

Algumas observações sobre forma e configuração a partir do sonho criativo de Pigmalião (1778)¹

J. G. Herder

Tradução: Daniela Kern

Se nos permitimos falar sobre *obras de arte* e *filosofar sobre arte*, então nossa filosofia deve ao menos ser exata e, quando possível, extensiva aos *mais simples conceitos*. Quando ainda estava na moda filosofar sobre as belas artes, procurei descobrir o *conceito específico* através do qual *belas formas* e *belas cores*, *escultura* e *pintura*, pudessem ser *distinguidas* umas das outras – mas não pude encontrá-lo. Pintura e escultura são sempre confundidas uma com a outra; elas são colocadas sob um *único* sentido, sob um *único* órgão da alma, que se supõe registrar e criar a mesma beleza em ambas. Um *único tipo* de beleza é reconhecido, que *opera* através dos *mesmos signos naturais*, colocados lado a lado um do outro no mesmo espaço físico, um sobre superfícies, outro em formas. Confesso que compreendo apenas pouco disso. Duas formas de arte que pertencem ao domínio de um *único* sentido devem ser ligadas pelas *mesmas leis subjetivas* de verdade e beleza, pois elas entram através do mesmo portal, assim como ambas saem através dele, ambas existindo apenas por um *único sentido*. A pintura deve estar apta a esculpir, e a escultura, a pintar, tanto quanto cada uma queira, e o resultado deve ser *belo*. Supõe-se que ambas sirvam a um único sentido e que toquem em apenas um ponto de nossa alma. Nada pode ser mais falso do que isso! Considerei de perto ambas as formas de arte e vi que *nenhuma* lei, observação, efeito de uma serve à outra sem alguma diferença ou delimitação. Descobri que quanto mais algo é *apropriado* para uma forma de arte particular, mais *nativo* isto é aos maíores poderosos efeitos daquela arte, menos pode simplesmente ser transportado e aplicado a uma forma de arte diferente sem as mais terríveis

¹ Traduzido a partir de HERDER, Johann Gottfried. Sculpture, some observations on form and shape from Pygmalion's creative dream. In: HARRISON, Charles et al. *Art in theory 1648-1815*. An anthology of changing ideas. Malden, MA: Blackwell, 2009. p. 768-771.

consequências. Encontrei deploráveis exemplos disso na execução de obras de arte, mas é incomparavelmente pior na teoria e filosofia da arte, que é muitas vezes escrita por aqueles que não conhecem nada nem sobre arte, nem sobre ciência. Aqui tudo é curiosamente misturado; as duas formas de arte são vistas não como irmãs ou meio irmãs, mas simplesmente como uma *unidade duplicada* e não há *nonsense* dito sobre uma que não seja também imposto à outra. Disso resulta aquela miserável crítica, aquela deplorável tentativa de impor regras *severas e restritivas*, aquele agriçoce *nonsense* sobre beleza *universal*, que corrompe os jovens e horroriza os mestres artesãos, mas que se encontra na boca das massas educadas como se fosse verdadeira sabedoria. Finalmente chego a minha própria ideia sobre o assunto, que parece para mim tão verdadeira e se conforma tão acuradamente à natureza de nossos sentidos e às duas formas de arte, e a uma centena de outros aspectos de nossa experiência, que, como um marco subjetivo, fosse apta a distinguir da mais delicada maneira entre aquelas duas artes e seus correspondentes *efeitos e regras*. Descobri um ponto a partir do qual posso identificar o que era próprio e o que era estranho a cada uma dessas artes, suas potencialidades e seus requisitos, o que era um sonho e o que era a verdade. Foi como se eu tivesse adquirido um *sentido* que poderia me permitir, temerosamente e a partir de uma certa distância, compreender a natureza da beleza, onde... Mas falo demais e muito cedo. Aqui está o simples esboço de como, em minha opinião, as diferentes *artes da beleza* são relacionadas umas às outras.

Temos um sentido que percebe coisas *externas lado a lado umas às outras*; um segundo sentido percebe coisas em *sucessão*; um terceiro sentido percebe coisas em *profundidade*. Esses sentidos são: *visão, audição e tato*.

Coisas *lado a lado umas das outras* constituem uma *superfície*. Coisas em *sucessão* em sua mais pura e simples forma constituem os *sons*. Coisas em *profundidade* são *corpos* ou *formas*. De modo que temos distintos sentidos para superfícies, sons e formas; e quando se trata de beleza, temos três sentidos relacionados a três diferentes *gêneros de beleza* que devem ser distinguidos uns dos outros, assim como distinguimos *superfícies, sons e corpos*. E se há formas de arte cujo domínio apropriado deve ser encontrado

em um desses gêneros de beleza, então conhecemos tanto seus campos de aplicação internos como externos: de um lado, *superfícies*, *sons* e *corpos*, de outro, *visão*, *audição* e *tato*. Esses limites ou fronteiras são impostos pela própria *natureza*. Eles não são matéria de convenção ou acordo, e nenhuma decisão pode ser tomada para alterá-los sem que a natureza disso se vingue. Música que pinta, uma pintura que produz sons, um escultor que usa cores, um pintor que esculpe pedra, essas são monstruosidades quer empreguem ou não falsos efeitos. Todas essas três artes estão relacionadas umas às outras como *superfície*, *som* e *corpo*, ou como *espaço*, *tempo* e *força*, os três grandes meios da Criação, que abrangem e abraçam tudo.

