



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# O formalismo herbartiano na Boêmia

---

## *Herbartian Formalism in Bohemia*

Autor: Peter Steiner

Universidade da Pensilvânia,  
Philadelphia, Pensilvânia, Estados Unidos

Edição: RUS Vol. 12. Nº 19

Publicação: Agosto de 2021

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.189607>



# O formalismo herbartiano na Boêmia

Peter Steiner\*

**Resumo:** Numa perspectiva ampla, a história da Estética do século 19 pode ser expressa em termos do embate entre dois campos filosóficos mutuamente opostos. De um lado, os que defendem uma compreensão do conceito de Belo enquanto uma manifestação sensível da ideia (os seguidores de Georg Wilhelm Friedrich Hegel) e, do outro, os formalistas (inspirados por Johann Friedrich Herbart), que concebiam o Belo enquanto uma categoria relacional completamente desprovida de qualquer conteúdo. Meu ensaio foca o desenvolvimento robusto da escola formal na Universidade de Praga, depois de 1850, exemplificado pelas teorias de Robert Zimmermann (1824-1898), Josef Durdík (1837-1902), e Otakar Hostinský (1847-1910). Ele conclui questionando se a estética estruturalista desenvolvida em meados da década de 1930 pelo Círculo Linguístico de Praga não foi, de fato, um eco do formalismo herbartiano local.

**Abstract:** From a bird's eye view, the history of 19th century aesthetics can be cast in terms of strife between two mutually opposed philosophical camps. On the one hand, the champions of a content-oriented understanding of beauty as the sensory manifestation of the idea (the followers of Georg Wilhelm Friedrich Hegel) and, on the other hand, the formalists (inspired by Johann Friedrich Herbart) who conceived of beauty as a purely relational category devoid of any content. My paper focuses on the robust development of the formal school at Prague University after 1850 exemplified by the theories of Robert Zimmermann (1824-1898), Josef Durdík (1837-1902), and Otakar Hostinský (1847-1910). It concludes with posing the question whether the structuralist aesthetics advanced in mid-1930s by the Prague Linguistic Circle was not, in fact, an echo of the indigenous Herbartian formalism.

**Palavras-chave:** Herbart; Estética; Belo; Círculo Linguístico de Praga  
**Keywords:** Herbart; Aesthetics; Beauty; Prague Linguistic Circle

# P

or ocasião da comemoração do centenário de nascimento de Johann Friedrich Herbart, em 1876, o estudioso Josef Durdík – cujas teorias abordarei mais adiante – fez um breve apanhado histórico dos estudos sobre o Belo em sua terra natal. A Estética, disse ele a seus ouvintes, tem sido ensinada em Praga desde 1763, primeiro por Karl Heinrich Siebt (1735-1806), depois dele por vários outros, entre “os quais os mais famosos foram [August Gottlieb] Meissner e [Ignaz] Cornova”.<sup>1</sup> O desenvolvimento subsequente desta disciplina nas terras da coroa da Boêmia foi bastante contencioso, acrescentou ele, com vários sistemas filosóficos e tradições competindo pela aceitação geral. Mas não havia qualquer sombra de dúvida no entender de Durdík de que, por volta da segunda metade do século 19, o herbartianismo havia liderado essa disputa intelectual.

Podemos suspeitar que a opinião de Durdík sobre o herbartianismo, ele mesmo um convicto seguidor dessa tendência, gozava de uma influência potencial. Embora sua abordagem em nada possa reduzir o impacto de Herbart no pensamento da Europa Central, ele pode muito bem contar com a aceitação dos historiadores das ideias. William Johnston,<sup>2</sup> por exemplo, menciona Herbart como “o filósofo [...] mais amplamente ensinado na Áustria entre 1820 e 1880”, mesmo sem nunca ter estado lá. Seus conceitos foram influentes particularmente no modo como o estudo do Belo foi tratado. “A onda mais forte do kantianismo na Estética do século dezanove”, opina Günter Zöller,<sup>3</sup> “origina-se com Johann Friedrich Herbart, um seguidor de Kant e opositor de G. W. F. Hegel.” Mas, uma vez que

---

1 DURDÍK, 1876, p. 319.

2 JOHNSTON, 1972, p. 281.

3 ZÖLLER, 2014, p. 60.

\* Professor Emérito de Literatura Eslava da University of Pennsylvania, Russian and East European Studies. Autor, entre outros, do livro *Russian Formalism: A Metapoetics*. Suas principais áreas de interesse são Teoria Literária e Literatura e Cultura eslavas modernas; <https://orcid.org/0000-0003-1076-2626>; [psteiner@sas.upenn.edu](mailto:psteiner@sas.upenn.edu)



“o esquecimento tem tomado conta de Herbart numa rapidez incomum”,<sup>4</sup> uma breve apresentação de suas ideias pode nos ajudar a compreender o que os estetas encontraram de tão atraente nelas cerca de cento e cinquenta anos atrás.

