

Ensaaios de Estética e Teoria das Artes

CALEIDOSCÓPIO

A FORMA COMO PROBLEMA: AS NUVENS E O VASO SAGRADO

A forma é o pólo oposto do caos, não a definitiva superação do caos [...] A harmonia da vida de Goethe: não-apolínea: a mais bela, a mais rítmica, alternância de forma e de caos

Roberto Bazlen, *Note senza testo*

Apesar de estar tão bem determinado na memória histórica da literatura, Goethe é talvez um dos autores menos lidos entre aqueles que já não são donos da sua própria fama, isto é, a fama absorveu-os, fixando perigosamente a sua própria identidade. Mas não é disto que agora se trata. O que está em jogo é a compreensão goethiana da forma como problema, desenvolvida sob uma dupla variação enigmática: as nuvens e o vaso secreto. Como veremos, o poeta há-de fazer-se pagar os seus direitos.

Antes de nos dedicarmos a Goethe, e como um acesso ao seu pensamento morfológico, começa-se com uma apresentação do modo conceber a forma entre os Gregos.

A forma como problema entre os Gregos

Em primeiro lugar, convém não esquecermos que no nosso dia a dia a palavra forma é muito usada, muito comum. Podemos escolher variadíssimas frases em variadíssimos contextos do nosso dizer quotidiano em que ela aparece. Alguns exemplos:

“– Estás em *forma*?” (pianista, corredor de fundo, etc.).

“– A *forma* de tu procederes é arriscada.”

“– Tens de encontrar a melhor *forma* de resolveres o problema.”

“– A *forma* de expressão da tua irmã é muito clara.”

Maria Filomena Molder

Professora na Universidade Nova de Lisboa

- “– Não consigo descobrir *forma* de sair de aqui!”
- “– Como são belas as *formas* que o correr deste rio desenha.”
- “– A *forma* do teu vestido é muito original.”
- “– Muitas vezes os deuses estão na origem das *formas* das constelações.”
- “– Os corpos juvenis têm *formas* muito exuberantes.”
- “– A *forma* da janela lembra um olho de peixe.”
- “– Entre as *formas* musicais do Renascimento, prefiro a do madrigal.”
- “– Existirão *formas* geométricas na natureza?”
- “– A *forma* das barbatanas dos peixes evoca a ondulação da água.”
- “– Que *forma* tem a *forma* do bolo?”

Desde preparação, exercício físico e maestria em relação com um modelo ideal, até disposição das partes de um todo; desde contorno e desenho, uma figura, no espaço real ou imaginário, construído, até analogia, proporção e beleza; desde operação a maneira e a método, a estilo e a criatividade; desde feitio e carácter a meio, instrumento e molde, são muitos os significados possíveis de forma na esfera imensa do visível e das suas condições, que se inscrevem quer no campo do conhecimento quer no da acção quer no da criatividade, e nos abrem directamente o acesso a oposições essenciais da nossa compreensão, como seja: repouso e movimento; identidade e diferença; unidade e multiplicidade. Lembremos ainda os derivados: conforme, disforme, informe; formar, desenformar, transformar e tantos outros

Entre os Gregos, todos estes usos eram conhecidos, tendo-se distribuído por e estabilizado em três termos diferentes: *éidos*, *idéa*, e *morphê*. E é precisamente nesta distribuição e estabilização que o carácter problemático da forma encontra a sua matriz. Quer *idéa* quer *éidos* quer *morphê* podem significar aspecto exterior, o ar de uma pessoa ou de uma coisa, mas *éidos* também quer dizer os traços do rosto de alguém, e *morphê* designa não só, por oposição a *éidos*/*idéa*, a forma sensível, a aparência, que assume uma intensidade única no caso dos corpos dos homens e dos deuses, como ainda as figuras da articulação e da gesticulação. *Éidos* refere também a forma espiritual, a forma própria de uma coisa (género, espécie), sintoma de uma doença, encadeamento de operações ou de uma discussão, modo de se orientar, método e maneira. *Idéa* diz respeito à espécie disto e daquilo num sentido particular, por exemplo, as formas da morte ou da guerra; pode ser igualmente tomada como princípio geral de classificação, princípio de génese, ideia universal, mas também figura de estilo. No caso de *morphê*, de onde vem, por exemplo, morfologia, a ciência das formas, da classificação e da comparação das formas, e de onde procede a palavra, quase iniciática, de metamorfose, sabemos que na província grega da Lacedemónia, transformado em *Morphô*, era o nome que recebia a deusa da beleza e do amor, Afrodite. Além disso, *Morpheus*, também derivado de *morphê*, literalmente “aquele que reproduz as formas”, era o deus do sono e dos sonhos, o que sublinha o elemento imaginativo, secreto e nocturno da forma.

É tradicional admitir-se – pelo menos foi-o assim até Nietzsche – que os Gregos foram os senhores da forma, aqueles que tinham conseguido conformar o seu saber do mundo e de si próprios em termos de compreensão luminosa, de compreensão sustentada pela perfeição interna e tocada pela graça e pela beleza.

Nietzsche, cujo pensamento se formou num momento de uma grande efervescência de estudos da Antiguidade, não só no que dizia respeito à poesia, mas no que dizia respeito também à arte e,

em particular, à arquitectura, veio lembrar que esse vigoroso movimento – que nós ainda continuamos a achar que é próprio dos Gregos – de transformar a experiência do mundo e a experiência consigo próprios em configurações dotadas de consistência e perfeição interna, luminosas, graciosas e belas, era a resposta redentora e catártica a uma aguda visão da abundância irrepresentável, da potência desmedida derramada pelas inescrutáveis forças da Natureza, forças de metamorfose nas quais a estabilidade e a fixação das formas se dissolve constantemente. No excesso de força vital reconheceu Nietzsche o deus Dioniso, na consagração da forma, o deus Apolo. Quer dizer, Nietzsche percebeu aquilo que, em rigor, teria de ser uma evidência para os próprios Gregos, mas que até a ele não fora uma evidência para os modernos: o amor pela forma, enquanto constituição de uma figura sustentada por um princípio interno de perfeição e de beleza, engendra-se no coração de um combate nunca levado ao seu termo, não contra o caos em rigor, mas como resposta ao caos, um prolongamento projectivo da compreensão que surpreende a inseparabilidade das forças destrutivas e criativas da natureza, da vida.

