

PAULO TUNHAS*

FORMAS, DINAMISMO E OBJECTOS DE PENSAMENTO
(FORMS, DYNAMISM AND OBJECTS OF THOUGHT)

MOLDER, Maria Filomena – SOEIRO, Diana – FONSECA, Nuno (eds.), *Morphology. Questions on Method and Language*, (Lisbon Philosophical Studies, vol. 3), Peter Lang, Bern 2013; 394 pp.; ISBN 978-3-0343-1376-6.

Eis um excepcional livro sobre a fecundidade e, ao mesmo tempo, a variedade do pensamento morfológico, sobretudo a partir da sua matriz goetheana. A sua qualidade encontrava-se quase assegurada à partida, pelo simples facto de um dos organizadores, Maria Filomena Molder, ser autora daquela que é certamente entre nós a mais extensa e sistemática investigação sobre o pensamento morfológico de Goethe (*O pensamento morfológico de Goethe*, IN/CM, Lisboa, 1995) e de ter uma extensa obra onde se encontra sempre presente a referência ao imenso poeta e pensador alemão, além de ter sabido juntar em torno de si vária gente que partilha e prolonga os seus interesses.

* Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, Via Panorâmica s/n; 4150-564 Porto.

O livro divide-se, para além de uma Introdução, em dois conjuntos de nove textos cada um. O primeiro, “Irradiações”, é constituído por investigações sobre o pensamento morfológico de Goethe, prestando especial atenção à *Teoria das cores*. O segundo, “Afinidades”, é composto por reflexões sobre questões morfológicas, mas a partir de outros autores que não Goethe, ou apenas marginalmente sobre Goethe. Não se seguirá, nesta nota crítica, a divisão interna do livro. Procurar-se-á antes, muito tentativamente, seguir uma ordem que seja a dos objectos do pensamento morfológico tratados pelos diversos autores. A determinação dos objectos, em número de quatro – Corpo e Mente; Conhecimento; Estética; Liberdade –, é aproximativa, até porque eles se cruzam nos vários textos. Não parece, no entanto, que peque por excessiva arbitrariedade. Noutro aspecto, certamente, haverá pecado. O que se dirá sobre os textos de cada autor será muito parcial e selectivo. Mas aqui o pecado é inevitável.

Corpo, mente

O primeiro grupo lida com questões gerais e fundamentais. Elas enquadram-se na filosofia do corpo e na filosofia da mente, duas províncias filosóficas que comunicam mais entre si do que eventualmente se poderia pensar. O primeiro é da autoria de José Gil (*The Body and the Genesis of Forms*). Trata-se, para o autor, de inquirir as razões pelas quais o corpo funciona como metaforização do mundo. O ponto de partida é, como seria de esperar nesse grande deleuziano que é José Gil, a teoria da morfogénese desenvolvida por Gilles Deleuze em *Diferença e repetição* e em textos posteriores. Para Deleuze, José Gil lembra-o, as Ideias, que se definem como problemas, devem ser dramatizadas, isto é, os elementos virtuais que as constituem devem ser intensificados. (Reencontraremos a noção de problema mais longe, nomeadamente na contribuição de Maria Filomena Molder.) Dá-se assim a sua actualização. E a passagem do virtual para o actual, para a existência num espaço e tempo característicos obtidos pelo processo de diferenciação da Ideia, corresponde a um sonho que se tornou verdadeiro. A actualização morfogenética é o produto de um dinamismo. Deleuze enquadra-se na extensa e ilustre linhagem do dinamismo em filosofia (como, de resto, acontece a grande parte dos autores estudados neste livro). E esse dinamismo é essencial para se compreender a razão pela qual o corpo humano e as suas partes são tão frequentemente usados na linguagem que metaforiza o mundo. Porque os corpos são forças e são as forças que engendram as formas.

