

A energia poética das florestas críticas de Herder

Marco Aurélio Werle
Departamento de Filosofia/USP

“Não devemos supor que um filósofo que procura desenvolver a diferença entre a poesia e uma arte bela queira com isso explicar completamente toda a essência da arte poética. O Sr. Lessing mostra aquilo que a arte poética não é diante da pintura; no entanto, para ver o que ela pode ser completamente em si mesma, segundo a sua essência inteira, a arte poética teria que ser comparada com todas as artes e ciências irmãs, por exemplo, com a música, com a arte da dança e com a eloquência para, assim, ser distinguida filosoficamente.”¹

Introdução

Abordarei o pensamento estético do jovem Herder (1744-1803), que se afirma num diálogo com Winckelmann e Lessing e antecipa alguns temas do romantismo. Para tanto, serão analisados os textos: *Primeira Floresta Crítica e Plástica*, ambos de 1769. Herder defende nesses textos que a poesia deve ser pensada essencialmente como força poética, manifestada no todo do poema por meio da linguagem, atingindo dessa forma a alma humana.

Contrapondo-se à distinção feita por Lessing, de que a pintura se ocupa de corpos e a poesia de ações, Herder sustenta que a constituição de uma obra acabada pode certamente valer para as artes plásticas, mas não para a poesia, pois essa privilegia todo o processo e percurso de expressão da pura energia e força poética, as quais não se fixam num único dado objetivo final, que pudesse residir pronto diante de nós. Na poesia não se pode isolar um “momento oportuno” de expressão, como Lessing pensou junto ao tema do sofrimento de Filoctetes, na peça de Sófocles, e sim é necessário verificar como o poeta opera com o todo da obra.

1. HERDER, J. G. *Kritische Wälder. Oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Massgaben neuerer Schriften. Erstes Wäldchen. Herrn Lessings Laokoon gewidmet* In: *Schriften zur Ästhetik und Literatur (1767-1781)*, hrsg. von Gunther Grimm, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1993, p. 191.

Esse argumento se repete na abordagem da escultura, sob o mote da lenda de Pigmalião, a saber, da estátua animada. Nas cinco seções da *Plástica* são percorridos alguns tópicos da escultura, tais como o panejamento, a expressão da figura humana e a manifestação de conteúdos mitológicos, em que se visa sempre apontar para a essência da escultura residindo na expressão da vida, desde o interior para o exterior ou, dito de outra forma, de dentro para fora. Desse modo, pode-se dizer que Herder antecipa alguns temas românticos, tais como a busca da origem das artes plásticas na poesia, a percepção da importância da linguagem na poesia e o enfoque das artes segundo a perspectiva da formação e do organismo.

Situando as florestas críticas

Nesta palestra eu gostaria de abordar uma das chamadas *Florestas críticas* [*Kritische Wälder*], que é um tipo de texto de crítica literária e artística concebido por Herder no período de 1767-1769, quando ele contava com 23-25 anos. Esse termo *Wälder* é uma retomada de um gênero da Antiguidade, chamado *Silvae*.² Segundo o próprio Herder, o termo *Wald* por ele empregado tem a conotação de uma matéria teórica reunida sem um plano e ordem (HERDER, 1993, p. 245). Aliás, essa noção de desordem exprime muito bem o sentido do termo “floresta”, em oposição ao urbano e citadino, como sendo o lugar onde não impera a simetria, e sim a confusão e o desordenado, o selvagem. Independentemente de como se queira tomar esse termo, o fato é que esses textos de Herder são de difícil leitura e interpretação, pois muitas vezes Herder parece mudar de enfoque, ou seja, não seguir uma linha argumentativa claramente delimitada.

Em termos mais amplos, o objetivo de Herder nesses ensaios é inserir-se no debate estético de seu tempo, num diálogo com Winckelmann, na *Floresta crítica mais antiga*, com Lessing, na *Primeira floresta crítica* e, indiretamente, com Baumgarten, na quarta *Floresta crítica*. O subtítulo das *Florestas críticas* indica esse intento: “*Florestas críticas. Ou considerações que concernem à ciência e à arte do belo, segundo o padrão de medida estabelecido por escritos recentes*” (*Kritische Wälder. Oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Massgaben neuerer Schriften*). Essas situações de diálogo e de interlocução com esses autores da época também tornam mais difícil o exame do texto de Herder, pois o leitor é constantemente remetido para as fontes primárias que estão sendo comentadas.

Em particular irei focar aqui a *Primeira Floresta Crítica* [*Erstes Wäldchen. Herrn Lessings Laokoon gewidmet*] e também a obra intitulada *Plástica*, tendo em vista ressaltar a mudança que Herder opera em relação a um certo tipo de crítica de arte e de poesia, dominante em meados do século XVIII, e que abrirá espaço para a compreensão romântica de crítica. Com sua concepção de poesia como energia e em sua insistência na noção de uma escultura animada, Herder não apenas defende uma nova noção de poesia e de escultura, mas abre uma perspectiva para um novo conceito de crítica que, grosso modo,

2. Cf. o comentário do editor Günther Grimm, da Klassiker Verlag (HERDER, 1993, p. 785). Na época antiga, o termo *Silvae* significava um gênero cômico. Talvez a relação com o texto de Herder esteja na noção de desordem, que se aproxima de certo modo do cômico. Ou seja, o intento de Herder é proceder a uma crítica desordenada, isto é, uma crítica que ainda não estaria totalmente fixada, mas que procura ainda encontrar um campo específico.

implica a passagem de uma visão por assim dizer mecânica ou mecanicista para uma visão mais dinâmica e orgânica da poesia e da arte.