Por conseguinte, esse vigor construtivo e formativo dos Gregos era uma resposta à profunda intuição que tinham das forças telúricas e cósmicas que ameaçavam e, ao mesmo tempo, faziam parte do homem. Se, por um lado, o homem, ferido pela ameaça do caos, amava a forma sem reservas, por outro lado, era também um ser ameaçador, destrutivo. O facto de o homem ser ao mesmo tempo um ser criativo e ameaçador apareceu com toda a evidência logo no primeiro poema que conhecemos da literatura grega, a *Ilíada*. Aí o universo inteiro é um formigueiro de forças, fonte do nascimento e da morte, fonte da forma e da sua dissolução, sendo o homem a presença que dá conta delas – uma manifestação dessas forças que as agrega, as sustenta – e, ao mesmo tempo, se revela um emissário delas, enquanto instrumento de perturbação, ameaça e destruição. Enquanto irradiação dessa força caótica, a guerra é restituída pelo contraste fértil entre a ousadia e o medo, a crueldade e a compaixão, pela distância inexorável entre os deuses e os homens, é isso que as inúmeras mortes de Aqueus e Troianos nos dão a ver.

Por conseguinte, se a forma se atreve a anular as forças do caos, não é menos evidente que as forças, insubmissas, retornam. Sempre que acreditamos poder anular o caos, operando a sua superação definitiva, ficamos presos àquilo a que poderíamos chamar uma forma morta, isto é, aquela que se petrifica numa falsa configuração, assentando no mal-entendido que consiste em confundir a força com o inimigo da forma, uma vez que o inimigo da forma não é a força, antes a sua imobilização letal.

De modo agudíssimo os Gregos perceberam que a natureza era criadora de formas e que, ao mesmo tempo, não as deixava estar muito tempo na mesma posição, no mesmo estado, na mesma configuração. Eles aperceberam-se da transformação interna das formas através daquilo a que chamaram *theôria*, a visão contemplativa. No entanto, a diferença entre os Gregos e nós é que para eles as próprias palavras, *éidos*, *idéa* e *morphê*, configuravam uma visão, o que na nossa palavra forma não é tão explícito. *Éidos*, *idéa* e *morphê* designavam simultaneamente aquilo que se proporcionalava como o que poderia ser visto e a visão que se conciliava e coincidia com o que poderia ser visto, isto é, a configuração reconhecida e o seu princípio. Daí que não se possa surpreender qualquer cisão, qualquer separação abissal, entre aquilo que pode ser visto e aquele que vê, apontando inequivocamente para a sua afinidade íntima.

A partir desta pequena introdução, no que respeita, não só às relações entre o caos, o excesso das forças, e o esforço de configurar, de produzir formas, mas igualmente às relações entre a forma

e a transformação da forma e ainda às relações entre aquilo que pode ser visto e a visão, entrámos já no campo da forma como um problema, a fim de irmos ter com o enigma anunciado.

O que é um problema? Para os Gregos era visto como qualquer coisa que é lançada à nossa frente, qualquer coisa que é lançada de tal maneira que não nos deixa avançar, que nos obriga a suspender o passo. Um problema tinha essa figura, aparecia como um obstáculo [*próblema*, *ainigma*], uma rede [*gríphos*] que nos prende, um nó [*aporía*] que não se consegue desfazer (os termos estabilizam em Platão – veja-se o *Eutidemo* ou o *Timeu*, por exemplo – e em Aristóteles, em particular, o livro III da *Metafísica*).

Aliás, os Gregos viam figuras em todo o lado (o que é demonstrado pela poesia, pela arte e também pela filosofia). Por exemplo, quando falavam de coragem, lembravam-se do acto de um homem numa certa situação e diziam: este homem é corajoso, este acto é corajoso. Quando falavam de justiça, concebiam um contexto em que o equilíbrio cósmico e humano tivesse sido posto em causa e alguém conseguia restabelecê-lo, o Grego via a acção justa e dizia: aquele homem é justo. Para se chegar aos conceitos de justo e de corajoso, era preciso passar por vários graus das visões de actos de justiça ou de actos de coragem realizados por homens que tinham mostrado desse modo que eram justos ou corajosos. A apresentação suprema disto, e já dilacerada, encontramos-la nas tragédias.

Por conseguinte, a visão e a conceptualização estavam muito próximas, ou melhor, era natural que para chegar à visão se tivesse de fazer um esforço conceptual e que, depois de se ter chegado à visão, o primeiro esforço conceptual fosse obrigado a transformar-se em outro esforço conceptual, de maneira que a visão alimentava sempre os vários patamares conceptuais. Além disso, chegados à visão última, não havia resistência angustiada à dissolução do conceito.