## 1. Relações *über alles!*

Falar é mais fácil do que fazer por várias razões. O horizonte intelectual de Herbart, em primeiro lugar, estava um tanto distante de seu legado mais duradouro nas áreas ligadas à Estética apenas obliquamente: a psicologia e a pedagogia.<sup>5</sup> Em segundo lugar, o estilo rebarbativo de seus escritos, combinado com a vasta quantidade de fontes (recolhidas em cerca de dezenove volumes densos), tornam uma explicação das ideias de Herbart um projeto a longo prazo. Além disso, os perigos decorrentes da confiança inelutável em fontes secundárias, muitas vezes provenientes de perspectivas incompatíveis entre si, multiplicam os problemas. Somado a isso, conforme nos informa Frederic Beiser, “O desenvolvimento intelectual de Herbart não foi nem estável nem contínuo, mas irregular e fragmentado”,<sup>6</sup> não se ajustando muito bem à história convencional da filosofia. Mesmo seu kantianismo autodeclarado pode ser questionado, pois, em diferentes momentos de sua carreira, Herbart desconsiderou alguns dos princípios mais apreciados desta filosofia. Considerando todos esses obstáculos, resta endossar a observação astuta de Beiser de que “uma compreensão e apreciação apropriadas de Herbart é uma tarefa para uma geração futura.”<sup>7</sup>

Por uma questão de simplicidade, parece apropriado dividir o pensamento filosófico de Herbart em duas partes correlatas: a teórica e a prática, a primeira preocupada com o “é” e a últi-

---

4 DUNKEL, 1970, p. 3.

5 Cf., por exemplo, GUBSER 2006, p. 98.

6 BEISER, 2014, p. 93.

7 BEISER, 2015, p. 1058.

ma com o “deve”. O local da Estética no âmbito desta distinção natural/normativa é bastante óbvio e, por esta razão, minha abordagem da metafísica de Herbart será bastante perfunctória. Herdeiro da linhagem intelectual Leibnitz-Wolf-Kant, Herbart acreditava piamente que “a matemática era a ciência piloto de seu tempo”,<sup>8</sup> e esta crença o conduziu a uma metafísica bastante diferente dos projetos similares dos idealistas e românticos alemães. No ápice da abstração, pode-se dizer que seu “método de relações”<sup>9</sup> considerava que todas as formas de experiência (sejam essas pertencentes aos fenômenos percebidos, que ele denominou “*realia*”, ou às suas representações cognitivas) como unidades complexas cuja identidade deriva das interdependências entre elementos constitutivos. No espírito da *mathesis universalis* leibniziana, Herbart se esforçou no sentido de elaborar uma combinatória mental que estudaria todos os tipos de relações possíveis entre os componentes psicológicos e suas interações.<sup>10</sup>

Cronologicamente falando, as primeiras tentativas de Herbart de formular sua filosofia prática precederam sua metafísica, retroagindo ao início dos anos de 1800.<sup>11</sup> Seja influenciado pela filosofia moral britânica ou pelo ensaio “Sobre graça e dignidade” (1793), de Friedrich Schiller, Herbart admitiu que a atitude humana perante o Bom e o Belo é uma questão de gosto e, por isso, circunscreveu o julgamento ético em termos estéticos. Por negar “que haja um princípio de moralidade único”, ao mesmo tempo em que insistiu “que a razão não é a fonte da obrigação moral”,<sup>12</sup> Herbart rompeu claramente com a ética kantiana. Isso, porém, não deve conduzir a uma conclusão equivocada de que Herbart era um relativista moral. *Au contraire*: a subordinação do julgamento ético ao estético deriva da “validade absoluta” deste último – sua independência de quaisquer motivos ulteriores por parte do observador e

---

8 HERBART, 1890, p. 105.

9 HERBART, 1887, p. 181.

10 cf. ZUMR 1965, p. 419.

11 Veja, por exemplo, MOHNS, 1914, p. 3.

12 BEISER, 2014, p. 126.

por sua natureza auto evidente – para o qual os julgamentos são, como Herbart escreveu,<sup>13</sup> “imediatos” e “voluntários”. Em outras palavras, “sob condições objetiva e subjetiva, o mesmo julgamento estético deve ocorrer”.<sup>14</sup> E por que isso deve ser assim? A resposta se encontra no “método das relações” de Herbart. O objeto de um julgamento estético é sempre complexo, um conjunto de relações, assim como “o esboço de uma estátua, as personagens em um drama, notas em um acorde musical”.<sup>15</sup> Um elemento simples e isolado não pode ser nem Belo nem Feio. E é exatamente a estrutura formal de um objeto estético que leva o público a percebê-lo repetidas vezes de uma maneira uniforme.

Embora Herbart não tenha desenvolvido um modelo acabado para as relações estéticas, ele o fez para a Ética. Aqui, a dialética do prazer e desprazer diz respeito à estrutura de atos volitivos. Os cinco princípios éticos, sintetizados por ele na forma de oposições binárias, são importantes para minha discussão a seguir, pois os seguidores de Herbart subsequentemente os adotaram com algumas modificações como um *dispositivo* para suas análises formais do Belo: (1) A ideia de **liberdade interior** (inclinações, desejos, paixões, em oposição à nossa compreensão intuitiva do que é certo ou errado); (2) a ideia de **perfeição** (o desejo em oposição aos seus esforços quantificáveis: intensidade, extensão, concentração); (3) a ideia de **benevolência** (o desejo individual em oposição ao desejo de outrem enquanto um objeto); (4) a ideia de direito (o desejo individual em oposição ao desejo de outrem enquanto um adversário); (5) a ideia de equidade (o desejo individual em oposição ao desejo de outrem enquanto um inimigo).<sup>16</sup> “São essas relações possíveis *entre desejos*,” Alan Kim (2015) parafra-seou Herbart, “que constituem as formas possíveis do desejo e que são julgadas belas ou vexatórias pelo julgamento prático.”