Para pensar a relação do corpo com as formas, José Gil serve-se de Françoise Dolto, nomeadamente do modo como esta concebia a relação do corpo com a linguagem. O papel da antropomorfização é aqui fundamental. A criança antropomorfiza naturalmente os seres que a rodeiam, impõe-lhes as suas próprias forças e as suas próprias formas. E isso, de algum modo, fica-nos para a vida, faz parte da nossa maneira espontânea de pensar o mundo. A partir daqui, José Gil desenvolve uma complexa teoria do “espelhamento das forças”, em parte inspirada nos trabalhos de Daniel Stern. Não é possível expor aqui o detalhe da teoria do espelhamento das forças, podendo-se apenas assinalar que para José Gil, no seguimento de Françoise Dolto, «todas as linguagens do mundo retêm os vestígios e traços das primeiras linguagens (...) do corpo humano».

Passando do corpo à mente, a contribuição de João Constâncio (*Towards a «Morphology of the Will to Power»: Notes on Nietzsche's Conception of Philosophy as "Psychology"*) lida com o pensamento de Nietzsche, mais precisamente com a questão da “morfologia da vontade de poder”. Trata-se de um texto muito rico, que ilustra bem o grau de subtileza presente nos estudos nietzschianos contemporâneos. A primeira coisa a notar é que, tal como no caso de José Gil, também João Constâncio investiga um autor que pertence à tradição dinamista em filosofia. Todo o pensamento de Nietzsche se encontra habitado pela noção de conflitos de forças. É, de resto, tal conflito que se encontra no cerne da morfologia da vontade de poder.

Tal morfologia é uma morfologia dos afectos. E é a psicologia, concebida como morfologia, que nos deve fornecer uma doutrina dos afectos. A psicologia (Nietzsche diz também, num sentido muito particular: fenomenologia) é simultaneamente subjectiva e objectiva, interna e externa. A primeira faceta, a faceta interna, considera a vontade de poder como consistindo em tendências <Triebe> que se organizam hierarquicamente entre si por meio de conflitos, enquanto que a faceta externa a vê, do ponto de vista fisiológico, como um conflito, igualmente hierarquizante, de células. Dito de outra maneira: a faceta interna designa o ponto de vista da primeira pessoa; a externa, o da terceira pessoa. Estamos em presença de dois pontos de vista distintos, que podem simultaneamente ser encarados como irreduzíveis um ao outro e como deixando-se traduzir um no outro. Mas, mesmo a haver tradução, nenhum dos pontos de vista pode ser subsumido pelo outro: a psicologia de Nietzsche não cai nem num eliminativismo ou num fisicalismo reducionista, nem numa fenomenologia da consciência.

Dito isto, Nietzsche, segundo João Constâncio, terá insistido mais no ponto de vista das tendências: seriam estas a dar mais amplamente conta dos organismos, traduzindo eficazmente o plano estritamente fisiológico. Há uma tradução da linguagem dos processos químicos, biológicos e fisiológicos na “nossa” linguagem, uma linguagem antropomórfica. (Encontramos aqui de novo a questão central da antropomorfização, fundamental também no texto de José Gil.) As tendências são forças, embora não haja coincidência absoluta entre uma coisa e outra: as tendências acrescentam às forças o movimento em direcção a um objectivo, embora em si mesmas elas possuam um carácter não-intencional e não-teleológico. E os nossos sentimentos conscientes não fazem mais do que exprimir essas tendências, que determinam elas mesmas os valores. Os valores são postos, afirmados, pelas tendências. Por detrás de qualquer pensamento consciente, encontra-se um afecto. Afectos e tendências são dois aspectos do mesmo fenómeno, nota João Constâncio. As tendências são sujeitas a uma evolução darwiniana e, quando se encontram fixadas e se estimulam a si mesmas, recebem o nome de instintos. As actividades intelectuais são actividades instintivas, elas prolongam o estrato fisiológico e o estrato das tendências e dos instintos. E, prolongando-os, prolongam igualmente a dimensão agónica e conflitual, competitiva, que os caracteriza. Cada tendência deseja apoderar-se do intelecto.

O que faz com que a psicologia nietzschiana não seja uma psicologia do sujeito. O sujeito não representa uma identidade física e substancial. Ele é antes o resultado de uma multiplicidade afectiva que se encontra no corpo e, depois, no *Selbst*. Não há, João Constâncio cita Nietzsche, *individuum*: há *dividuum*. Há uma multiplicidade de sujeitos, o sujeito é uma multiplicidade, uma multiplicidade subjectiva. A palavra “alma” não precisa, no entanto, de ser rejeitada, na condição de ser entendida como essa tal multiplicidade subjectiva, que ecoa a multiplicidade do organismo. Mas essa multiplicidade é uma multiplicidade hierarquizada. Há instintos que são predominantes, há objectivos que são unificadores, pelo menos em tempos que não sejam tempos de decadência. É neste contexto que a morfologia da vontade de poder deve ser estudada.