Entre Winckelmann e Lessing

No centro da *Primeira Floresta Crítica* está a famosa polêmica do grito de Laocoonte, em comparação com o grito de Filoctetes, personagem central da peça de Sófocles com o mesmo título. Em que consiste essa polêmica? O assunto foi colocado no ano de 1755, pelo ensaio de J. J. Winckelmann, intitulado *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura*. Após ressaltar a nobre simplicidade e a grandeza serena como marcas distintivas da arte grega e ter considerado que o sofrimento de Laocoonte na estátua não é o mesmo retratado por Virgílio na *Eneida*, Winckelmann, afirmou que “Laocoonte sofre como o Filoctetes de Sófocles”.³ Essa afirmação, juntamente com a referência anterior a Virgílio motivou Lessing, como se sabe, a escrever um clássico da estética alemã, a saber, *O Laocoonte ou os limites da pintura e da poesia*. Nessa obra ele retoma o velho tópico de Horácio, o *Ut pictura poiesis* e distingue o modo de operar das artes plásticas e o modo de operar da poesia. Ou seja, Lessing introduz uma nova dimensão de discussão que não estava presente em Winckelmann: transpõe um problema que em Winckelmann dizia respeito ao modo de ser dos gregos para o plano teórico da diferença entre as artes.

Ora, Herder, por sua vez, vai tentar dar um passo além de Lessing: se esse considerou que Winckelmann não se preocupou de modo mais profundo com a diferença de expressão entre as artes plásticas e a poesia, Herder irá considerar que Lessing, tendo como objetivo principal distinguir o modo de proceder das artes, não se aprofundou como poderia e deveria no campo específico da poesia. O problema, para Herder, é menos o de saber em que medida Laocoonte sofre ou grita e como Filoctetes sofre ou grita, e sim em que medida o grito de Filoctetes é de fato decisivo na obra poética de Sófocles. Ou seja, o problema de Herder é saber como se processa a representação poética. A partir da essência da poesia será possível então recolocar o problema inicial de Lessing, da diferença da poesia diante das artes plásticas.

O sofrimento de Filoctetes

Tendo esse propósito, a *Primeira Floresta Crítica* de início se refere tanto a Winckelmann quanto a Lessing. Segundo Herder, Winckelmann vê apenas a arte, mas não a poesia dos antigos e seu estilo é como o de uma obra de arte dos antigos, ao passo que o estilo de Lessing é o de “um poeta” (HERDER, 1993, p. 67). Se, de um lado, o estilo de Winckelmann é mais acabado, pronto, o de Lessing, por outro lado, é mais processual, em devir (HERDER, 1993, p. 67-8). Winckelmann estaria mais interessado em nos dar uma metafísica do belo do que em nos fornecer uma história da arte (HERDER, 1993, p. 66).⁴

3. Reflexões sobre a arte antiga, trad. bras, p. 53/Gedanken über die Nachahmung... (ed. al. da Reclam), p. 21.

4. Segundo o organizador alemão, Gunter E. Grimm, Herder compara Winckelmann e Lessing numa carta a George Scheffner, de 23/09-04/10 de 1766 (cf. HERDER, 1993, p. 855-6).

A partir disso, o texto se volta exclusivamente a Lessing, sendo que Herder julga que as observações de Lessing sobre Filoctetes se concentram demasiadamente no âmbito das regras e dos preceitos dramáticos. Essa afirmação de Herder tem em mente o fato de que Lessing foi um grande analista de peças teatrais, o que se reflete em sua *Dramaturgia de Hamburgo*. No entanto, esse enfoque da teoria do teatro não alcançaria ainda o teor verdadeiramente poético da peça de Sófocles. “O senhor Lessing dedicou toda uma seção para defender Sófocles, uma vez que esse havia levado ao palco dores corporais e deixou que um herói gritasse nessa dor. Toda a defesa é feita pelo aspecto do dramaturgo ... pena que essa defesa esteja baseada em pressupostos incorretos: no Filoctetes de Sófocles a lamentação seria o tom principal da expressão de sua dor e, portanto, o principal meio para provocar a compaixão. Mas isso não é assim!” (HERDER, 1993, p. 95).

A essa leitura de Lessing, que aqui não poderei examinar em detalhes, pois implicaria entrar na obra *Laocoonte ou os limites da poesia e da pintura*, Herder contrapõe a necessidade de se captar as impressões da representação teatral grega e de se colocar na posição de um expectador grego. Dito de outra fora, e aqui nos encontramos no campo próprio de Herder, determinado por um ponto de vista antropológico e humanista, a questão do modo de sentir e de sofrer de Filoctetes deveria ser vista segundo uma perspectiva histórica mais ampla e não apenas pela lupa dos critérios e preceitos dramáticos da peça de Sófocles. O que se coloca é o modo de ser dos gregos, em comparação com o modo de ser de outros povos. Aliás, esse ponto é também o de discordância de Herder em relação a Winckelmann, na *Floresta mais antiga*, no sentido de que ele questiona a especificidade e exclusividade que os gregos alcançam na obra de Winckelmann, como se a autonomia e a excelência da arte grega tivessem surgido por si mesmas apenas em solo grego, sem uma contribuição central e específica de outros povos.

A tese básica que Herder contrapõe a Lessing é de que o tema do sofrimento não é o assunto principal da peça de Sófocles, pois se assim fosse, se Sófocles quisesse nos apresentar os meandros do sofrimento humano, as reações em torno de uma ferida que não cicatriza nunca e do sofrimento que ela gera, ele seria um mau dramaturgo, ficaria aquém de um médico tratando de uma ferida (HERDER, 1993, p. 100-1).