---

13 HERBART, 1897, p. 80.

14 KIM, 2015.

15 HERBART, 1897, p. 329.

16 HERBART, 1887b, p. 355-375.

## 2. “Praga nunca te deixa ir embora”

“Depois de 1850,” observou Johnston, “a Universidade de Praga tornou-se o baluarte do pensamento herbartiano.”<sup>17</sup> A instituição, de acordo com a exposição detalhada de Ivo Tretera,<sup>18</sup> recebeu as ideias de Herbart de braços abertos por mais de uma razão. Alguns valorizaram sua evidente neutralidade política, outros achavam que elas forneciam munição bem-vinda contra o “astuto” hegelianismo, já um terceiro grupo foi cativado pelo empirismo sóbrio das ideias herbartianas. Apesar disso ou talvez por causa disso, a presença de Herbart na cena intelectual local foi dominante. Com uma quantidade considerável de proeminentes professores praguenses (tchecos e alemães) operando na órbita intelectual de Herbart, suas ideias perduraram por cerca de setenta anos (de 1832 a 1902), cujo ápice foi entre 1861 e 1887, depois disso um positivismo tardio começou a substituí-las.<sup>19</sup> De acordo com o que me propus, eu tratarei apenas dos praguenses que aplicaram o “método das relações” de Herbart à Estética, concentrando-me sobretudo em dois pensadores tchecos menos conhecidos no exterior: Josef Durdík (1837-1902) e Otakar Hostinský (1847-1910).

Quem fez a estética herbartiana entrar no *mainstream* foi Robert Zimmermann (1824 -1898), um pupilo do filósofo praguense Bernard Bolzano (1781–1848), sob a orientação do qual escreveu em uma perspectiva ampla sobre a monadologia de Leibniz e, de forma particular, sobre a relação de Herbart com essa filosofia.<sup>20</sup> Porém, o mais importante para meu propósito é sua *Aesthetik* [Estética] publicada em dois volumes. O primeiro deles *Geschichte der Aesthetik* (1858) [A história da estética] veio a lume durante o período em que Zimmermann lecionava na Universidade de Praga (1852-1861), o segundo, *Allgemeine Aesthetik* (1865) [A estética geral], saiu sete anos

---

17 JOHNSTON, 1972, p. 284.

18 TRETERA, 1989, p. 129-298.

19 TRETERA, 1989, p. 209.

20 ZIMMERMANN, 1849.

mais tarde, quando Zimmermann já estava ensinando em Viena. Os dois volumes foram pioneiros em suas contribuições à disciplina. O primeiro tomo é comumente considerado a primeira história da Estética de Platão em meados do século 19; o segundo é um estudo sistemático do Belo baseado nos cinco princípios morais herbartiano mencionados acima. O subtítulo do segundo volume – *Formwissenschaft* (Ciência da forma) – sintetiza de maneira apropriada a concepção de Estética de Zimmermann – uma ciência da forma –, uma ideia já implícita, conforme comentou George Weiss,<sup>21</sup> nos escritos de Herbart. “A descoberta das relações estéticas concretas”, Zimmermann declarou em seu ensaio programático de 1861, “abrirá à Estética um campo de pesquisa novo e amplo”, tornando-a eventualmente “uma ciência tão exata quanto a Química ou a Fisiologia.”<sup>22</sup> A sentença de morte da filosofia idealista e da filosofia orientada para o conteúdo estava decretada.

Zimmermann explicitou “as relações estéticas concretas”, cerca de quatro anos mais tarde em *The General Aesthetics* [*Estética geral*]. Na verdade, essa atitude de Zimmermann foi menos uma questão de descoberta do que uma conversão criativa estabelecida a partir dos cinco princípios éticos de Herbart em “formas estéticas primárias”, quais sejam: (1) **característica**; (2) **magnitude**; (3) **harmonia**; (4) **correção** e (5) **equilíbrio**.<sup>23</sup> Mas quão fiel a Herbart foi Zimmermann nessa expansão de suas ideias? Zimmermann era ele mesmo um autor bastante modesto, apresentando-se na “Introdução” ao volume como um mero sintetizador do pensamento de Herbart, “elaborando a Estética da perspectiva herbartiana”,<sup>24</sup> a qual, se falível, preferiria errar junto com Herbart.<sup>25</sup> Otakar Hostinský, por outro lado, embora bastante respeitoso quanto à contribuição de Zimmermann à disciplina, sentiu-se obrigado a acrescentar sua reconstrução meticulosa das ideias estéticas originais de

---

21 WEISS, 1928, p. 109.

22 ZIMMERMANN, 1861, p. 354.

23 ZIMMERMANN, 1865, p. 35–70.

24 ZIMMERMANN, 1865, p. V.

25 ZIMMERMANN, 1865, p. X.

Herbart com um extenso “Comentário crítico-histórico”, para deixar registrado o que ele percebeu como desvios de Zimmermann em relação ao pensamento original do mestre.<sup>26</sup>