A vontade de poder, contrariamente a certas interpretações, como a de Walter Kaufmann, não é, por assim dizer, o *telos* para o qual se dirigem as várias tendências, os vários instintos e as várias actividades intelectuais: ela é, ao contrário, o que constitui as tendências, os instintos e as actividades intelectuais enquanto tais. Tal como o sujeito, a vontade de poder é estruturalmente plural. A hipótese da vontade de poder é uma hipótese pluralista.

O que é comum a todas as suas manifestações *é o modo, não o fim*. E há, em cada organismo, um conflito de vontades de poder. Cada uma visa obter uma supremacia relacional sobre as outras que lhe permita afirmar o seu próprio valor, situar-se no topo da hierarquia dos valores. O dinamismo de Nietzsche também se manifesta aqui. Cada vontade de poder luta contra a *resistência* das outras, e essa oposição à resistência é, de resto, a sua única forma de expressão. E o prazer, que sempre inclui a dor, deriva exclusivamente da vitória sobre as resistências: o prazer *é* a vitória sobre as resistências.

O essencial da morfologia nietzschiana, segundo João Constâncio, encontra-se nisto: a forma é o resultado do conflito das relações de poder. O que tem como consequência que as formas se encontram dotadas de uma grande instabilidade. As formas são acontecimentos, actividades, relações dinâmicas. A morfologia da vontade de poder é a identificação das formações móveis da vontade de poder.

Conhecimento

O segundo grupo de textos lida com questões que se poderiam, com alguma simplificação, colocar sob a designação geral de “teoria do conhecimento”, embora, como referido no início, cada texto do volume aponte para mais do que um grupo particular – o que revela algo de próprio, de resto, ao projecto morfológico. Um bom exemplo é *Form as Problem: Clouds and the Sacred Vessel*, a contribuição de Maria Filomena Molder (entretanto publicada em versão portuguesa no volume *As Nuvens e o Vaso Sagrado*, Relógio D’Água, Lisboa, 2014, pp. 149-170). Maria Filomena Molder insiste num aspecto do pensamento goetheano que encontramos igualmente mencionado em vários outros textos deste volume: o da importância da polaridade em Goethe. Goethe aparece, com efeito, como o pensador por excelência da tensão nunca completamente resolvida entre polos opostos. E essa tensão revela-se particularmente importante para pensar o problema da forma, para reflectir sobre a forma como problema.

Maria Filomena Molder começa, com toda a razão, por uma inquirição do problema da forma (*eidōs, idea, morphē*) nos Gregos. Digo “com inteira razão” porque Goethe é certamente um dos autores da nossa tradição que manteve mais viva uma relação com a maneira de pensar grega. Uma das conclusões mais indisputáveis desta inquirição é a da existência, nos Gregos, de uma continuidade essencial, uma afinidade fundamental, entre a forma e o olhar que com ela contacta, a visão, a contemplação, a *theoria*. Poder-se-á sem dúvida discutir – é uma questão filosoficamente interessante – a relação

conceptual entre continuidades e afinidade. Mas, em todo o caso, a proximidade da visão e da conceptualização é máxima. (Poder-se-ia acrescentar, numa linguagem que não é a de Maria Filomena Molder, e com a qual ela talvez não concorde: a proximidade, a continuidade, entre o sensível e o inteligível, entre o visível e o invisível.)

Mas em que sentido se pode falar de problema da forma? E aqui é a própria noção de problema que convém analisar. Maria Filomena Molder nota que os problemas respeitam à relação que se estabelece entre a formação de um conceito e a visão, eles são exactamente essa mesma relação entre a formação de um conceito e o encontro com a visão: “se um conceito ao qual falta a visão é um conceito condenado à morte (...), uma visão que não respeita a um conceito é uma visão que não pode nunca ser partilhada”.