Eis um exemplo: no termo da primeira parte de *O Banquete*, Diotima – o único personagem feminino a entrar nos diálogos de Platão – intervém com um discurso místico que a eleva acima de todos os seus parceiros masculinos. Ela não entra como figura real presente, entra sob a máscara de Sócrates, que confessa não saber o que dizer sobre o objecto em causa, propondo-se comunicar as palavras de alguém que sabe mais do que ele, alguém que é sábio em amor, Diotima. Naquele encontro em que entre amigos se bebia e se conversava entre disputas filosóficas, Sócrates, para acompanhar, e vencer, os louvores ao amor de todos os presentes, tenta restituir palavras que lhe são alheias. O discurso de Diotima versa sobre os graus amorosos de acesso à beleza, e termina dizendo: *depois de tu teres passado por todos os graus da compreensão sensível e da compreensão conceptual, há um momento em que te vais encontrar com a ideia [a ideia enquanto visão] e, então, já não há nem corpos, nem rostos, já não há figura nem ciência nem logos. Aí chegado, tu mergulhas no pélogo, no grande abismo, no grande mar, da beleza.*

Nesta confluência entre o mar profundo, o grande pélogo, e a ideia de beleza eleva-se em toda a sua claridade o mistério da visão sob o aspecto da dissolução dos componentes analisáveis, não no sentido de serem despidiendos, mas de sofrerem uma metamorfose indescritível: a visão incendia esses elementos analisáveis de um ser, de uma configuração, uma paisagem, um filme, o que quer que seja. É como se esses elementos ficassem fundidos e paradoxalmente intactos num abraçamento que os torna luminosos.

Não existem restrições no que se refere ao género de seres dos quais podemos ter visões. Por exemplo: a casa que sempre habitámos ou a pessoa com quem vivemos. Um dia, de repente, elas apresentam-se-nos como uma visão: ah! é isto! Também é assim que os matemáticos encontram um axioma – subitamente, têm uma visão acerca daquilo que andaram a estudar ou acerca daquilo com que

se preocupavam e encontram o princípio adequado: é este! Trata-se de um sentimento vertiginoso que aponta para o nosso não saber da sua causa, no sentido de não haver razões suficientes, como se a visão não procedesse de um método, pois não nos encaminhamos para ela nem por indução nem por dedução. Quer dizer, a visão é sempre descontínua por relação ao que nós já sabíamos, ela rompe, coagula, dispõe e projecta de modo inédito o que já sabíamos. No entanto, se nada soubermos, se não tivermos exercitado pacientemente a análise, a comparação das partes e da sua relação, nenhuma visão nos será dada. No fundo, a visão corresponde a um dom propiciado por um esforço imenso, ao mesmo tempo que só se mostra na sua fertilidade ao revelar-se a fonte de novos conceitos.

Para os Gregos um problema exhibe a relação entre a formação do conceito e o encontro com a visão. Já se percebeu que os conceitos se formam por superação das dificuldades. Ao atirmos obstáculos para os nossos pés, interrompemos o nosso próprio caminhar, e nesse vazio criado, nessa suspensão, estamos já paradoxalmente um passo adiante. Nesse momento podemos ser surpreendidos por uma coisa que esteve sempre diante de nós e de que não nos tínhamos apercebido, é aí que a visão se incrusta. A forma é uma dessas coisas que estavam diante de nós no nosso caminho e que um dia nos obrigam a deter o passo, convertendo-se num objecto problemático.

No melhor dos casos, a solução da dificuldade aparece como um limite e simultaneamente como um novo problema. É por isso que a forma como problema não é simplesmente o aparecimento de uma dificuldade, é também o aparecimento da sua resolução e é, ainda mais do que isso, a transformação da relação entre dificuldade e resolução, que toma o aspecto de um reconhecimento surpreendente, uma visão.

Neste quadro, é preciso preservar o vínculo entre a visão e o conceito, evitando todas as restrições, reservas e desconfianças, que o ponham em causa, envenenando a sua fertilidade, o que acontece quando se conceptualiza suprimindo qualquer relação com a visão ou quando se evita conceptualizar a partir do momento em que se tem a visão. Ora, se um conceito sem visão é um conceito condenado à morte (o perigo está em não se dar por isso, de tal forma são comuns esses conceitos), por sua vez, uma visão que não se preocupa com o conceito é uma visão que nunca poderá ser partilhada. É bem verdade que a visão tem-se ou não se tem, por consequência o seu acesso não se pode converter em matéria de argumentação, mas pode ser comunicada e partilhada se dela se tirarem consequências, se forem descobertas as suas boas pedras-de-toque, caldeadas pelo esforço de determinação, de modo a que a partilha não seja simplesmente a comunicação de uma senha secreta.

Embora o duplo enigma anunciado – “as nuvens e o vaso sagrado” – tenha a aparência de uma senha secreta, como iremos ver não é o caso.

A forma como problema em Goethe¹

Quando olhamos para a história das ciências não é Goethe que surge, é Newton, o que é tanto mais decisivo quanto Goethe foi um grande combatente da teoria da cor, da relação entre a luz e a

¹ Salvo outra indicação, os textos citados de Goethe procedem de: *Johann Wolfgang von Goethe. Werke*, 14 volumes, edição de Erich Trunz, DTV, München, 1982 [conhecida como Hamburger Ausgabe, HA]. Também salvo outra indicação, as traduções são da minha responsabilidade.

cor, que Newton estabeleceu. Do ponto de vista em que ele se colocou para combater Newton, por um lado, havia uma má experiência com o prisma, que pelos vistos não era sempre fácil de executar; e, por outro, uma compreensão de que nunca a difracção da luz poderia revolver inteiramente o aparecimento da cor. Isto é, a cor não procede apenas da luz, mas também decisivamente da visão. Apesar dos estudos sobre a cor serem tão importantes para Goethe, não se irá tratar da sua teoria das cores², antes do modo como a visão da forma lhe aparece precisamente como um problema, e da sua relação com o duplo enigma mencionado anteriormente, que se espera ser também decifrado por ele.