Eu não recapitularei os pontos principais da Estética de Zimmermann pelo fato de eles aparecerem *mutatis mutandis* na *magnum opus* de Josef Durdík – sua *Všeobecná aesthetika* (1875) [*Estética Geral*], com setecenta longas páginas –, a primeira e a última tentativa deste gênero na história intelectual tcheca. “As premissas de Durdík”, Oleg Sus resumiu a natureza derivativa desta obra, “são os *loci communes* do herbartianismo que ele assimilou de Robert Zimmermann na universidade.”<sup>27</sup> “A Estética é”, previsivelmente, “a ciência das leis gerais do Belo”,<sup>28</sup> que precedem dos três axiomas seguintes: (1) O Belo é livre de todas as conotações subjetivas. O proveito, o interesse, o prazer não podem ser identificados como experiência estética devido à natureza *ad hoc* que apresentam. (2) O julgamento estético deve ter um caráter *a priori*. Uma vez que haja certos fenômenos que são Belos para qualquer um, o julgamento estético é autoexplicativo e não carece de prova. (3) “Complexidade é o signo essencial de todo Belo”.<sup>29</sup> Um único elemento – um tom, uma cor ou uma representação – é mais um fenômeno físico do que estético. Em outras palavras, uma vez que elementos esteticamente isolados e desinteressados constituem a matéria e suas correlações esteticamente valorizadas constituem o que chamamos de “forma”, a Estética, para ser uma ciência, deve preocupar-se tão somente com esta última. Deve ser formal.

A elaboração de Durdík das formas básicas do Belo adveio (com poucas variações) diretamente das cinco formas estéticas primárias de Zimmermann mencionadas anteriormente.<sup>30</sup> Já suas reflexões sobre o conteúdo são, entretanto, muito loquazes, e eu fornecerei apenas o esqueleto de sua disquisição

---

26 HOSTINSKÝ, 1891, p. 71-135.

27 SUS, 1960, p. 783.

28 DURDÍK, 1875, p. 3.

29 DURDÍK, 1875, p. 15.

30 cf. HOSTINSKÝ, 1882, p. 122.

(com uma pequena amostra das oposições binárias propostas por ele). Representações, Durdík sustentava, independentemente de seu conteúdo real, podem ser associadas tanto com base na **quantidade** como na **qualidade**. No primeiro caso (quantidade), chegaríamos à forma da (1) **força** (uma variação sobre a noção de magnitude de Zimmermann tomada de empréstimo da física) que abrange oposições como grande x pequeno ou, complexo x simples. As relações qualitativas entre representações derivam tanto da concordância dessas (a similaridade entre os itens emparelhados excede a dissimilaridade) quanto, inversamente, da sua discordância. Aquelas baseadas no primeiro modelo são as formas da (2) **característica** (prototípico vs. ectípico, simbólico vs. alegórico) ou as da (3) **harmonia** (simétrico vs. assimétrico; ritmado vs. irregular). Já as relações geradas a partir do último são as formas de (4) **correção** (prescrito vs. arbitrário; puro vs. misturado) ou as de (5) **equilíbrio e acabamento** (dispensável vs. necessário; autêntico vs. trivial).<sup>31</sup>

Depois de estabelecer as formas básicas do Belo, Durdík passou às suas manifestações reais. Por uma questão de brevidade, limitarei minha discussão ao âmbito da arte. O formalista tcheco seccionou essa categoria em dois tipos. Música e pintura, por um lado, são de natureza sensorial; literatura, por outro, é da ordem do espiritual. Ou, mais precisamente, esta última “reside na fronteira” entre as duas. Conforme observou Durdík: “Embora incorporando o belo sensorial através de seu aspecto fônico e rítmico, a literatura também pertence ao belo espiritual”.<sup>32</sup> Por causa da natureza dualista do belo poético, as representações – na concepção de Durdík, a própria matéria da literatura – podem ser correlacionadas com dois tipos de forma. Uma vez que cada representação “deve conter seu signo [...] para se tornar sensorialmente perceptiva”,<sup>33</sup> os elementos sensíveis de tais signos podem ser organizados em padrões específicos, compreendendo a forma externa da poesia. As re-

---

31 DURDÍK, 1875, p. 36–83.

32 DURDÍK, 1875, p. 225.

33 DURDÍK, 1874, p. 310.

lações entre as representações mentais em si mesmas construiriam, então, a forma interna da poesia. Destes dois, Durdík insiste, só a forma interna é essencial à literatura. Uma prova disso é, aos olhos de Durdík, a prosa artística, que, embora desprovida de forma externa e baseada unicamente nas relações de representações, é ainda considerada um fenômeno artístico. E isso em contraste à linguagem cotidiana não-artística ou à prosa científica, cuja ausência de uma forma interna as impede de ganhar, na opinião de Durdík, um status artístico mesmo se deliberadamente detentora de uma forma externa por ser, digamos, versificada.

As artes não são diferentes umas das outras apenas em relação ao tipo de Belo que elas encerram, mas também em relação ao fato de apresentarem ou não um conteúdo. Há artes que são *a priori* vazias de qualquer conteúdo, como a arquitetura e a música, há outras que podem ser desprovidas dele por opção. A pintura, por exemplo, pode tanto representar situações e personagens quanto, com igual facilidade, dispensá-los – o arabesco é um exemplo frequentemente citado. Mas, o conteúdo *per se*, Durdík nunca cansou de repetir, não traz consigo nenhum valor estético intrínseco. Ele é apenas um dos muitos componentes no interior de um todo complexo, uma parte integrante do conjunto imanente de relações: forma artística. “Qualquer coisa do conteúdo que não seja retrabalhada”, afirma ele, “é só um material bruto, a matéria prima, um resquício (*residuum*) que [...] o artista fracassou em superar”.<sup>34</sup> Só de maneira secundária e em comparação com outras obras de arte o conteúdo pode contribuir para o valor estético da obra. Isso acontece, por exemplo, quando duas pinturas são igualmente perfeitas do ponto de vista formal e uma tem conteúdo mais apreciado que a outra. Isso quer dizer que “o valor de uma obra de arte não está”, para Durdík, “baseado no que a obra *significa*, mas no *que ela é* [itálicos de Durdík].<sup>35</sup> E devido ao fato de que “qualquer coisa pode ser assunto para a arte”,<sup>36</sup> o maior