A morfologia parece ser a disciplina que mais apropriadamente estuda a forma como problema. Maria Filomena Molder começa por lembrar a visão goetheana da planta arquetípica, a *Urpflanze*, em 1787, no Jardim Botânico de Palermo, e passa em seguida a descrever o projecto morfológico tal como Goethe o concebia: uma ciência da descrição e da comparação das formas. Tal ciência supõe que todo o existente possua uma identidade expressiva, algo que o conduz a uma auto-revelação e a uma auto-significação, e que cada observação descubra uma interpenetração do singular e do universal. O universal não se esconde por detrás das aparências, lembra Maria Filomena Molder: coincide com o singular. Neste contexto, remanescente da tendência dominante no pensamento grego, a visão contém já em si a contemplação, e esta, por sua vez, a conexão entre as realidades. O sentido dá-se já nas formas: as formas são o sentido.

Neste universo de continuidade surgem duas questões importantes que, sem colocar tal continuidade em causa, de alguma forma a limitam. A primeira é a questão da metamorfose, a segunda a problemática da polaridade. No que respeita à metamorfose, como nota Maria Filomena Molder, a forma “é formação, crescimento e metamorfose”. Dito de outra maneira, a forma contém em si um princípio de transformação, ela não pode obviamente ser vista sob o modelo das Ideias platónicas. O que nos conduz à segunda questão, a da polaridade. O que importa verdadeiramente para perceber as formas é aquilo que se encontra entre os dois polos opostos. O “entre” (que não deve ser concebido à maneira de Merleau-Ponty) é aqui fundamental para se perceber a vida das formas.

O que é mais importante é igualmente o mais arriscado. A metamorfose é sempre vista por Goethe com reservas, já que a génese é irmã do caos e do

informe. (Voltaremos a encontrar a questão do informe no texto de Sílvia Varela Sousa.) Uma concentração excessiva na metamorfose em si pode-nos fazer perder de vista a própria forma. Daí a luta permanente, mencionada por Goethe, entre duas forças: uma *vis centrifuga*, a força da metamorfose, e uma *vis centripeta*, a força da perseverança na forma. (Por momentos, pode-se pensar nos princípios de diversidade e de homogeneidade do Apêndice à Dialéctica Transcendental da *Crítica da Razão Pura* de Kant. Mas a forma como Goethe define a *vis centripeta* – associando-a à especificação – interdita-nos de prosseguir tal linha de pensamento, já que, em Kant, é exactamente o princípio de diversidade, tendencial análogo da *vis centrifuga*, que se encontra associado à especificação.)

Todos estes temas se encontram reunidos no conflito entre duas imagens, simbolizando dois polos, que Maria Filomena Molder sabiamente põe em jogo: as nuvens e o vaso sagrado. A imagem das nuvens é crucial. Goethe, conta Maria Filomena Molder, ficou profundamente impressionado por um livro do naturalista inglês Howard Luke, datado de 1803, *An Essay on the Modification of Clouds*. Nesse livro, Luke distingue quatro figuras gerais das nuvens (*strata, cirri, cumuli e nimbi*). O esforço de Luke para dar forma àquilo que é, por natureza, mais passageiro e incapturável, entusiasmou Goethe, que via em tal esforço a manifestação de um desejo idêntico ao seu, o de dar forma ao que tende ao informe. Essa admiração, Goethe transformou-a num poema, *Triologie zu Howards Wolkenlehre*, que Maria Filomena Molder belamente analisa.

No polo oposto ao efêmero das nuvens, encontra-se o “vaso sagrado”. E o que é o “vaso sagrado”? Um crâneo. Mais precisamente o crâneo de Schiller. Não faria sentido resumir aqui a bela e extraordinária história que Maria Filomena Molder nos narra sobre o modo como Goethe exerceu os seus poderes de contemplação sobre o crâneo do amigo há muito morto (embora valha indiscutivelmente a pena lê-la). Resta-nos aqui, também, um poema, cujo título não é, de resto, da autoria de Goethe, *Contemplando o crâneo de Schiller*. O poema aponta para um mistério: o do laço secreto que liga a morte à vida. A polaridade existente entre as nuvens e o crâneo, entre o efêmero e aparentemente informe e aquilo que apresenta uma absoluta rigidez, constitui um enigma. Mas um dos elementos, o crâneo, exactamente por essa ligação entre a vida e a morte em que nos faz pensar, faz-nos passar da categoria do enigma para a do mistério.