Desde muito cedo que Goethe se preocupou com as formas, a sua génese e o seu desenvolvimento, quer na poesia quer na arte quer na Natureza. Entre as descobertas notáveis com origem no seu extraordinário dom da contemplação e da comparação das formas, encontra-se a comprovação de que o ser humano, tal como os outros mamíferos, tinha um osso inter-maxilar. Tendo observado e comparado os ossos do crânio de vários mamíferos, incluindo o homem – ele tinha uma curiosidade e um amor particulares por osteologia e foram muitos e muitos os esqueletos que estudou –, verificou que no caso dos crânios infantis as suturas eram mais fáceis de perceber do que nos crânios dos adultos. Foi assim que descobriu o osso inter-maxilar, até à data considerado um bom argumento para a pequena diferença entre os homens e os outros mamíferos, em particular, os primatas. Era essa pequena distinção que fazia com que o homem aparecesse como um ser incomparável. Isto é um elemento biográfico precioso para perceber a acuidade da observação goethiana em relação à percepção das formas. O que será decisivo no caso do “vaso secreto”.

Assim como o seu quarto estava sempre cheio de crânios e de esqueletos, também os seus bolsos estavam sempre cheios de pedras (do que muito se queixava a Senhora von Stein). Durante a sua célebre viagem a Itália [1786/1788], repetidas vezes assinalou humoristicamente a desobediência ao cuidado da sua amiga, pois quanto mais pedras encontrava mais vontade tinha de as meter nos bolsos. Para além de meter as pedras no bolso, fazia as descrições mais admiráveis do que é uma paisagem, desde a meteorologia à qualidade das terras e dos seus trabalhos, à direcção do vento, ao desenho dos meandros dos riachos, dos ribeiros e dos rios, desde a luz e as sombras dos acidentes montanhosos, que nas erupções do Vesúvio – escalado por ele duas vezes com risco de vida – alcançam esplendores supremos, à reinvenção da paisagem pela arquitectura³: Verona, Perugia, Roma, Napoli, Agrigento...

Foi também em Itália que desenvolveu as suas observações sobre as plantas, que lhe permitiram escrever, depois de regressado à Alemanha, *A Metamorfose das Plantas* publicada em 1790⁴. Aliás, a visão da planta originária [*Urpflanze*] deu-se com clareza definitiva no Jardim Botânico de

² Mesmo se, no que respeita à sua concepção do conhecimento, *A Teoria das Cores* [*Die Farbenlehre*, HA, vol.13] se revele indispensável (lembremo-nos que é nesse texto que a experiência e o conceito de *Urphänomen* são tematizados). Teremos ocasião de citar essas passagens. Em todo o caso, quando se trata de cores, são as forças, as energias da afecção e da acção – *Die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden*. [“As cores são acções da luz. Acções e paixões.”] –, que tomam a dianteira e não forma.

³ Todos estes gestos concorriam para atingir o verdadeiro alvo da sua viagem, isto é, reconstituir uma imagem da Antiguidade a partir das suas ruínas. Como ele escreve a 4 de Abril de 1787: “Também neste caso se trata de, através das ruínas e restos, reconstituir os momentos clássicos do apogeu da Antiguidade da Terra”. *Viagem em Itália* [*Obras Escolhidas de Goethe*], tradução, prefácio e notas de João Barrento, Círculo de Leitores, Lisboa, 1992.

⁴ Data coincidente com a publicação da *Crítica da Faculdade de Julgar* que Goethe, aliás, leu com muito interesse e mesmo entusiasmo. Cf. “Einwirkung der neueren Philosophie”, HA, vol.13, pp.25-29. Tradução portuguesa incluída em *A Metamorfose das Plantas* de Goethe, IN/CM, Lisboa, 1993, pp. 65-67.

Palermo (cf. a passagem do dia 17 de Maio de 1787). Trata-se de um princípio-imagem, uma imagem originária do crescimento, que faz com que cada planta seja uma planta e que se encontra instanciado num órgão da própria planta – um verdadeiro Proteu, chama-lhe Goethe –, a folha, sustentáculo da estabilidade da vida das plantas e elemento generativo das suas transformações. Encontramos ainda, sob influência Kant/Schiller, a designação da folha como “conceito transcendental”, no sentido de condição de possibilidade de crescimento (e não como condição subjectiva pura da objectividade).

Lembremos que foi Goethe a encontrar a palavra morfologia para designar uma ciência da descrição e comparação das formas. Cita-se o texto mais conciso e completo da sua apresentação:

A morfologia repousa sobre a convicção de que tudo o que é tem também de se significar a si próprio. Admitimos este princípio desde os primeiros elementos físicos e químicos até à manifestação espiritual do homem. Voltamo-nos imediatamente para o que tem forma, o inorgânico, o vegetativo, o animal, o humano. Tudo se significa a si próprio e aparece como o que é ao nosso sentido externo e ao nosso sentido interno. A forma é uma coisa em movimento, uma coisa que advém, uma coisa em transição. A doutrina da metamorfose é a chave de todos os sinais da Natureza.

“Artigos, Fragmentos, Estudos. Sobre Morfologia” [*Die Schriften zur Naturwissenschaft*, Leopoldina Ausgabe I, 10, p. 128]

Um breve comentário. Em primeiro lugar, Goethe enuncia a convicção sobre a qual assenta a ciência morfológica: não há nenhum ser, por mais ínfimo que seja ou por mais ínfimo que nos pareça, que não esteja sustentado sobre si próprio, que não tenha uma identidade expressiva própria. Quer dizer, se é evidente que um ser só se conhece por comparação com os outros, no limite da comparação há qualquer coisa que só lhe pertence a ele.

Inscribe-se aqui a tonalidade problemática que inere à palavra forma, enquanto relação entre esta coisa que há aqui, particular e única, e o universal que ela apresenta: esta planta e a planta ou este homem e o homem, e por aí adiante. A cada observação, o particular e o universal interpenetram-se. O princípio sobre o qual assenta a morfologia, quer dizer, “tudo o que é deve igualmente significar-se a si próprio”, sublinha não só a auto-expressividade de qualquer ser, mas exige igualmente que a nossa aproximação a ele se faça por intermédio da sua própria linguagem: “O mais desejável seria [...] retirar a linguagem, pela qual queremos designar os pormenores de um certo círculo, desse mesmo círculo, que a manifestação mais simples pudesse ser tratada como fórmula fundamental e que a variedade fosse deduzida e desenvolvida a partir desse centro” (*Farbenlehre* §755). Só é possível surpreender a metamorfose da manifestação numa fórmula fundamental no decurso de uma longa e disciplinada observação. Metamorfose essa explicitada no “Prefácio” da mesma obra: “Cada acto de visão transforma-se em acto de contemplação. Cada acto de contemplação em acto de reflexão, cada acto de reflexão em acto de conexão, de modo que em cada olhar atento sobre o mundo nós teorizamos já”.