E aqui cabe uma rápida lembrança do enredo dessa peça de Sófocles: Ulisses e Neoptólemo se dirigem para a ilha na qual se encontra desterrado Filoctetes, para se apoderarem do arco e das flechas que estão na posse deste. Sem essas armas, que foram de Hércules, os gregos não conseguirão vencer Tróia. Filoctetes, por seu lado, foi abandonado nessa ilha pelos gregos porque foi picado por uma cobra, o que lhe deixou uma ferida com um cheiro fétido insuportável. Para conseguir as armas, porém, Ulisses planeja enganar Filoctetes, que nutre um ressentimento pelos gregos, mobilizando o jovem Neoptólemo, filho de Aquiles. Assim, toda a trama gira em torno da situação de sofrimento de Filoctetes, do orgulho e do senso de honestidade de Neoptólemo e da astúcia de Ulisses. Ao final, Hércules intervém como *deus ex machina* e consegue convencer Filoctetes e Neoptólemo a partirem para Tróia.

Herder expõe como compreende essa peça no fim do capítulo 5 (HERDER, 1993, p. 105-7): o primeiro conceito presente na peça seria o de que Filoctetes é um herói desterrado, um doente e miserável abandonado pelos homens. A nossa compaixão diante desse ser humano abandonado é preparada pelo fato de que vislumbramos desde o início que ele irá mais uma vez ser enganado pelos homens. O coro

canta a miséria desse herói e então sentimos mais compaixão ainda. Segundo Herder, antes de Filoctetes entrar em cena e se lamentar (Párodo, 135-218), o poeta Sófocles nos prepara longamente para a sua aparição (HERDER, 1993, p. 105) e para as lamentações, não sendo, portanto, o sofrimento de Filoctetes o tema central da peça. “Dessa forma, o grito nunca é a obra principal de Filoctetes para provocar a simpatia, assim como a dor corporal nunca é a idéia principal de um drama” (HERDER, 1993, p. 107).

Depois de muitas observações sobre a peça e a leitura de Lessing, Herder então estabelece uma distinção central entre o modo de proceder das artes plásticas e da poesia, dizendo: “Cada obra da arte plástica, caso aceitemos a divisão feita por Aristóteles, é uma obra e não uma energia. Ela está presente de uma só vez, em todas as suas partes: sua essência não consiste na mudança, na seqüência de uma parte à outra, mas na coexistência recíproca” (HERDER, 1993, p. 135).⁵ Se as artes somente fornecem obras, as belas artes, por outro lado, “que fazem efeito pelo tempo e pela alternância de instantes, que têm a energia como a sua essência, não necessitam fornecer para um momento isolado algo de elevado, nem querer envolver a nossa alma nesse supremo instante” (HERDER, 1993, p. 136).

O tópico do instante supremo na poesia e nas artes

Nessa citação e na base da manifestação da dor de Filoctetes e do problema de saber se ela é o assunto central ou não da peça de Sófocles, coloca-se em discussão um outro tópico caro a Lessing, a saber, o tema do instante (*Augenblick*) oportuno ou apropriado na poesia. Segundo Lessing, o instante ou o ponto culminante da expressão na escultura não é o mesmo da poesia. No entanto, para Herder, Lessing se mantém preso à temática geral do instante supremo nas diferentes artes, quando seria preciso questionar se de fato na poesia faz sentido falar em instante expressivo.

O capítulo 9 da *Primeira Floresta Crítica* começa justamente tratando desse tema do instante (HERDER, 1993, p. 131). Na poesia é necessário levar em conta a série total de eventos, na qual “cada instante é, portanto, apenas um elo da cadeia e não serve a nada mais. Se um desses instantes, estados ou ações se torna uma ilha, algo supremo, mas separado, então perde-se a essência da arte energética” (HERDER, 1993, p. 137). É interessante notar que essa ênfase que Herder dá a uma cadeia de eventos, de que a força poética se exprime no todo e não de modo isolado em um instante, lembra o modo como ele pensa a linguagem e a história, respectivamente no *Tratado sobre a origem da linguagem (Abhandlung über den Ursprung der Sprache)* (1772) e no *Também uma filosofia da história da humanidade (Auch eine Philosophie der Geschichte der Menschheit)* (1774).⁶ Nessa última obra, bem como na *Floresta mais antiga*, Herder recrimina precisamente em Winckelmann o fato de este ter visto na Grécia um momento ou

5. Segundo a edição crítica da *Deutscher Klassiker Verlag*, HERDER, 1993, p. 911, a distinção em Aristóteles aparece na *Ética a Nicômaco* I, 1, 1094 a. Mas a aplicação dela para a arte teria sido feita pelo inglês J. Harris (*Conversa sobre a arte; sobre a música, a pintura e a poesia: sobre a felicidade*), citado pelo próprio Herder, mais adiante no capítulo 19 dessa *Primeira Floresta Crítica* (HERDER, 1993, p. 216). Voltarei a esse ponto mais adiante.

6. Explorei brevemente alguns motivos da filosofia da linguagem de Herder no artigo “O mar e a alma: metáforas marinhas em território alemão” In: *TRANS/FORM/AÇÃO*, Vol. 30, No 1 (2007), p. 229-30. Pode-se dizer que Herder pensa a obra poética sob o mesmo registro de como situa a linguagem: ambas se sobrepõem ao homem como um todo, sendo impossível distinguir partes isoladas. Um exemplo desse tipo de crítica, por assim dizer orgânica, é o ensaio de Herder sobre Shakespeare, que abordei em outro artigo: “Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?” In: *TRANS/FORM/AÇÃO*, Vol. 23, No 1 (2000).

um instante privilegiado da história. A essa leitura Herder contrapõe a noção de que a Grécia deveria ser pensada no todo da história, como um elo de uma cadeia mais ampla de outros povos. Pensadas também em sentido amplo como história, a música e a dança, assim como a poesia, “não fazem efeito para um instante, mas apenas para uma sequência de instantes” (HERDER, 1993, p. 138).