A contribuição de Javier Arnaldo (*Before the Farbenlehre: Goethe's First Systematic Writings on Colour*) lida com o problema do conhecimento em

Goethe, sobretudo no período que medeia a publicação da *Metamorphose der plantas* (1790) e a *Teoria das cores* (1810). O texto é extremamente interessante e oferece-nos preciosas indicações sobre o modo como Goethe concebia a experimentação (*Versuch*). Javier Arnaldo oferece finas análises de várias experimentações – experiências (*Erfahrungen*) deliberadamente repetidas – científicas de Goethe, que lamentavelmente não há espaço aqui para referir. A par de um texto em duas partes, *Contribuições para a óptica* (1791-1792), um outro texto redigido em 1792, mas publicado apenas em 1823, «A experimentação como mediadora entre sujeito e objecto», revela-se particularmente importante. A experiência aparece como fusionando em si o particular e o universal, o sensível e o inteligível.

Chiara Cappelletto (*Colour as Urphänomen. Wittgenstein Reads Goethe*) aborda a relação entre as reflexões sobre as cores de Goethe e de Wittgenstein. Também aqui a questão da experiência e da experimentação, sob a forma da articulação entre fenómenos e teoria, se revela central. Chiara Cappelletto interessa-se pelo problema da cor de um ponto de vista epistemológico, e isso desde Platão. (A necessidade de pensar a relação do projecto morfológico a Platão, presente, como já vimos, no texto de Maria Filomena Molder – mas também a Aristóteles, como veremos na contribuição de Maria João Mayer Branco –, diz-nos também muito sobre a natureza de tal projecto.) Ora, a afinidade entre o Wittgenstein das *Notas sobre as cores* e Goethe, que Wittgenstein cita, é manifesta. Nota Chiara Cappelletto que ambos os autores partilhavam «uma concepção intensiva e não-cumulativa do entendimento». E, para ambos os autores, os fenómenos constituem, segundo a fórmula de Goethe, a própria teoria. É o qualitativo, e não o quantitativo, que interessa epistemologicamente a Goethe e a Wittgenstein. A análise da *Teoria das cores* aqui oferecida é preciosa pelo modo como se distingue a concepção goetheana da concepção newtoniana da experimentação e das hipóteses. Chiara Cappelletto mostra igualmente como a fundamental ideia goetheana do fenómeno arquetípico (*Urphänomen*) ecoa em várias passagens de Wittgenstein.

A importância do problema das hipóteses é ainda mais nítida no texto de Dennis L. Sepper – e fundamental também na sua oposição à de Newton (*Showing the Phenomena: The Genesis of Goethe's Colour Morphology*). O autor insiste poderosamente na ideia goetheana segundo a qual, no plano do jogo entre as semelhanças e as diferenças, devemos começar por insistir nas segundas e procurar capturar os fenómenos isolados, e só depois capturar as conexões. Começar pelas semelhanças é meio caminho andado para sermos demasiado indulgentes para com as nossas próprias hipóteses. (Há uma prudência

quase baconiana em Goethe – e Bacon, diga-se de passagem, é também ele um grande pensador das formas e do qualitativo.) A “unidade harmónica” será mais rica se tivermos começado por um processo de diferenciação. Outro ponto importante do texto de Dennis L. Sepper é a insistência em dois aspectos fundamentais do projecto de Goethe, onde a oposição a Newton é igualmente palpável: a compreensão disponível e a universalidade simbólica. Encontramos também aqui a preeminência do qualitativo sobre o quantitativo.

Hervé Le Bras (*Cellular Automata and Artificial Landscapes: Three Steps in Morphology*), depois de expor de forma exemplar os propósitos essenciais do programa morfológico, avança numa direcção que é em parte contrária ao projecto de Goethe, pelo menos se o encararmos na sua dimensão mais central. Encontramos em Hervé Le Bras uma parcial rejeição do dinamismo em benefício do mecanicismo, tal como um privilégio do local, por oposição ao global. Encontramos igualmente uma ruptura entre o sensível, bem como a sua observação, e o inteligível. Hervé Le Bras move-se ainda, bem entendido, no contexto do pensamento morfológico, mas trata-se de uma morfologia que se estabelece, em larga medida, em moldes diferentes dos da morfologia goetheana. Jean Petitot (*The Topicality of Goethe's Theory of Colours*) procura igualmente mostrar a actualidade científica de Goethe, mas numa maior continuidade com o espírito goetheano, nomeadamente no que respeita à vertente fenomenológica da *Teoria das cores*.

