, como acompanhamos ao longo do ensaio, mais do que um sentido específico, tratado fisiologicamente, o tato se torna para Herder o instrumento para pensar uma experiência mais elementar, de uma receptividade fundamental e pregnante, simultaneamente criativa. Do mesmo modo que o tato se situa na imediatez original entre o sujeito que toca e o objeto que é tocado,

---

ocasião para a fábula da estátua de Pigmaleão” (WINCKELMANN, Johann. **Geschichte der Kunst des Altertums** (Schriften und Nachlaß. Band 4,1). Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 2002, p. 261)

<sup>48</sup> Irmscher propõe que, em relação a Baumgarten, assim como também a outros autores, Herder não faz uma aplicação propriamente rigorosa, mas antes de tudo *analógica* de seus conceitos, abrindo com isso um campo imprevisto no autor: “Baumgarten define a poesia como ‘discurso sensível perfeito’, é essa fórmula, mais exatamente a palavra ‘sensitivo’ [*sensitiv*], a qual ele traduz por ‘sensível’ [*sinnlich*], que Herder retoma expressamente em seu *Quarto bosque crítico* (1769) [...]. Herder, portanto, descobre [...] no que foi legado uma potencialidade que lhe motiva a testar a abordagem de Baumgarten em campos que estavam distantes do antigo autor. Ele lhe toma, por assim dizer, a palavra ‘sensitivo’ e dá a ela uma inflexão, já através da tradução por ‘sensível’, que descerra o novo campo da estética” (IRMSCHER, Hans Dietrich. “Beobachtungen zur Funktion der Analogie im Denken Herders”. **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte**, N. 55 (1), 1981, p. 83). Como procuramos mostrar, essa aplicação analógica da proposta de Baumgarten passa fundamentalmente pela recepção herderiana de Winckelmann.

<sup>49</sup> HERDER, 2018, p. 102.

entre o sentimento de si mesmo e do mundo, vislumbra-se um estado de empatia originária do ser humano, na qualidade de ser *estético*, anterior às divisões mais rígidas entre sentidos específicos e mesmo entre interior e exterior. Sintetizando essa nova compreensão do sentimento envolvido na experiência estética, Herder escreve: “apenas a *simpatia* interna, ou seja, tato e *transferência de todo nosso eu humano* na figura tocada, é a mestra e o instrumento da beleza”.<sup>50</sup>

Diferentes interpretações e apropriações do mito da escultura animada, aludido já no subtítulo do ensaio, permeiam os níveis da obra, acompanhando as oscilações semânticas da leitura herderiana da sensibilidade, do tato e do corpo. Mobilizado para pensar a psicologia empírica transformada em fisiologia dos sentidos, ele se torna mote, inicialmente, para uma redescoberta desse sentido tão desprezado na história da filosofia, permitindo, na sequência, uma divisão mais matizada do sistema das artes que destaca o caráter próprio da escultura. Indicando, sem dúvida, um paradigma crítico contra certo modelo de racionalidade no qual prevalecera a metáfora da visualidade pura, perderíamos, contudo, um movimento complementar do pensamento herderiano se nos limitássemos a ver nessa valorização do tato, como sentimento lento, difuso e obscuro, a mera proposição de uma “outra” teoria do conhecimento, à qual se associaria uma nova divisão das artes.

Como procuramos mostrar, o motivo baumgartiano de fundação de uma nova ciência da sensibilidade é assimilado, em Herder, sob o prisma de uma leitura bastante original das contribuições de Winckelmann, levando a estética a um domínio imprevisto no fundador da disciplina e, quiçá, mesmo a despeito das intenções iniciais de Herder e da própria *Plástica*. Em um sentido mais profundo do “sonho formador de Pigmaleão”, esse pequeno ensaio disputa um legado supostamente “neoclássico” de Winckelmann, recolocando a contribuição estética deste autor na abertura para uma nova relação entre sujeito e objeto, desdobrada como um devir formal e ideal da própria sensibilidade. Hegel, décadas mais tarde, diria em seus *Cursos de estética* 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”, podendo ser considerado como alguém que “soube descobrir um novo órgão para o espírito”<sup>51</sup>. Ora, poderíamos concluir que era exatamente à descoberta de um tal órgão sensível do espírito que chegava também a *Plástica*, por fim, em sua polissêmica investigação do tato. Em uma síntese bastante original das posições de dois dos autores mais fecundos para a aurora do pensamento estético na Alemanha, o contato com o corpo da estátua sentida como viva nos leva muito além de uma simples teoria sobre a escultura e mesmo do estabelecimento de uma ciência da sensibilidade. De maneira mais elementar, Herder pensa por intermédio dessa experiência a abertura para um campo filosófico que escapa à oposição metafísica entre a mera receptividade sensível e a atividade intelectual, caracterizando-o como uma dimensão espiritual que só se