O modo de expressão de Homero

Avançando em sua discussão das análises de Lessing e mantendo sua divergência de fundo, embora ao mesmo tempo partindo do terreno aberto por Lessing, Herder passa, a seguir, para o modo de proceder de Homero. Com efeito, Lessing cita várias vezes Homero em seu *Laocoonte* como modelo de procedimento poético. No capítulo 13 em diante da *Primeira Floresta Crítica*, o terreno de discussão deixa de ser Filoctetes e passa a ser Homero, ou seja, muda o enfoque, que antes se referia ao tema do instante, para o tema do modo de expressão de Homero, em particular para a relação dele com a alegoria. Segundo Herder, Homero não emprega nenhum conceito abstrato (HERDER, 1993, p. 160). Outro aspecto se refere ao modo de como os artistas imitaram Homero (HERDER, 1993, p. 161), sendo que o enfoque recai sobre o modo como Homero se serviria de expedientes e recursos poéticos.

Na verdade, seria preciso atentar para o fato de que Homero não é um poeta prosaico (HERDER, 1993, p. 163). A propósito da cena do vigésimo canto da *Ilíada*, 445, na qual Aquiles investe contra Heitor envolto em uma nuvem, Herder considera que essa nuvem ou neblina, na qual estão encobertos os heróis e os deuses, não é um mero expediente literário ou apenas um modo de falar, e sim é real (HERDER, 1993, p. 164). Segundo Herder, Homero é demasiadamente sensível para usar recursos de uma “fina alegoria” (HERDER, 1993, p. 171).

O tema da alegoria remete, por sua vez, ao tema das metáforas, por exemplo, do expediente do engrandecimento ou do sublime em Homero. Por isso, no capítulo 14, se trata da discussão do modo como Homero teria expressado a grandiosidade de suas figuras e personagens. Novamente aqui Herder ressalta que Homero não nos mostra nenhum de seus deuses como tendo sido elaborado em termos de uma ficção, enfim, que tenha sido pintado. Antes, Homero nos mostra a natureza dos heróis em sua ação, em movimento (HERDER, 1993, p. 177). A grandeza, a força, a rapidez não são para Homero predicados que permitem distinguir seus deuses, pois o carácter individual se coloca acima da grandeza (HERDER, 1993, p. 181-82).

Esse efeito Homero alcançaria por meio de uma linguagem própria. O capítulo 15, que trata da linguagem de Homero e de sua tradução para uma língua moderna, objetiva ressaltar o tipo de procedimento linguístico *sui generis* de Homero, que de modo algum procura operar descrições, mas procede de modo especial com a capacidade expressiva da linguagem. Herder considera a tarefa de traduzir Homero muito difícil e que talvez se pudesse apreender a *maneira* de Homero de um modo mais apropriado pela música. O capítulo se encerra dizendo: “A partir da arte musical poderia ser explicado de melhor modo essa energia de sua maneira” (HERDER, 1993, p. 190). Nota-se por essas observações que Herder vê a leitura de Lessing privilegiar demasiadamente o paradigma da pintura, quando seria preciso antes se voltar mais para a direção da música, arte mais intimamente associada à poesia.

E assim como havia feito anteriormente com o caso do sofrimento de Filoctetes, depois de examinar uma série de exemplos de Homero, Lessing chega então a um momento novamente conclusivo de seu texto, a saber, nos capítulos 16 e 17. O capítulo 16 começa afirmando aquilo que indiquei como epígrafe desta palestra: “Não devemos supor que um filósofo que procura desenvolver a diferença entre a poesia e uma arte bela queira com isso explicar completamente toda a essência da arte poética. O Sr. Lessing mostra aquilo que a arte poética não é diante da pintura; no entanto, para ver o que ela pode ser completamente em si mesma, segundo a sua essência inteira, a arte poética teria que ser comparada com *todas* as artes e ciências irmãs, por exemplo, com a música, com a arte da dança e com a eloquência para, assim, ser distinguida filosoficamente” (HERDER, 1993, p. 191).

Os signos da poesia e da pintura

Nesse capítulo 16, Herder retoma a distinção anterior do capítulo 9, a saber, entre obra e energia, e questiona os objetos ou temas que Lessing atribui como sendo exclusivos da pintura e da poesia: os corpos e os ações (HERDER, 1993, p. 192). Seria antes necessária uma consideração mais precisa dessas duas artes, em particular da poesia. Desse modo, Herder nos oferece uma nova “classificação” ou uma nova leitura dessas duas artes, leitura na qual desponta o termo signo (*Zeichen*). Alguns comentadores, partindo de uma perspectiva mais atual e contemporânea, chamam isso de “teoria do signo” em Herder.⁷ Mas, na verdade, esse termo signo aponta não para uma semiótica, e sim para o viés linguístico de análise, a saber, o viés de uma filosofia da linguagem.

Os signos da pintura (não seus objetos, já que essa designação seria imprecisa) são naturais, uma vez que a pintura está presa tanto a um material delimitado (cor, luz e sombra, claro/escuro), bem como a imagens mais ou menos visualmente circunscritas. Já os signos da poesia são arbitrários (HERDER, 1993, p. 193), dependem exclusivamente da vontade humana. Uma vez feita essa distinção entre o natural e o artificial, torna-se inviável, para Herder, uma comparação direta entre pintura e poesia.

Coloca-se então a pergunta: como operam os signos da poesia, dado o seu carácter não natural e sim arbitrário? O ponto de referência para Herder é a noção de alma, “na qual habitam os sons articulados” (HERDER, 1993, p. 194). E o meio pelo qual as palavras operam ou fazem efeito sobre a alma é a força (*Kraft*). Ou seja, Herder parte de uma concepção de linguagem como força, podendo ser recolocada a questão inicial de Lessing num outro plano: se as artes fornecem obras, operam no espaço, a poesia, por sua vez, faz efeito por meio de uma força (HERDER, 1993, p. 194), a qual “habita nas palavras” (p. 194) e se dirige justamente à nossa alma.