Consideremos agora uma segunda consequência que diz respeito ao modo como *escultura* e *pintura* se relacionam uma à outra em geral.

Se a pintura é a arte direcionada ao olho, e se é verdade que o olho pode apenas perceber *superfícies*, se ele vê *tudo* como um plano, como uma imagem, então uma pintura é de fato uma *tabula*, uma *tavola*, um *tableau*, uma imagem em um painel, na qual a criação do artista se posiciona como um sonho, em que tudo depende da *aparência*, em coisas colocadas *lado a lado umas às outras*. É aqui que invenção e composição, unidade e multiplicidade começam (junto com o resto da litania dos termos artísticos), e é aqui que eles retornam; não importa quantos capítulos e volumes possam ser escritos sobre o tema, o artista pode facilmente ver que isso decorre de um *princípio muito simples*, isto é, da *natureza de sua arte*. Isso forma o comando real do artista, além do qual ele não conhece outro, a divina deusa à qual rende homenagem. Na fiel execução de sua obra, toda a filosofia sobre esse tema deve parecer para ele algo tão *elementar* e tão *simples* que não merece muita discussão.

A escultura cria em *profundidade*, cria *uma* coisa viva, uma *obra* animada, que *fica ali* e que persiste. A escultura não pode imitar sombras ou a luz da aurora, não pode imitar o relâmpago ou o trovão, rios ou chamas, não mais do que a mão sensível pode agarrá-los. Mas por que com base nisso devem esses temas ser negados ao pintor? O pintor segue outra lei, possui diferentes poderes e uma diferente vocação; por que não estaria ele apto a pintar o

grande painel da natureza em todos os seus diferentes aspectos, em sua *vasta, bela visibilidade*? E com que *mágica* ele o faz! Aqueles que desdenha a pintura de paisagem, com sua descrição da grande *unidade* da natureza, diminuindo suas realizações e mesmo, com ridícula gravidade, proibindo suas práticas, carecem de inteligência. Um pintor que é proibido de ser um pintor? Um artista descritivo que é proibido de descrever? Ao pintor se requer que apresente esculturas com seu pincel e que as embeleze com cores como o verdadeiro gosto pela Antiguidade teria feito. É considerado ignóbil pintar o painel da Criação; como se o céu e a terra fossem algo pior e de menor importância do que o aleijado que se arrasta entre eles, cuja efígie é, por força, transformada no *único* tema digno de pintura.

A escultura cria *belas formas*, ela forma *configurações em profundidade* e coloca o objeto *ali diante de nós*. Por necessidade, deve criar aquilo que merece tal apresentação e que possua *existência independente*. Ela nada pode ganhar ao colocar os objetos *lado a lado uns aos outros*, de modo que um objeto assista o outro e que o *todo* ganhe com isso. Pois na escultura *um objeto* é o todo e o todo é *um objeto*. Se esse objeto é indigno, sem vida, mal escolhido, irrelevante, tanto pior para o mármore e o cinzel! Nada se ganha esculpindo sapos e rãs, pedras e colchões, se eles não servem a alguma obra superior como acessórios, sem apresentarem nenhuma reivindicação de ser o principal tema. O que a escultura deve criar, e o que é bem-sucedida em criar, são formas em que a alma viva anima todo o corpo, formas nas quais a arte possa competir na tarefa de representar a *alma corporificada*, isto é, deuses, seres humanos, e nobres animais. Mas quem quer que, conduzido pelo altamente idealista rigor dessa lei, procure impô-la sobre uma descrição, sobre pintar o *grande painel da natureza*, será obrigado a perguntar a si mesmo como iria descrevê-lo.

Finalmente, podemos dizer que a escultura é *verdade*, enquanto a pintura é um *sonho*. A primeira é toda *apresentação*, a última *mágica* de contar histórias. Que diferença! Quão pouco as duas permanecem em solo comum! Uma escultura diante da qual me ajoelho pode me abraçar, pode se tornar minha amiga e companheira: *ela está presente, ela está ali*. A mais bela pintura é uma

história magnífica, o sonho de um sonho. Ela pode me transportar, tornando outros momentos presentes, e, como um anjo vestido de luz, levar-me embora consigo. Mas a impressão de uma é muito diferente daquela da outra. O raio de luz diminui, ele é *brilho, imagem, pensamento, cor*. Não posso pensar em qualquer teórico, que responda como um ser humano, que possa acreditar que essas duas coisas derivem de um *único solo*.