Que a teoria possa ser uma construção da qual foi retirado qualquer vestígio intuitivo é impedido pela própria natureza, do movimento descrito. Para o olhar que mergulha nos pormenores da manifestação, o universal coincide com o singular, quer dizer, o universal não se esconde atrás da aparência, ele não é uma condição separável da aparência, mas a inseparável condição da sua aparição. A *Máxima* 509 [*Maximen und Reflexionen*, HA, vol.12,] sobre a “*zarte Empirie*” ajudar-nos-á a evitar uma falsa ilusão relativa ao preenchimento absoluto desse olhar: “Existe uma experiência

subtil que se torna idêntica ao objecto da maneira mais íntima e que, deste modo, se transforma em teoria propriamente dita. Esta intensificação da faculdade espiritual pertence, porém, a um tempo supremamente elaborado”. A experiência subtil – que tanto se aproxima do conhecimento como êxtase em Benjamin – é um limite do nosso processo de conhecimento, esse momento em que cessaria a diferença entre aquele que conhece e aquele que é conhecido (o que se aproxima da *theôria*, em sentido grego). A sua pertença a uma época supremamente elaborada é uma precisão humorística, porque essa época não nos espera, isto é, não se trata de uma visão utópica. A fusão não está prometida, é mais uma condição imaginária que traduz o anseio de alcançar a proximidade mais íntima com a coisa a conhecer.

Regressemos ao texto sobre morfologia. Desde os elementos físicos e químicos até ao ser humano, tudo se significa a si próprio, tudo tem uma consistência que lhe pertence. Nenhum ser, nenhum elemento se podem reduzir a outro, ainda que tudo possa estar ligado e ainda que se reconheça que tudo está ligado e que haja diferentes graus de comparação. Com efeito, a significação equivale ao aspecto próprio, à configuração, à irradiação expressiva de cada ser, em suma, a sua forma. E isto no que diz respeito quer ao nosso sentido externo, aquele que possibilita a formação do espaço, a intuição pura da simultaneidade; quer ao nosso sentido interno, uma auto-afecção que engendra o tempo, se nos for permitido projectar nas palavras de Goethe os elementos generativos da “Estética Transcendental” de Kant.

Em Goethe, aparência e ser não se digladiam um ao outro, não há suspeita da aparência, nem redução nem inveja, por assim dizer. É aqui que se inscreve o vínculo entre significar-se a si próprio e a forma, tematizada como uma coisa que se está a engendrar, no sentido de estar a aparecer e a advir, a transformar-se, a transfigurar-se. Trata-se da mais bela e completa determinação da forma que podemos encontrar em Goethe. Qual é o ponto focado? Para que é que Goethe chama a atenção? A forma é formação, é crescimento e metamorfose, acentuando justamente que o mais importante é compreender a passagem, o fluir das formas, e não a sua provisória fixação.

Dois aspectos há então a realçar. Por um lado, esta focagem na formação, na passagem, levamos ao reconhecimento do que é um problema em Goethe. Habitualmente, diz ele, considera-se um problema “como aquilo no qual, pelo qual ou contra o qual se tem de lutar” [*Máxima* 414]. Ora, essa é uma maneira muito restritiva de entender o seu alcance. Na verdade, o problema é o próprio coracão da existência, a vida inescrutável, e, sendo assim, por natureza, o problema é insolúvel, simultaneamente fértil e venerável. Daí outra afirmação de Goethe “Diz-se que entre dois pontos de vista opostos se encontra a verdade. De modo nenhum! Entre os dois está o problema, o inescrutável, a vida eternamente activa, pensada em repouso” [*Máxima* 417]. Quer dizer, a vida das formas é susceptível de acolher todos os pontos de vista e o investigador não deve desprezar nenhum, embora deva recorrer sempre que possível à visão panorâmica, à sinopse, que é sustentada pela atenção às conexões, aos elos intermediários, que dão precisamente a ver a metamorfose, de modo a aproximar-se da “vida eternamente activa”.

Por outro lado, “a ideia de metamorfose é um dom altamente venerável e altamente perigoso”, isto é, a compreensão mais elevada da forma implica graves riscos, pois o elemento formativo, a gênese, é irmão do caos, e abandonado a si próprio conduz ao informe. Além disso, a sua visão pode ameaçar a integridade do nosso próprio saber. Com efeito, se nos detivermos demasiado na passagem entre as formas, perdemos a visão desta forma particular; se nos detivermos demasiado naquilo que está sempre a passar, deixamos cair as suas configurações momentâneas, deixamos fugir a

estabilidade, aquilo que se esforça por permanecer. É a este esforço, como o seu contrapeso, que a metamorfose deve ser vinculada. Neste contexto, Goethe fala-nos mesmo de duas forças: a *vis centrifuga* (a força da metamorfose) e a *vis centripeta* (“a resistente força de perseverança”).

Sistema da natureza – uma expressão contraditória: a natureza não tem sistema, ela tem vida, é vida e sequência a partir de um centro desconhecido até um limite não cognoscível. A observação da natureza é, por conseguinte, infinita, quer se queira investigar uma parte isolada quer se queira perseguir os vestígios em todas as direcções. A ideia de metamorfose é um dom altamente venerável, mas ao mesmo tempo altamente perigoso. Conduz ao informe, destrói o saber, dissolve-o. É semelhante à vis centrifuga e perder-se-ia no infinito se não lhe fosse dado um contrapeso, quero eu dizer: um impulso de especificação, a resistente faculdade de perseverança daquilo que uma vez acede à realidade. Uma vis centripeta, que no seu mais fundo fundamento nenhuma exterioridade pode afectar.