---

34 DURDÍK, 1875, p. 599.

35 DURDÍK, 1875, p. 598.

36 DURDÍK, 1875, p. 656.

desafio do esteta é estudar formas artísticas reais, ao invés do *valeur* extraestético de seus elementos constituintes, os quais podem ser completamente subjetivos. Nas palavras do próprio Durdík: “Se dissermos que o esteta deve estudar o *objeto* em si, e não o que o criador pretendeu, o que ele desejou expressar, etc., queremos dizer que o objeto do esteta é, na verdade, a forma [...]. Não *o que* o artista expressou, mas *como* ele o expressou, essa é a questão.” [itálicos de Durdík].<sup>37</sup>

Como esperado, chumbo grosso nos estetas idealistas ou nos que se orientam exclusivamente pelo conteúdo, ignorando totalmente a categoria formal e buscando, ao invés disso, “a essência do belo no conteúdo” devido à creança inescrutável de que “é o valor do conteúdo que torna sua manifestação agradável a nós.”<sup>38</sup> Para Durdík, tal postura beira o misticismo, relegando aqueles que a sustentaram (Hegel, Schelling, Vischer, *et al.*) à proverbial lata de lixo da história. A utilidade da teorização dos que apoiam esta postura pode ser propedêutica, pois “assim como todos os homens na fronteira entre a alquimia e a química tinham que conhecer de alquimia, nós devemos conhecer os sistemas idealistas”.<sup>39</sup> Mas não é necessário um meteorologista, Durdík<sup>40</sup> apela a seus leitores, para saber de que lado o vento sopra: “E como a astronomia nasceu da astrologia; a química, da alquimia; a Estética idealista será sucedida por uma outra de caráter científico, *i.e.*, uma Estética formal.”<sup>41</sup>

O sucessor de Durdík na Universidade de Praga e o primeiro a ocupar a cadeira de Estética criada em 1883 foi Otakar Hostinský.<sup>42</sup> Ele mesmo nunca escreveu uma Estética geral sistemática, essa tarefa coube a seu pupilo Zdeněk Nejedlý, que copilou as conferências de Hostinský junto com anotações de seus alunos em uma obra teórica unificada, o póstumo *Otakara Hostinského esthetika* [*A estética de Otakar Hostinský*]

---

37 DURDÍK, 1875, p. 656.

38 DURDÍK, 1875, p. 107.

39 DURDÍK, 1875, p. 116.

40 DURDÍK, 1875, p. 116.

41 DURDÍK, 1875, p. 116.

42 Veja JŮZL, 1985, p. 81.

que, no entanto, não avançou além do primeiro volume. Se Durdík se esforçou para combinar empirismo com um sistema teórico dedutivo abrangente, Hostinský, por sua vez, foi um empirista indutivo estrito. Na avaliação de Nejedlý, para Hostinský, “a Estética tinha valor somente na medida em que ela estivesse baseada no empirismo enquanto uma fonte de fatos estéticos e na indução como método científico. Sem empirismo e indução, a Estética, na mente de Hostinský, “não é uma ciência.”<sup>43</sup> Retomando o ensaio de Nejedlý, Mirko Novák contrastou o “formalismo abstrato” de Durdík ao “formalismo concreto” de Hostinský.<sup>44</sup>

A palestra que Hostinský realizou na Sociedade Real de Ciências da Boêmia em 21 de março de 1881 resumiu compreensivelmente todas as suas reivindicações mais importantes a respeito das interpretações da estética herbartiana à época em curso. A essência de sua fala pode ser resumida assim: “retornem ao Herbart original”. Tal apelo é imprescindível, Hostinský sustentou, porque os herbartianos modernos (Zimmermann e Durdík) distorceram o legado empirista original da filosofia de Herbart ao fundamentar a Estética nas cinco “ideias práticas” formuladas por ele inicialmente para a Ética. Caberia, portanto, ao formalista moderno perguntar: “Em primeiro lugar, é compatível com o espírito e com o legado de Herbart aceitar acriticamente suas cinco ideias práticas como base da estética geral? Segundo, as formas estéticas universais são verdadeiramente paralelas às ideias práticas?”<sup>45</sup>

Sua resposta para ambas as perguntas foi um retumbante não. Os seguidores do herbartianismo anseiam por criar um sistema conceitual compreensível, Hostinský cobrou que prontamente se substituísse uma série de decisões *ad hoc* pelo estudo de dados de que dispunham. Para Herbart, antes de mais nada, a Estética não era derivada da Ética, mas *vice versa*, e suas cinco ideias bases foram apenas uma configuração particular de relações válidas para questões volitivas,