Estética

É a altura de passarmos a um terceiro conjunto temático, que lida com aquilo que, *grosso modo*, poderíamos chamar questões estéticas. Federico Vercellone (*After Art: Notes on the Death of Art Today*) retoma a velha questão do “fim da arte”, no contexto dos vários “fins”, “mortes” e “assassinatos simbólicos” em que o século XIX foi pródigo. Os *Cursos sobre estética* de Hegel são naturalmente um bom ponto de partida, bem como as reflexões dos românticos alemães. Em ambos os casos estaríamos em presença de uma atitude que corresponderia a uma situação particular: a arte ter-se-ia isolado do mundo. Daí a necessidade de uma disciplina que a tratasse como um objecto particular – a filosofia da arte. O que Federico Vercellone procura mostrar é que dessas mortes simbólicas surgem inúmeros renascimentos. Mas tais renascimentos não escapam à atmosfera de decadência da beleza artística. Testemunhá-lo-ia, entre outras coisas, o ensaio de Friedrich Schlegel *Sobre o estudo da poesia grega*: a poesia deixaria de exprimir o princípio da beleza; restaria apenas uma nostalgia insatisfeita; as fronteiras entre arte e ciência,

entre o belo e o verdadeiro, confundir-se-iam, bem como os limites entre os géneros poéticos; os pontos fixos no plano teórico seriam tomados por um fluxo que os poria em causa.

O diagnóstico hegeliano do “fim da arte” seria um pouco o resultado desta situação, em que a beleza se restringe ao espaço dos museus e abandona o centro da vida em sociedade. A ideia kantiana do prazer estético como um “prazer desinteressado” reflectiria esta exclusão da arte do espaço público e a sua localização exclusiva nos museus. O triunfo de uma consciência puramente estética explicaria igualmente a impossibilidade, doravante definitiva, de uma arte religiosa. E explicaria também a reacção realista. Expulsa a beleza para os museus, a prática artística efectiva ver-se-ia livre para explorar todos os aspectos, mesmo os mais próximos do horror e da deformidade, movida por um impulso em direcção à verdade. Federico Vercellone dá como exemplo desta nova situação a atenção suscitada nos meios literários pela controvérsia científica entre, por um lado, Cuvier, e, por outro, Étienne Geoffroy de Saint-Hilaire e o seu filho Isidore Geoffroy, em torno da monstruosidade – uma controvérsia acompanhada por Goethe, Balzac e Victor Hugo. E este movimento teria conduzido, de forma aparentemente paradoxal, a um afastamento não só da beleza como também da natureza, e a uma auto-reflexividade que acentuaria o papel da técnica na construção artística.

Face a um mundo desencantado, de onde a beleza se encontra arredada, a arte renasce mais uma vez, e descobre-se centrada em si mesma. A “arte pública”, a arquitectura e a escultura, torna-se secundária. Neste contexto, o artista do passado toma a figura de uma relíquia, um processo que Federico Vercellone encontra explicitado no parágrafo 223 do *Humano, demasiado humano* de Nietzsche. O texto termina com a enunciação da possibilidade de um reencantamento do mundo – de uma nova abertura da arte ao espaço público – exactamente através das núpcias da arte e daquilo que a teria expulso da vida comum: a tecnologia.