“Probleme” [HA, vol.13, p.237]

Acentue-se, em primeiro lugar, o conceito goethiano de infinito de natureza: vida, vida e sequência, vida e transformação das formas – “sistema da natureza [...] a natureza não tem sistema”, trata-se de uma referência e de uma reserva crítica à concepção materialista e mecanicista de D’Holbach –, que tanto se pode experimentar na multiplicidade dos caminhos como na concentração no singular, na mais pequena parte do todo, na planta mais humilde, também aí a energia da natureza se move de “um centro desconhecido para um limite não cognoscível”.

Em segundo lugar, o aspecto terrível da metamorfose, a dissolução da forma que nos está prometida desde que nascemos. Essa dissolução pode ser concebida, em termos das forças do cosmos, como uma passagem para a formação de outra forma. Mas, para aquele que morre, a dissolução possui um ponto-limite efectivo, mesmo que compreenda que isso corresponde a um desígnio interno da natureza ou da divindade, qualquer que seja o nome que dermos àquilo que sustenta as forças, ou lhes chamemos as forças do caos simplesmente, “a força que devora a força”, outra agudíssima palavra de Goethe. O que é certo é que nós percebemos a dissolução como uma ameaça, que irrompe de maneira particular sempre que nos deixamos arrastar pela compreensão desse indiscernível, entrando na sua voragem. Mas, se essa obediência às imposições da lei da metamorfose, comparada à *vis centrifuga*, for acompanhada pelo esforço de marcar uma permanência, a nossa compreensão converter-se-á numa luta jubilosa e tremenda entre a formação e a dissolução das formas.

Surpreendemos assim um outro aspecto, ou melhor, uma especificação daquilo que está aqui em causa. É que o homem só se pode salvar da ameaça da força infinita da metamorfose e do perigo da compreensão dessa força infinita, se se firmar na força que se lhe opõe, pela criação das obras de arte, dos conceitos, das coisas técnicas, das formas mais simples que dão consistência ao nosso quotidiano: vestígios daquele combate. Não é sem razão que Schiller caracterizou Goethe como “o mais grego de todos os modernos”.

E agora chegámos ao duplo enigma.

As Nuvens e o Vaso Sagrado

Em 1803 um naturalista inglês, Howard Luke, publicou uma obra acerca da modificação das nuvens, intitulada *An essay on the modification of clouds*.

É notório que o século XVIII foi uma época de felicidade em relação às formas e às possibilidades da sua classificação. É o século de Lineu, mas também o de Howard Luke (consideremos 1803 ainda sob a irradiação do século XVIII), menos conhecido do que Lineu, mas não menos admirável, pois foi ele que nos fez reconhecer os estratos, os cirros, os nimbos, os cúmulos, isto é, as figuras identificáveis dos seres mais fugidios.

Goethe, que toda a vida tinha compreendido a relação terrível e gloriosa entre o informe e a forma – presentindo o apelo do informe que persiste no coração humano e nas acções humanas –, tinha conhecido, ao mesmo tempo, a exigência de dominar, até um certo ponto, esse informe, por meio da produção de formas, e ficou extasiado com o esforço feliz de alguém ter “dado nome” aos seres mais fugidios e efémeros de todos, os seres que estão destinados a despenhar-se, a elevar-se nos céus e a desaparecer do horizonte, as nuvens: *Grato está meu canto e seu lume /Ao homem que às nuvens deu nome*. Estes versos procedem de um poema, em rigor uma trilogia, que em 1820 Goethe escreveu em honra do homem que conseguiu reconhecer as formas das nuvens, *Trilogie zu Howards Wolkenlehre [Trilogia à Doutrina das nuvens de Howard]*⁵.

Esse poema começa com uma introdução intitulada “Atmosfera”, em que o poeta fala da relação entre o olhar e o imaginar, entre o distinguir e o juntar, o finito e o infinito: *Tudo quer ver o meu olhar, / Mas não sei como imaginar*, e ainda: *Para me encontrar no infinito, / Primeiro distingo, depois junto*. A parte central do poema, “Em honra e memória de Howard” é dedicada à evocação da deusa hindu Camarupa, que preside à formação das nuvens e às transformações atmosféricas: o que se junta e se desfaz, o que se muda e se fixa para se voltar a esfumar, como as pregas abundantes de um manto mágico. Segue-se a descrição das várias “modificações” das nuvens: *Stratus, Cumulus, Cirrus e Nimbus*. Pelas palavras de Goethe, nelas se vêem, respectivamente, os actos de subir, adensar, esgarçar e descer. Depois de extrair a forma daquilo que tem a vocação do informe, depois das nuvens serem conformadas e nomeadas, separando e distinguindo, há que pagar ao céu os seus direitos, entregando-lhe “oferendas vivas”. Já entrámos na parte final, “Nota bene”, em que se renova o louvor a Howard, que conformou e imaginou as nuvens, através da consciência da dívida que só o poeta ou o pintor podem sentir: se o céu foi surpreendido num dos seus segredos, se uma parte da sua força foi posta a descoberto, então é preciso devolvê-los ao céu sob a forma de oferendas propiciatórias. E uma parte do enigma está decifrada.