---

43 NEJEDLÝ, 1907, p. 4.

44 NOVÁK, 1941, p. 107.

45 HOSTINSKÝ, 1882, p. 122.

mas dificilmente teriam validade para outro domínio normativo. Em segundo lugar, a equação de Zimmermann das cinco ideias práticas com as cinco formas estéticas universais era, na maioria das vezes, a questão de suas extensões tropológicas, não de qualquer compatibilidade genuína. Por fim, sem qualquer comprovação, os formalistas herbartianos aplicaram indiscriminadamente as cinco formas estéticas universais a todos os tipos de Belo (natural ou artístico), fechando os olhos para diferenças substanciais. E ainda que a estética formalista fosse, Hostinský condescendeu – na medida em que concebeu esta investigação como disciplina autônoma, independente de quaisquer pressupostos filosóficos –, superior a todas as outras escolas do pensamento, sua avaliação geral do estado da Estética à época foi bastante contundente: “A Escola herbartiana”, Hostinský não hesitou em afirmar, “ainda não havia estabelecido uma base sólida e inabalável para uma Estética geral e exata.”<sup>46</sup>

O equívoco de uma teorização especulativa não só evitou Hostinský de escrever uma estética geral como também fez com que ele visse com suspeita um conceito geral de arte. Ao invés de procurar o que seus constituintes mais expressivos têm em comum, ele focou nas suas representações individuais e, em particular, naquilo que as separam: suas substâncias. Operando desta forma, ele sempre esteve pronto para aplicar os mais recentes métodos das ciências naturais – física, acústica, fisiologia etc. – nas suas próprias investigações, talvez com melhores resultados no campo da música. No âmbito dos estudos literários, ele aceitou o cultuado conceito de belo poético como a relação de representações. Hostinský, entretanto, argumentou vigorosamente contra a oposição simples entre forma e material conforme advogada por Durdík. Não há material bruto, amorfo, ele insistiu. “O poeta [...] recebe seu material já pré-formado; no entanto ele remodela essa forma [...] Dessa maneira, não podemos opor o princípio do material ao da forma e acreditar que só o segundo estágio da recriação artística nos conduz à forma.”<sup>47</sup>

---

46 HOSTINSKÝ, 1882, p. 138.

47 NEJEDLÝ, 1921, p. 53.

Essa observação apresenta um significado especial em relação à trama literária, a qual já é um conjunto de relações antes mesmo de sua inserção no texto. As conexões entre os elementos da trama são para Hostinský “relações objetivas, isto é, relações entre coisas mesmas, independentes de quem as contemple.”<sup>48</sup> Na obra literária, essas relações compreendem tanto a trama quanto sua sucessão temporal. Algo semelhante à distinção proposta pelo Formalismo Russo entre “estória” e “trama”, Hostinský propôs diferenciar dois tipos de elementos: os que “compõem o conteúdo narrado do poema” e os que “emergem da maneira como essa estória é contada.”<sup>49</sup>

Em oposição aos formalistas russos radicais, Hostinský, entretanto, não banuiu completamente, do campo de interesse da Estética, “o conteúdo narrado” ou, de forma mais geral, a realidade representada. Como ele mesmo declarou em um longo estudo sobre o realismo artístico, a “verossimilhança da representação artística é tanto um elemento estético” quanto características formais da obra, isso é, as “linhas e formas bem delineadas, a harmonia das cores e dos tons, a continuidade e o contraste das representações poéticas, a proporcionalidade no todo da composição.”<sup>50</sup> Nejedlý<sup>51</sup> interpretou o aparente “antiformalismo” do ensaio da seguinte maneira: “Se todo Belo repousa integralmente na relação entre duas representações (formalismo), então a verossimilhança (realismo) é, de fato, um elemento estético importante baseado na relação da realidade com sua representação na obra de arte.” Hostinský, contudo, foi bastante cauteloso para não confundir a estética programática de um movimento artístico isolado com a Estética enquanto uma disciplina acadêmica. Ele estava convicto de que, em contraste com a arte “realista”, há o que ele denominou de arte “idealista” (por exemplo: a música absoluta, o ornamento, a literatura fantástica), cujas obras carecem, em um grau considerável, de qualquer relação com o mundo real.

---

48 NEJEDLÝ, 1921, p. 354.

49 NEJEDLÝ, 1921, p. 354.

50 HOSTINSKÝ, 1890, p. 4.

51 NEJEDLÝ, 1907, p. 23.

Por essa razão, "idealismo e realismo não são os princípios universais mais elevados da arte, exaurindo e delimitando a essência da criação artística. [...] Eles [idealismo e realismo] são meramente princípios de estilo que variam com as circunstâncias, que se intercambiam, ou até mesmo coexistem no curso da história."<sup>52</sup> Para a estética acadêmica, os dois são fundamentalmente iguais e um não pode ser enaltecido em detrimento do outro.

Oferecer uma visão geral da Estética de Hostinský tem suas adversidades. O último grande formalista tcheco era demasiadamente um indutivista para subordinar de bom grado todos os fenômenos estéticos a alguns princípios gerais. Como foi dito anteriormente, ele nunca produziu uma estética teórica sistemática e o substancial de suas ideias está espalhado em dezenas de publicações. Nesse sentido, somos forçados a depender da sistematização tardia de Nejedlý, elaborada, *nota bene*, só depois que ele já tinha deixado as teorias do seu ex-professor para trás. Mesmo assim, visto que essa sistematização pode ser reconstruída, constata-se que o sistema de Hostinský estava baseado nos quatro postulados seguintes: (1) a Estética é a ciência do Belo em todas as suas manifestações particulares; (2) ela é uma disciplina empírica que concebe os fenômenos estéticos como percepção sensorial conduzindo-os à nossa cognição; (3) ela é uma disciplina independente e não pode ser deduzida de nenhum outro saber; (4) seu método é analítico-sintético: os fenômenos estéticos são primeiramente submetidos a relações estéticas elementares alto-evidentes a partir das quais combinações mais elevadas são subsequentemente construídas.<sup>53</sup> Não obstante o fracasso de Hostinský em subsumir toda a sua teorização em um sistema abrangente, na história do formalismo, ele foi uma figura de destaque. De acordo com a apreciação recente de Josef ZUMR: Hostinský "pode ser acertadamente considerado o sistematizador mais significativa e a personalidade mais criativa do herbartianismo em termos de Estética [...], o seu consumidor."<sup>54</sup>