Finalizando esse capítulo 16, Herder considera a ordem espacial e temporal na poesia. A poesia não se concentra apenas numa ordem (tal como queria Lessing, a saber, a ordem temporal), e sim ambas

7. Segundo o organizador alemão Grimm, Herder debate com Lessing no âmbito de sua teoria dos signos (*Zeichentheorie*), substituindo a dicotomia entre corpos (objetos das artes plásticas) e ação (na poesia) pela dicotomia entre obra e energia (*ergon e energeia*) (HERDER, 1993, p. 865). As artes enérgicas são a poesia, a música e a dança. Herder assumiria aqui o conceito de energia de Leibniz (HERDER, 1993, p. 866).

devem atuar conjuntamente. O que interessa são menos essas duas instâncias do que a força poética que nelas se manifesta (HERDER, 1993, p. 195-96). Opondo-se à categoria de ação, tida por Lessing como especialmente apropriada para a poesia, Herder rejeita a idéia de que a sucessão no tempo seja um meio principal da poesia, pois a sucessão é característica de todo e qualquer discurso, ao passo que na poesia o mais importante é a força que se expressa por meio dessa sucessão temporal (HERDER, 1993, p. 199). Sob certo aspecto, pode-se dizer que Herder antecipa a concepção de uma poesia do infinito que posteriormente será defendida no romantismo.

Nos capítulos 17 e 18 são discutidos casos da poesia de Homero, tendo em vista a leitura feita por Lessing e o tema da sucessão temporal. Vale ressaltar as conclusões de Herder nos dois capítulos. Em relação às sucessões de eventos em Homero, Herder considera no fim do capítulo 17 que “em cada traço de seu devir deve residir energia, a finalidade de Homero: todas as outras hipóteses acerca de expedientes artísticos e de revestimentos, a fim de evitar a coexistência da descrição, saem fora do tom de Homero” (HERDER, 1993, p. 208; novamente notamos aqui o recurso ao vocabulário musical, quando Herder se refere ao “tom” de Homero). E no fim do capítulo 18, lemos: “caso eu aprenda algo de Homero, isso é então o fato de que a poesia opera energicamente... eu aprendo de Homero que o efeito da poesia nunca é efeito sobre o ouvido, por meio de sons, e sobre a memória, segundo o tempo em que consigo conservar um traço de uma sucessão, e sim a poesia faz efeito sobre minha fantasia... eu me queixo do Sr. Lessing por não ter ressaltado esse ponto central da essência da poesia, de ela não ser ‘efeito sobre a nossa alma, energia’” (HERDER, 1993, p. 214).

Herder afirma concordar com Lessing quanto à questão de fundo, a saber, da necessidade de distinguir o modo de proceder das artes plásticas do modo de proceder da poesia, mas que discorda das premissas e das conclusões (cf. HERDER, 1993, p. 206). Vê-se que a Herder interessa a especificidade do discurso poético e sua perspectiva é mais *orgânica* do que a de Lessing, no qual parece subsistir ainda um modo de pensar mecanicista. Nesse ponto, Herder antecipa a mesma crítica que o romântico August Wilhelm Schlegel dirige, na *Doutrina da arte*, a Burke e a seu modo de pensar o belo e o sublime.

Por fim, no capítulo 19, Herder indica de onde extraiu a concepção de poesia como energia: trata-se do inglês Harris, que escreveu um texto sobre o conceito de obra na pintura e sua diferença em relação à poesia. Herder considera, a partir disso, que na pintura o artista trabalha exclusivamente para o acabamento da expressão. Apenas depois de concluída, a obra se revela. Já na poesia a energia se exprime no processo. A fantasia deve ser ativa o tempo todo (HERDER, 1993, p. 216).

Plástica

(concebida em 1769, publicada em 1778)

“Uma estátua deve viver: sua carne deve animar-se:
seu rosto e expressões devem falar”

(Aus den Vorarbeiten zur ‘Plastik’/Entwurf – 1769, HERDER, 1995, p. 95)

Segundo os editores alemães, a concepção do texto *Plástica* remonta a 1769 e possui uma relação estreita com a *Quarta Floresta Crítica*, sendo a idéia de Herder propor uma fundamentação antropológica da plástica, pensada como arte do tato. Herder redigiu o texto em sua estadia em Paris, em conversas com Diderot (HERDER, 1995, p. 140). Um outro interlocutor constante é Winckelmann, embora não sejam sempre feitas referências diretas a ele. O contraponto do enfoque de Herder é o ensaio de Winckelmann intitulado *Tratado sobre a capacidade do sentimento do belo na arte e a formação do mesmo* (*Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben*), de 1763.

É preciso fazer uma observação sobre o subtítulo da *Plástica*: “Algumas percepções sobre forma e figura a partir do sonho imagético de Pigmaleão”. O tema de Pigmaleão, cuja lenda ficou famosa a partir de Ovídio, *Metamorfoses*, X, 243-297, foi muito difundido e popular no século XVIII (segundo nota dos editores alemães, HERDER, 1995, p. 548). A lenda grega se refere ao escultor Pigmaleão, também rei na ilha de Chipre, que, buscando atingir a beleza ideal, fez uma belíssima estátua de mármore e por ela se apaixonou. Afrodite teve pena dele e transformou a estátua em mulher, que se chamou Galatéia e com quem ele se casou. No século XVIII essa lenda se tornou um modelo para discussões filosóficas que visavam uma superação do dualismo cartesiano de espírito e alma, a favor de uma compreensão sensualista (La Metrie) e materialista. Condillac se liga à fábula de Boureau-Deslandes: *Pigmalion on la staute animée* (1742), etc. (HERDER, 1995, p. 549).