Há dois pólos na compreensão das formas em Goethe. Um deles revela-se nos seres mais fugitivos de todos, os seres que fogem pelo céu, os seres que atravessam as altas montanhas, os seres que se despenham em água, os seres que subitamente estavam num lugar e depois fogem e nunca mais os vemos, os seres que as crianças e também os adultos vêem transformar-se em formas conhecidas e desejadas, tesouros da imaginação: *Já a força se agita que é capaz / De ao informe formar, e faz / Nascer no ar um leão, um elefante, /Do camelo sai dragão flamejante...*

No pólo oposto encontra-se o vaso sagrado. Para se entender isto, é preciso contar uma história. Goethe teve uma relação profunda com um outro grande poeta alemão – já mencionado –, dez anos mais novo do que ele, Friedrich Schiller. Durante vários anos, antes e depois da viagem a Itália,

⁵ Segue-se a tradução feita por João Barrento, incluída no seu excelente *Johann Wolfgang Goethe. O jogo das nuvens*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003. Encontram-se neste volume todos os textos significativos de Goethe sobre as nuvens e os seus jogos, a cuja selecção e tradução em português não tínhamos anteriormente acesso.

Schiller esforçara-se por se encontrar pessoalmente com ele, o que Goethe repetidas vezes recusou e adiou. Depois de ter regressado da Itália, ele tinha-se deparado na Alemanha com o desenvolvimento de um ponto de vista, que abria um divórcio crescente – para ele inaceitável – entre as formas poéticas, e pictóricas, e as formas naturais. Nada lhe poderia ser mais estranho. Para ele, Schiller acha-se, por assim dizer, do outro lado da barricada.

Mas um dia, em Iena, no final de uma conferência sobre questões de filosofia natural, a que ambas assistiram, Schiller mete conversa com Goethe sobre o assunto, e entusiasmados com a conversa caminham até à casa de Goethe, que convida Schiller a entrar. Goethe, sentindo-se compreendido, confia-lhe o segredo da planta originária e com um golpe de pena desenha-a. Schiller exclama estupefacto: – “A planta originária é uma ideia, isto é, um irrepresentável”. E Goethe responde: – “Bem, não sabia que tinha essa ideia e ainda menos que a podia desenhar”. E antiga cólera contra Schiller parece renascer. No entanto, mantiveram-se cordiais e chegaram a esta conclusão admirável: nenhum deles se considerava vencedor e nenhum se sentia vencido. E foi assim que selaram uma duradoura amizade. É por descrição do próprio Goethe que temos conhecimento do encontro, que ele qualifica como “um acontecimento feliz”⁶. Acrescente-se que Goethe há-de reconhecer em Schiller o responsável pelo seu próprio renascimento poético, aquele que o libertou da letargia em que se sentia preso depois do seu regresso de Itália.

Este encontro dá-se em 1794 e a morte de Schiller ocorre em 1805. Schiller foi enterrado no Cemitério Jacobi e o seu caixão, muito modesto, foi colocado numa cripta conjuntamente com muitos outros caixões. Uns anos mais tarde, em 1826, a família de Schiller, com a ajuda do Burgomestre da cidade de Weimar, decide trasladar os restos mortais de Schiller para um novo cemitério e uma nova cripta. Quando entraram na cripta, depararam com uma confusão que não lhes permitia identificar os restos mortais de Schiller. Levaram-se muitos esqueletos e muitos crânios para o ossário. A partir daqui, apresentam-se-nos duas versões.

A primeira procede de Paulo Quintela [*J.W. Goethe. Poemas*, Centelha, Coimbra, 1958]. Sempre a seguiu e ainda agora ela tem para mim um significado muito particular, embora novas investigações críticas tenham introduzido certas dúvidas. Comum às duas versões é que não se sabia quais eram os restos mortais de Schiller e se transportou uma série de esqueletos e uma série de crânios para um ossário. Eis a história contada por Paulo Quintela. Goethe levou para sua casa vários crânios e, após múltiplas observações e comparações, descobriu o crânio de Schiller. A sua excepcional capacidade para reconhecer formas aliou-se, neste caso, ao conhecimento preciso da implantação da maxila superior de Schiller, apreciável sobretudo pelo ângulo formado pela relação entre a testa e a boca, onde estava guardada muito seguramente a sua beleza única. Da potência, do júbilo abissal dessa experiência, nasceu um poema que, na altura, recebeu de dois secretários de Goethe o título: *Contemplando o crânio de Schiller*.

Passemos à versão mais recente, mais bem documentada, e que prescinde inteiramente do título [Erich Trunz, *Hamburger Ausgabe*, 1982]. Levaram-se vários crânios e vários esqueletos para o ossário e o Burgomestre de Weimar pediu a dois médicos que situassem, através das descrições disponíveis que havia da cabeça de Schiller, qual era o crânio dele. Eles descobriram-no e levaram-no para a Biblioteca de Weimar, que servia nessa altura de Museu e onde havia um busto de Schiller.

⁶ “Glückliches Ereignis”, HA, vol.10, pp.538-541. Tradução portuguesa incluída em *A Metamorfose das Plantas* de Goethe, IN/CM, Lisboa, 1993, pp. 72-74.

Puseram o crânio no pedestal do busto e fizeram uma cerimónia muito breve na presença do filho de Schiller, do Burgomestre, do filho de Goethe que o representava, e de outras personalidades.

Acontece que a casa de Goethe ficava muito perto da Biblioteca e os restos mortais de Schiller tinham de ser limpos. Goethe sugeriu então que os levassem para sua casa porque ele tinha espaço, quer nas traseiras quer em dois pavilhões do jardim. Na verdade, Goethe teve o crânio do seu amigo Schiller em casa durante dez meses, pelo menos. Conhece-se uma carta de W.v. Humboldt à mulher, de 29 de Dezembro de 1826, em que conta que ele, Goethe e Riemer, o secretário deste, passavam longas horas a olhar para o crânio de Schiller, a olhar, sem se cansarem, para aquela forma.