---

52 HOSTINSKÝ, 1890, p. 41.

53 Veja também NOVÁK, p. 126.

54 ZUMR, 1998, p. 61.

### 3. “Plus ça change, plus c’est la même chose”?

O adágio popular que diz que a história não se repete, mas frequentemente rima, tem uma relevância curiosa quando se trata do traço de dependência da estética tcheca. A verdade é que a morte de Hostinský levou a grande tradição herbartiana em Praga ao seu fim, e com ela seus discípulos mais talentosos (Zdeněk Nejedlý (1878-1962) e Otakar Zich (1879-1934)), abrindo caminho, de certa forma, aos métodos de investigação e programas teóricos mais afinados à atmosfera intelectual da época.<sup>55</sup> Todavia, como o proeminente crítico tcheco F. X. Šalda (1867-1938) já havia notado em meados dos anos de 1930, a conceituação herbartiana da Estética encontrou seu eco entre os estudantes locais de arte da geração seguinte, quais sejam: os estruturalistas reunidos em torno do Círculo Linguístico de Praga (estabelecido em 1926). De acordo com este ponto de vista, reiterado muitas vezes,<sup>56</sup> o que aparentemente coloca essas duas escolas do pensamento juntas é a postura decididamente anti-substantivista de ambas, a percepção compartilhada por elas quanto ao objeto da Estética como um todo relacional.

Deveríamos então admitir que a Escola de Praga foi simplesmente uma continuação da estética herbartiana por outros meios? Essa pergunta desafia uma resposta fácil e, dado o foco deste meu ensaio, eu não tentarei respondê-la. Deixe-me apenas esclarecer que a suposta rima histórica entre as duas escolas, para enfatizar a metáfora prosódica, é um tanto esdruxula, porque a *poiesis* do estruturalismo já envolvia um terceiro elemento, exógeno à tradição acadêmica tcheca. Mesmo uma mirada rápida na produção de Jan Mukařovský (1891-1975) e na de sua corte deixa claro que eles retiraram suas inspirações teóricas muito mais do Formalismo Russo do que de Durdík ou Hostinský. No entanto, triângulos amorosos são notoriamente complicados e a relação do estruturalis-

55 Veja, por exemplo, NEJEDLÝ, 1912/13; ZICH, 1921.

56 Conferir, por exemplo, NOVÁK, 1941, p. 136; SUS, 1958, p. 310; WIESING, 2016, p. 7.

mo nascente com os dois formalismos precedentes não é uma exceção à regra. Os três camafeus deste emaranhado teórico - *ménage à trois* – proferidos por Šalda (1934-1935) de uma outra maneira, demonstram: (1) “O formalismo de Mukařovský [!], além de suas raízes locais é [...] uma semelhança autônoma do Formalismo Russo”.<sup>57</sup> (2) A partir de algumas afirmações contidas em *Teoria da prosa*, de Viktor Chklóvski, “fica evidente como essa nova concepção da ciência literária está em sintonia com a nossa bem-conhecida estética herbartiana.”<sup>58</sup> (3) “A contribuição crucial de Mukařovský está na sua habilidade em transformar a estrutura estática da Estética relacional em um princípio novo, em algo desenvolvidamente dinâmico [...], ele abriu caminho de Herbart a Hegel.”<sup>59</sup> Vai entender! Mas quem foi mesmo que lhe disse que história intelectual deveria ser moleza?

## Referências bibliográficas

BEISER, Frederick C. *The Genesis of Neo-Kantianism, 1796-1880*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

BEISER, Frederick C. “Herbart’s Monadology,” *British Journal for the History of Philosophy*, 23 (2015): 1056-1073.

DUNKEL, Harold B. *Herbart and Herbartianism: An Educational Ghost Story*. Chicago: The University of Chicago Press, 1970.

DURDÍK, Josef. *Všeobecná aesthetika* [General aesthetics]. Prague: I. L. Korber, 1875.

DURDÍK, Josef. “O významu nauky Herbartovy, hledíc obzvlášť k poměrům českým,” [The significance of Herbart’s theory particularly viewed in the Czech context]. *Časopis Musea království českého*, 50 (1876): 294-328.

GUBSER, Michael. *Time’s Visible Surface: Alois Riegel and the*

---

<sup>57</sup> ŠALDA, p. 61

<sup>58</sup> ŠALD, p. 63

<sup>59</sup> ŠALDA, p. 65

*Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*. Detroit: Wayne State University Press, 2006.

HERBART, Johann Friedrich. *Hauptpuncte der Metaphysik. Vorgeübten Zuhörern zusammengestellt in Sämtliche Werke*, ed. Karl Kehrbach, vol. 2. Langensalza: Herman Beyer und Söhne, 1887a, 175-216.

HERBART, Johann Friedrich. *Algemeine praktische Philosophie* in *ibid.*b, 329-458. "Ueber die Moeglichkeit und Nothwendigkeit, Mathematik auf Psychologie Anzuwenden. Vorgelesen in der Königlichen Deutschen Gesellschaft, am 18. April 1822," *Sämtliche Werke*, ed. Karl Kehrbach, vol. 5. Langensalza: Herman Beyer und Söhne, 1890, 90-122.