---

<sup>50</sup> HERDER, 2018, p. 86.

<sup>51</sup> HEGEL, G. W.F. **Cursos de Estética I**. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 80.

exprime na concretude do sensível, mas que é, por sua vez, apenas um desdobrar formal e ativo desta mesma sensibilidade. Entre os sistemas receptor e efetuator, Cassirer denominaria um tal campo de “*sistema simbólico*”<sup>52</sup>, e já não nos surpreende que viesse a encontrar em Herder “o primeiro pensador a ter uma clara compreensão deste problema”<sup>53</sup>. De maneira instigante, a *Plástica* nos permite reconectar essa descoberta de uma dimensão fundamentalmente simbólica da alma humana a um pensamento profundamente mergulhado no corpo e na sensibilidade, o qual aponta, por fim, para um novo rumo da estética no século XVIII.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Trad. Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot de. **Tratado das sensações**. Trad. Denise Bottman. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- CLAIRMONT, Heinrich.; HEINZ, Marion. Herder’s Epistemology. In: ADLER, Hans.; KOEPKE, Wulf. (Org.) **A companion to the works of Johann Gottfried Herder**. Rochester: Camden House, 2009.
- HEGEL, G. W.F. **Cursos de Estética I**. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- HERDER, Johann Gottfried. **Escritos sobre estética e literatura**. Trad. Marco Aurélio Werle e Pedro Augusto Franceschini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- HERDER, Johann Gottfried. “Monumento a Baumgarten”. Trad. e notas Oliver Tolle. **A palo seco**, Ano 2, No. 2, 2010, pp. 58-65.
- HERDER, Johann Gottfried. **Plástica**. Trad. Marco Aurélio Werle e Pedro Augusto Franceschini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- HERDER, Johann Gottfried. **Vom Erkennen und empfinden der menschliche Seele** (Herders Sämtliche Werke in 32 Bänden – Band VIII). Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1892.
- HERDER, Johann Gottfried. **Werke in zehn Bänden – Band I** (Frühe Schriften 1764-1772). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.

---

<sup>52</sup> CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 47.

<sup>53</sup> CASSIRER, 1997, p. 69.

- HERDER, Johann Gottfried. **Werke in zehn Bänden** – Band II (Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993.
- HERDER, Johann Gottfried. **Werke in zehn Bänden** – Band IV (Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994.
- HERDER, Johann Gottfried. **Werke in zehn Bänden** – Band VIII (Schriften zu Literatur und Philosophie 1792- 1800). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998.
- HERDER, Johann Gottfried. **Werke in zehn Bänden** – Band IX/2 (Journal meiner Reise im Jahr 1769; Pädagogische Schriften). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997.
- IRMSCHER, Hans Dietrich. Beobachtungen zur Funktion der Analogie im Denken Herders. **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte**, N. 55 (1), 1981.
- KANT, Immanuel. **Antropologia de um ponto de vista pragmático**. Trad. Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- RICHTER, Simon. Medizinischer und ästhetischer Diskurs im 18. Jahrhundert: Herder und Haller über Reiz. **Lessing Yearbook**, Vol. XXV, 1993, pp. 83-95.
- WINCKELMANN, Johann. **Geschichte der Kunst des Altertums** (Schriften und Nachlaß. Band 4,1). Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 2002.

Artigo recebido em 03/07/2020  
Aceito em 17/10/2020