No âmbito do pensamento de Herder, pode-se dizer que a anedota de Pigmaleão funciona como um motivo central para pensar uma escultura viva e animada. E a pergunta é como e o que o homem pode fazer para que isso ocorra. A resposta é que ele somente pode fazê-lo através dos sentidos. O homem não pode se aproximar da obra de arte por uma investigação metafísica sobre o belo. Trata-se, portanto, de examinar o modo de funcionamento da sensibilidade, a saber, dos sentidos apropriados a cada arte, seja ela escultura, pintura ou música.

E aqui temos um certo parentesco entre a concepção de *força poética* e de energia (da *Primeira Floresta Crítica*) e essa noção de uma *vitalidade* ou vivacidade a ser procurada nas artes plásticas (presente na *Plástica*). Essa temática remete novamente ao modo como Herder se relaciona com Lessing e Winckelmann: se do primeiro ele toma a noção de uma especificidade das artes, do segundo ele toma a noção de uma proximidade e de uma vitalidade nas artes. É sabido que Winckelmann exerceu muita in-

fluência na estética alemã pelo modo como descrevia apaixonadamente as esculturas gregas. Esse traço se sobrepôs aos chamados “erros” de avaliação em suas análises.

Acompanhando o todo do ensaio, pode-se dizer que Herder parte da preocupação de uma espécie de fusão entre o espectador e a obra escultórica, plástica e pictórica. Daí o tema dos sentidos apropriados, o tato, a visão, etc. É preciso encontrar o órgão apropriado para que se consiga fazer com que a escultura não seja um objeto meramente morto diante de nós, e sim que exprima algo, que justamente tenha vida (tema do Pigmaleão, da estátua animada). Por outro lado, isto é, da produção plástica e não apenas da fruição, importa fazer com que a expressão exterior no mármore, no bronze, etc. exprima algo de interior, que seja também uma produção animada. Nesse sentido, Herder apresenta toda uma teoria do corpo humano, na qual o exterior da fisionomia exprime uma alma. É essa alma, esse carácter, que o escultor deve procurar exprimir em sua obra, de dentro para fora, se podemos falar assim. Isso não exclui, pelo contrário inclui, a expressão de um significado superior (tema da mitologia), sendo que toda obra de arte é uma alegoria, exprime um sentido mais profundo.

Entrando no texto propriamente dito, de início, na *primeira seção*, Herder parte de duas anedotas: uma apresentada por Diderot, do cego de nascença, e outra de Cheselden, que relata o episódio de alguém que depois de 30 anos voltou a enxergar. Essas anedotas visam ressaltar que o cego possui um tipo de percepção distinta daquele que enxerga normalmente, uma percepção que não deixa de ter sua lógica própria. Além disso, a cegueira, ao contrário de impedir a relação com os objetos do mundo, antes aguça a nossa relação, se pensarmos no papel do tato, para além da mera contemplação distante puramente visual.

Essa elucidação sobre a especificidade do sentido da visão ou da ausência do mesmo e, portanto, de uma experiência do tato, visa introduzir a discussão estética da fruição adequada. O alvo é pensar uma proximidade com a obra de arte, segundo um sentido apropriado. “Quanto mais próximo chegarmos de um objeto tanto mais viva se torna a nossa linguagem” (HERDER, 1995, p. 23, fim do terceiro capítulo da primeira seção).

Visando ressaltar essa proximidade com a estátua, na *segunda seção* é debatido o tema do panejamento na escultura, um tema já central em Winckelmann. Herder é contrário a vestir estátuas, mas enfoca o assunto segundo uma certa antropologia dos povos, de que o vestir depende de um certo costume (HERDER, 1995, p. 28). A partir daqui, chega aos gregos, “os artistas nascidos para a beleza” (HERDER, 1995, p. 29). No que se refere à pintura, ela sim pode vestir (HERDER, 1995, p. 33). No segundo capítulo dessa segunda seção é abordada a inadequação do recurso pictórico na escultura (HERDER, 1995, p. 36-39) e no terceiro capítulo se trata do feio na escultura, que não deveria merecer destaque na arte, embora também não se deva ser totalmente contrário a ele, advogando o afastamento desse tipo de formas. De acordo com o quarto capítulo, a escultura se atém à forma constante e eterna do homem, ao passo que a pintura modifica suas formas de acordo com o tempo e os povos onde surge (HERDER, 1995, p. 44-7). Nota-se nessa passagem, que Herder em vários momentos se refere à arte da pintura como constituindo um mundo de magia e de encanto (*Zauberwelt*). Ora, é justamente esse encanto que deve ser o alvo da arte, pois a animação da estátua é uma forma de encantamento.

Na *terceira seção* é caracterizada a figura humana em sua relação com a interioridade. A configuração exterior de cada um dos membros e das partes do corpo revela o modo de ser do homem, o que ele pensa e o que ele faz.

A *quarta seção* começa com o enunciado de que toda forma de beleza e de sublimidade, bem como a feiura, remetem à estrutura do ser humano que se encontra à sua base. “Apenas a perfeição interior é beleza” (HERDER, 1995, p. 64). Para que o homem possa fruir e perceber a beleza, é necessária uma sintonia com a alma interior, é preciso “ser e sentir: ser homem, sentir cegamente assim como a alma opera em cada carácter, em toda posição e paixão, a fim de poder senti-la” (HERDER, 1995, p. 67). Mais adiante, Herder fala que se trata de colocar “nossa alma em uma posição simpática” (HERDER, 1995, p. 69). Pergunta a seguir se devemos chamar isso de estática ou dinâmica. Pode-se dizer que Herder está aqui em busca de uma concepção orgânica da relação entre corpo alma.

De acordo com isso, a linha apropriada para a escultura é a do círculo, não tanto a linha serpenteada de Hogarth, nem a linha reta. O círculo é a “linha da perfeição” (HERDER, 1995, p. 73). No caso do homem, a linha mais apropriada é a que corresponde ao que expressa movimento, pois apenas desse modo surge o encanto (HERDER, 1995, p.74): “linhas do encanto” (HERDER, 1995, p. 75).