E Goethe escreveu um poema, como é dito por Paulo Quintela, em honra do crânio de Schiller, embora, segundo os comentadores mais recentes, baseados numa análise mais minuciosa da documentação, não se saiba se em honra de Schiller porque Goethe não o nomeia no seu poema. Esta reserva crítica revela-se poeticamente muito restritiva, embora de um ponto de vista didáctico possa ter relevância. Pois, evidentemente, mesmo não nomeando Schiller, ele está a olhar para a cabeça de Schiller e só a sua visão lhe pode providenciar as experiências abissais e jubilosas que os versos nos deixam ler. E está também a pensar em si próprio: Goethe está velho, a morte espera-o seis anos depois.

Como quer que seja, e embora o título *Ao contemplar o crânio de Schiller* não seja de Goethe, ele também não o recusou, e numa carta a um amigo, Zelter, de 24 de Outubro de 1827, fala mesmo das "Relíquias de Schiller". E é esse poema que se transcreve de modo a que o enigma do vaso sagrado, ou secreto, seja também solucionado.

*No severo ossário, foi que eu vi
Caveiras a caveiras ordenadas;
Pensei no velho tempo encanecido.
Os que outrora se odiaram em cerradas
Filas estão, e ossadas duras que se f'riram
De morte, jazem mansas e cruzadas.
Ombros desconjuntados! Quem pergunta
O que eles outrora carr'garam? e activos membros gráceis,
Mãos, pés arrancados das junturas da vida.
Em vão, cansados membros, vos deitastes;
Nem na cova repouso vos deixaram,
Expulsos outra vez para o dia claro;
E ninguém pode amar a casca seca,
Precioso fosse o cerne que encerrou.
Mas a mim, adepto, se revelou a escrita,
Que nem a todos abre o sagrado sentido,
Quando no meio de tal turba hirta
Uma forma avistei de beleza tão sem preço
Que na angústia e frieza pútrida da câmara
Eu livre e quente me reanimei
Qual se de entre a morte brotasse uma fonte viva.*

Como essa forma de mistério me encantou!
Signo de Deus pensado, que assim se conservou!
Olhar que me arrastou até às praias daquel' mar
Que em maré-cheia arroja figuras sublimadas.
Secreto vaso! que dás sentença de oráculo,
Serei eu digno de ter na mão, a ti,
Tesouro excelso, que piedoso arranço
Da podridão, devoto me voltando
Pra o ar livre e livre meditar à luz do sol.
Que pode o homem ganhar mais nesta vida,
Do que se lhe revele a Natureza-Deus?:
Ao vê-la sublimar a matéria firme em Espírito,
E firme conservar o que o Espírito criou.

O início é devastador, sobre as poses do tempo, os despojos desconjuntados da morte: *Mãos, pés arrancados das junturas da vida*, e sobre a diferença tão absolutamente incomensurável entre estar vivo e estar morto. Subitamente, porém, toma a dianteira uma revelação que desperta o poeta para o vínculo secreto que une a morte à vida, fazendo-o sentir adepto da língua tão mal conhecida que, entre si, vivos e mortos falam: é a beleza de uma forma, que se apresenta como visão, a desencadear a lembrança da iniciação, a reminiscência saturada dos bens havidos e perdidos, dos bens reencontrados. Será a poesia, a beleza ou a morte, esse mar a que pertencem as praias, nas quais a maré-cheia deposita os segredos?

Secreto vaso! Que dás sentença de oráculo, / Serei eu digno de ter na mão a ti, / Tesouro excelso... Vaso que contém um mistério.

Em contraste com o mistério, que é uma visão que se comunica, o enigma é um desafio que se resolve, um problema resolúvel, por exemplo, as nossas adivinhas, como em todas as outras línguas, são formas enigmáticas da inteligência e resolúveis, nos seus mesmos elementos, pela inteligência. Um enigma nunca é um mistério, embora muitas vezes se confunda com mistério. Um enigma é um desafio que o ser humano faz a si próprio (e começou por ser um desafio que um deus, Apolo, fazia aos seres humanos), um obstáculo que lança para os seus próprios pés, um problema. O duplo enigma das nuvens e do vaso sagrado ou do vaso secreto foi um desafio que Goethe nos lançou.

Entre os seres terrestres, as nuvens são dos mais passageiros e os ossos dos mais persistentes. Mas há vários tipos de ossos e o crânio, em particular, o crânio do homem, é e sempre foi evocativo da morte. A partir de certa altura, na pintura ocidental sempre foi tomado como advertência contra a vaidade, advertência contra a ilusória fixação na passagem da vida.

Na verdade, o poema de Goethe caminha para um outro lugar. Embora se ouça o lamento, é um lamento pela morte que vai mais longe do que o luto, um lamento que acaba por se converter numa afirmação de escândalo por ter sido trazido à luz do dia aquilo que estava oculto e aquilo que os homens escolheram que estivesse oculto, exactamente os restos mortais. Mas esse acto escandaloso, de revelar ao dia os despojos que deveriam estar na obscuridade – *Expulsos outra vez para o dia claro* –, permite ao mesmo tempo uma ousadia, este louvor da vida, àqueles que foram iniciados na intimidade entre a vida e a morte: *Uma forma avistei de beleza tão sem preço / Que na angústia*

e frieza pútrida da câmara/ Eu livre e quente me reanimei / Qual se de entre a morte brotasse uma fonte viva.

Na caveira de Schiller vê Goethe um vestígio divino, não só da própria vida do poeta, como da vida de todas as formas. Mesmo qualquer coisa de terrível tendo acontecido àquela forma no seu todo, que era o ser humano, mesmo sendo o crânio um vestígio da mortalidade e não o sinal da imortalidade, ainda aí Goethe reconhecia o mistério da vida, a nobreza do vaso secreto, que guardou durante a vida o precioso conteúdo.

Através da compreensão do vínculo secreto entre as formas ocultas e as formas visíveis, da continuidade entre elas, que ressoa, sublime, na palavra composta *Natureza-Deus*, o poema é um cântico à vida, uma visão intangível e familiar que se partilha por um maravilhoso equilíbrio mais perto da música do que da análise.