HERBART, Johann Friedrich. *Kurze Encyclopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspuncten entworfen in Sämtliche Werke*, ed. Karl Kehrbach, vol. 9. Langensalza: Herman Beyer und Söhne, 1897, 17-338.

HOSTINSKÝ, Otakar. „O významu praktických ideí Herbartových pro všeobecnou esthetiku“ [On the significance of Herbart's practical ideas for the general aesthetics], *Zprávy o zasedání Královské české společnosti nauk v Praze: Ročník 1881*. Prague: Královská česká společnosti nauk, 1882: 120-139.

HOSTINSKÝ, Otakar. *O realismu uměleckém* [On artistic realism]. Prague: Bursík a Kohout, 1890.

HOSTINSKÝ, Otakar. *Herbarts Ästhetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmässig dargestellt und erläutert*. Hamburg, Verlag von Leopold Voss, 1891.

JOHNSTON, William M. *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History 1848-1938*. Berkeley: University of California Press, 1972.

JŮZL, Miloš. *Hostinského pojetí estetiky a filozofie dějin umění*, [Hostinský's conceptualization of aesthetics and of the philosophy of the history of arts]. Prague: Univerzita Karlova, 1985.

KIM, Alan. "Johann Friedrich Herbart, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2015/en>

tries/johann-herbart/>.

MOHNS, Walter. *Herbarts Stellung zur Englischen Moralphilosophie*. Langensalza: Herman Beyer und Söhne, 1914.

NEJEDLÝ, Zdeněk. "Otakar Hostinský," *Česká mysl* 8 (1907): 3-43.

NEJEDLÝ, Zdeněk. "Krise estetiky" [The crisis of aesthetics], *Česká kultura*, 1(1912-1913): 19-23, 42-47, 76-78.

NEJEDLÝ, Zdeněk. *Otakara Hostinského esthetika: Díl I. Všeobecná esthetika* [Otakar Hostinský's aesthetics: Volume I. General aesthetics]. Prague: Leichter, 1921.

NOVÁK, Mirko. *Česká esthetika od Palackého po dobu současnou* [Czech aesthetics from Palacký to the current time]. Prague: Fr. Borový, 1941

ŠALDA, František Xavier. "Příklad literárního dějepisu strukturálního" [An example of structural literary history], *Šaldův zpisník*, 7 (1934-1935): 59-68.

SUS, Oleg. "Theoretické základy Hostinského estetiky: Hostinský a Herbart" [Theoretical bases of Hostinský's aesthetics: Hostinský and Herbart], *Filosofický časopis*, 6 (1958): 301-314.

SUS, Oleg. "Sémantické problémy umění u Josefa Durdíka" [Semantic problems in Josef Durdík], *Filosofický časopis*, 8 (1960): 776-790.

TRETERA, Ivo. *J. F. Herbart a jeho stoupenci na pražské univerzitě* [J. F. Herbart and his partisans at Prague University]. Prague: Univerzita Karlova, 1989.

WEISS, Georg. *Herbart und seine Schule*. Munich: Verlag Ernst Reinhardt, 1928.

WIESING, Lambert. *The Visibility of the Image: History and Perspectives of Formal Aesthetics*, translated by Nancy Ann Roth. London: Bloomsbury, 2016.

ZICH, Otakar. "Úkoly české esthetiky" [The tasks of Czech aesthetics], *Česká mysl*, 17 (1921): 40-47.

ZIMMERMANN, Robert. *Leibnitz und Herbart: Eine Vergleichung ihrer Monadologien*. Vienna, Wilhelm Braumüller, 1849.

ZIMMERMANN, Robert. "Zur Reform der Aesthetik als exacter

Wissenschaft," *Zeitschrift für exacte Philosophie im Sinne des neuern philosophischen Realismus*, 2 (1861): 309-358.

ZIMMERMANN, Robert. *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*. Vienna, Wilhelm Braumüller, 1865.

ZÖLLER, Günter. "History of Kantian Aesthetics," *Encyclopedia of Aesthetics* (2 ed.). Ed. Michael Kelly, vol. 4. Oxford: Oxford University Press, 2014: 59-61.

ZUMR, Josef. "Theoretické základy Hostinského estetiky: Hostinský a Herbart" [Theoretical bases of Hostinský's aesthetics: Hostinský and Herbart], *Filosofický časopis*, 6 (1958): 301-314.

ZUMR, Josef. "Herbartova filosofie ve vztahu ke Kantovi, Leibnizovi a Hegelovi" [Herbart's philosophy in relation to Kant, Leibniz, and Hegel], *Filosofický časopis*, 13 (1965): 413-422.

ZUMR, Josef. *Máme-li kulturu, je naší vlastí Evropa: Herbartismus a česká filosofie* [If we have culture, our homeland is Europe: Herbartism and Czech philosophy]. Prague: Filosofia,

Traduzido por Valteir Vaz<sup>60</sup>

Recebido em 16/08/2021

Aceito em 17/08/2021

---

60 Professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira na Fundação Santo André e no CEE-TPS. Realiza pós-doutorado sobre o período tcheco de R. Jakobson, na Universidade de São Paulo; <https://orcid.org/0000-0002-9960-3332>; [valvaz@usp.br](mailto:valvaz@usp.br)