A seção termina abordando a postura e a simetria do corpo humano, masculino e feminino.

Na *quinta e última seção* o tema da estátua viva é remetido ao tema da mitologia, como expressão da suprema vitalidade e da figuração envolvendo mitos e critérios religiosos. Herder aborda o fato de que para a maior parte dos povos da Antiguidade, as estátuas não eram apenas “obras de arte”, mas eram reais e vivas e detinham o poder dos deuses. Por isso tantas obras foram destruídas ao longo dos tempos, sendo que pouca coisa restou. No princípio, a origem das estátuas eram os deuses que nela habitavam. Herder desenvolve aqui uma espécie de história da arte que vai do mítico ao prosaico (HERDER, 1995, p. 82). No entanto, esse tópico é apenas insinuado, sendo que Herder avança a seguir para a questão da figuração colossal ligada à relação do homem com os deuses.

Por fim, é tratado do tema da alegoria, lançado inicialmente pelo ensaio de Winckelmann, que Herder apenas menciona,⁸ mas não aborda, mesmo porque, segundo Herder, Winckelmann apenas teria iniciado a discussão (HERDER, 1995, p. 86) e, além disso, sua investigação teria tido um sentido bastante amplo. Herder acaba por defender, como mais tarde também o fará Friedrich Schlegel, que toda obra de arte é alegoria (HERDER, 1995, p. 87). O termo alegoria remete, nesse caso, à presença de uma expressão elevada na obra de arte. Não se trata somente do sentido mais restrito de alegoria, que se refere à figuração específica de determinada ideia ou pensamento.⁹

8. Cf. o comentário que Herder fez acerca da incompletude do *Ensaio sobre a alegoria* de Winckelmann, no ensaio “Denkmal Johann Winckelmanns” (HERDER, 1993, p. 667).

9. Herder aborda o tema tal como depois o fará Friedrich Schlegel, quando enuncia que “toda beleza é alegoria” (*In: SCHLEGEL, F. Conversa sobre a poesia*, tradução de Victor P. Stirnimann, São Paulo, Iluminuras, 1994, p. 58).

O legado de Herder para o romantismo

Anatol Rosenfeld organizou uma coletânea de artigos do movimento *Tempestade e ímpeto*, intitulado “Autores pré-românticos alemães”. Sempre achei um pouco exagerada essa denominação, pois ela encaminha a especificidade dos textos do jovem Goethe e de Herder a uma determinada direção, a preparar o terreno para o surgimento do romantismo. No caso de Herder, porém, pode-se dizer que há um certo sentido em situá-lo como estando à base do romantismo, se considerarmos que uma série de motivos românticos provém de fato de seu pensamento.

Por mais problemático que seja a abordagem que Rudiger Safranski apresenta em seu *Romantismo. Uma questão alemã*, pode-se dizer que acertou em começar com Herder, embora se possa questionar o modo como o fez, ressaltando somente uma obra como o *Journal de minha viagem*, de 1769. É bastante bombástico dizer que “Herder nutriu-se a vida toda de idéias que lhe ocorreram em alto-mar”.¹⁰

Um outro aspecto a ser levado em conta nessa possível aproximação entre Herder e o romantismo diz respeito à biografia de Herder: a morte de Herder em 1803 coincide com a “dissolução” do grupo em torno do primeiro romantismo de Jena. Além disso, figuras como August Wilhelm Schlegel e mesmo Jean Paul se sentiam por vezes mais atraídos a Weimar por Herder do que pelas grandes figuras da época, Goethe e Schiller. Jean Paul (nascido em 1763) desenvolveu justamente uma teoria das forças poéticas¹¹ e se mudou para Weimar em outubro de 1798, onde mantém um contato estreito com Herder. No que se refere a August Wilhelm Schlegel, o germanista Emil Staiger indica sua dívida em relação à abertura promovida por Herder diante das manifestações literárias de diferentes proveniências e povos, embora ele considere que a recepção literária de Schlegel tenha sido muito maior que a de Herder.¹² Por fim, Friedman Apel (*Romantische Kunstlehre*, p. 724-6) ressalta que Herder foi muito importante com sua concepção de homem e humanismo apresentada em *Também uma filosofia da história da humanidade*. Novalis teria se proposto também a escrever uma história da humanidade em seus primeiros escritos (p. 726). Aliás, a concepção de um sonho romântico do ver, a idéia de conseguir ver aquilo que não se vê com os olhos normais, a saber, o imaginário, a figura do cego, do sonhador, etc. remete Herder a Novalis (p. 7-15). Friedrich Schlegel, por sua vez, fez uma resenha da obra de Herder *Briefe zur Beförderung der Humanität* (Cf. *Kritische Schriften und Fragmente*, Band 1, p. 171-6).

Mas, se avançarmos para alguns temas específicos, pergunta-se: o que de fato oriundo de Herder foi fundamental para o romantismo? Indico de modo geral alguns tópicos, a guisa de conclusão:

- 1) O tema da origem e a visão abrangente da história, para além da dicotomia entre modernos e antigos. A questão da origem como critério de exame das diferentes artes e sua relação com uma energia interior constituinte, no caso a poesia.

10. Safranski, Rüdiger. *Romantismo. Uma questão alemã*, tradução Rita Rios, São Paulo, Estação Liberdade, 2010, p. 22.

11. Cf. a explicação do editor em Paul, Jean. *Vorschule der Ästhetik*, Hamburg, Meiner, 1990, p. XXV.

12. “Introdução” a Schlegel, A. W. *Kritische Schriften*, ed.. por Emil Staiger, Zürich/Stuttgart, Artemis, 1962.

- 2) Passagem de uma visão mecânica da arte para uma visão orgânica. Em seu exame dos temas do Laocoonte de Lessing, Herder já opera com uma percepção orgânica da poesia, de modo muito semelhante ao espírito da crítica que August Schlegel faz de Burke ou Kant.
- 3) Herder distingue uma poesia natural, ligada a expressões espontâneas vindas do âmbito popular, e uma poesia artificial, mais elaborada (Verbete “Herder” do *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Kröner, 1998, p. 391-7). Isso lembra a distinção entre história natural da arte e história artística da arte de August Schlegel. Além disso, F. Schlegel fala de cultura natural e cultura artificial, em referência aos antigos e modernos, em seu ensaio *Sobre o estudo da poesia grega*, de 1795. Digamos que a exploração do popular em Herder tenha muito em comum com uma redescoberta dos antigos.
- 4) O tema da estátua viva, da necessidade de que o mito esteja novamente vivo nela (*Plástica*, HERDER, 1995, p. 81) remete a toda a temática da relação entre mitologia e poesia em Friedrich e August Schlegel. Até Fichte, em *O espírito e a letra na filosofia*, cita esse mito.¹³
- 5) A especificidade das artes a partir da sensação humana (esse tópico aparece na *Kunstlehre* de August Schlegel).
- 6) Toda obra de arte é uma alegoria (HERDER, 1995, p. 87).
- 7) O tema do *ergon* e da *energeia*, no sentido de a arte ser vista pela força poética da linguagem; as artes plásticas são pensadas como obra. A poesia, porém, não é obra, é energia, se manifesta desde um fundo que não pode ser fixado espacialmente. Sobre esse ponto, cf. especialmente o capítulo 16 da *Primeira Floresta Crítica*, por exemplo, HERDER, 1993, p. 194. Herder se refere à uma força poética [*poetischer Kraft*]. Sob certo aspecto, Herder antecipa a concepção de uma poesia do infinito no romantismo.

Essa concepção de força poética também permite repensar o tema da imitação e traçar uma linha que vai de Herder a Moritz, pois esse pensava a imitação a partir de uma imitação que vai de dentro para fora. Moritz também emprega o termo força.

Na concepção de poesia defendida por Herder notamos uma nova perspectiva em relação à crítica poética. Ou seja, um novo tipo de crítica se impõe em suas análises: tendo em vista que na poesia é a energia poética que é determinante, o crítico não pode se contentar em analisar partes do discurso, visando extrair ou confirmar determinadas concepções. Pois, a verdade do poema se exprime de modo orgânico, no e pelo todo. Assim, não se trata de procurar na poesia passagens belas ou sublimes, trechos que seguem as regras, sejam de composição ou de imitação, e sim a crítica necessita ficar atenta para força que se exprime e emana do todo da obra.

13. “Se Pigmalião expõe sua estátua animada diante dos olhos do clamoroso povo, ele deve ter conferido a ela – pois nada nos impede de completar a Fábula – a vida e ao mesmo tempo o privilégio secreto de ser observada como viva apenas por olhos espirituais e permanecer fria e morta para os olhos comuns e apáticos” (*Über Geist und Buchstabe*, trad. de Ulisses Razzante Vaccari, no prelo).

- 8) Herder introduz o paradigma da música (e da dança) no âmbito da crítica de arte e literária.
- 9) É preciso também levar em conta o tipo de escrita e o estilo de Herder, que de algum modo antecipa a o fragmento romântico.

Referências bibliográficas

ÄSTHETIK und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. von Julian Nida Rümelin und Monika Betzler, Stuttgart, Kröner, 1998.

BARRAGA, A. R. *Identidad lingüística y nacion cultural em J. G. Herder*, UAM, Madrid, 2008.

ERGON ou *Energueia. Filosofia da linguagem na Alemanha dos sécs. XVIII e XIX*, org., introd. e trad. de José M. Justo, Ápaginastantas, Lisboa, 1986.

FICHTE, J. G. *Sobre o espírito e a letra*, São Paulo, Humanitas/Imprensa Oficial, trad. de Ulisses Razzante Vaccari (no prelo).

HERDER, J. G. "Sobre Shakespeare" In: *Autores pré-românticos alemães*, São Paulo, EPU.

_____. *Schriften zur Ästhetik und Literatur (1767-1781)*, hrsg. von Gunther Grimm, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1993.

_____. *Sprachphilosophie. Ausgewählte Schriften*, Aus dem Gesamtwerk ausgewählt, mit einer Einleitung, Anmerkungen und Registern versehen von Erich Heintel. Hamburg: Meiner, 1975, 2. Auflage (1. Auflage, 1960).

_____. *G. Ensaio sobre a origem da linguagem*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1987.

_____. "Plastik" In: *Klassik und Klassizismus. Bibliothek der Kunstliteratur*, hrsg. Von Helmuth Pfoth, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1995.

PAUL, J. *Vorschule der Ästhetik*, Hamburg, Meiner, 1990.

ROMANTISCHE *Kunstlehre*, In: *Bibliothek der Kunstliteratur*, hrsg. von Friedman Apel, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992.

SAFRANSKI, R. *Romantismo. Uma questão alemã*, tradução Rita Rios, São Paulo, Estação Liberdade, 2010.

SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia*, tradução de Victor P. Stirnimann, São Paulo, Iluminuras, 1994.

STURM und Drang. Kritische Schriften (Plan und Auswahl von Erich Loewenthal), Heidelberg, Lambert Schneider, 1949.

WERLE, M. A. "O mar e a alma: metáforas marinhas em território alemão" *In: TRANS/FORM/AÇÃO*, Vol. 30, No 1 (2007).

_____. "Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?" *In: TRANS/FORM/AÇÃO*, Vol. 23, No 1 (2000).

WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, de 1755 (*Reflexões sobre a arte antiga*, tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop, Porto Alegre, Movimento, 1975, p. 53).

_____. *Gedanken über die Nachhamung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart, Reclam, 1995.