Mais directamente ligados a uma concepção goetheana da arte, encontram-se vários outros textos. É o caso do de Nuno Fonseca (*“Light, Shade and Colour”: The Texture of Landscape*), que lida com a questão da paisagem e estabelece relações entre o pensamento de Goethe (sobretudo na *Teoria das cores*) e o do pintor e teórico da arte holandês Samuel van Hoogstraten (nomeadamente em *Introdução à Academia da Arte da Pintura, ou o Mundo Visível*, 1678). A prática da pintura, nomeadamente da pintura paisagística, por Goethe, representa simultaneamente, aos olhos de Nuno Fonseca, o resultado de um impulso artístico e de um trabalho de observação e investiga-

ção morfológicas. Três pontos de coincidência entre Goethe e van Hoogstraten interessam sobretudo Nuno Fonseca: em primeiro lugar, ambos os autores consideram a pintura não apenas como um exercício técnico, mas também como uma actividade intelectual e cognitiva; em segundo lugar, tanto von Hoogstraten como Goethe crêem que apenas a cor pode revelar as formas dos objectos à nossa percepção visual; por último, a importância que ambos conferem ao conceito de atitude (*Houding* em van Hoogstraten; *Haltung* em Goethe) – Nuno Fonseca discute aprofundadamente a complexidade semântica da palavra. O texto desenvolve vários aspectos desta comunidade de pontos de vista, bem como, entre outras coisas, a atitude de Goethe para com a pintura paisagística de Jacob Ruisdael.

Igualmente próximo do programa goetheano encontra-se Nélio Conceição (*Images to Exercise Ourselves. Morphology Between August Sander's Photographs and Gerhard Richter's Atlas*), que aborda a relação entre a morfologia e a obra do grande fotógrafo alemão August Sander, referindo igualmente o *Atlas* de Gerhard Richter. As análises de Nélio Conceição desenvolvem-se sob o signo da célebre passagem de Goethe onde este fala de “empirismo delicado” (*zarte Empirie*) e da “Pequena história da fotografia” (1931) de Walter Benjamin. O “empirismo delicado”, nas palavras de Goethe, «entra na mais íntima união com o objecto e transforma-se assim em teoria efectiva» (Máxima 509, na Edição de Hamburgo). (O comentário desta máxima na sua integralidade é muito interessante e reenvia à sua interpretação por Maria Filomena Molder.) A análise da obra de Sandler por Nélio Conceição, que sob certos aspectos se distancia da de Benjamin, acentua a presença desse tal “empirismo delicado” de um modo muito convincente. Nélio Conceição lida igualmente, neste contexto, com um tema central do pensamento de Goethe: a tensão entre singularidade e totalidade, entre o fenómeno isolado e a configuração na qual este se encontra integrado. É desta vez a máxima 246 (Edição de Hamburgo) que é convocada, com a insistência em primeiro isolar e só depois estabelecer conexões. No que diz respeito à relação entre a morfologia tal como a concebia Goethe e o seu equivalente em Benjamin, a oposição é entre dois objectos distintos: a natureza e a história. Nélio Conceição, analisando o *Atlas* de Richter, encontra elementos do mesmo “empirismo delicado” que detectou na obra de Sander. E, tal como no conjunto das fotografias de Sander, encontra igualmente uma dimensão particular: a da obra como *Übungsatlas*, «um atlas para nos exercitarmos a nós mesmos».

A contribuição de Diogo Seixas Lopes (*Night and Fog: The Atmospheres of Aldo Rossi*) ocupa-se das “atmosferas” – palavra goetheana e também wittgens-

teiniana – da arquitectura de Aldo Rossi, em particular do cemitério de San Cataldo, em Modena. Vários temas sobressaem neste texto. O da continuidade buscada por Aldo Rossi com o passado, por exemplo. Ou o da correspondência entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos: “A necrópole espelha a metrópole”. (Lembremo-nos do “mistério” ao qual Maria Filomena Molder alude no seu texto.)

Maria João Mayer Branco (*The Theory of Music in Goethe's Theory of Colours*) procede a uma investigação do lugar da música em Goethe, em particular na *Teoria das cores*. O empreendimento é tão mais interessante quanto é conhecida a relação no mínimo complexa – “ambivalente”, escreve a autora – que Goethe tinha com a música. O plástico era-lhe mais apetecível que o musical. Este último aparecia-lhe como incapaz, ao contrário da visão, da fixação das formas, embora visão e audição brotem de uma fonte comum. Maria João Mayer Branco procura mostrar que os fenómenos sonoros e os fenómenos visuais obedecem ambos à polaridade entre separação e união, cujo exemplo *princeps* é o da polaridade entre luz e escuridão, e que é fundamental para a morfologia goetheana, sobretudo no que respeita às metamorfoses, à contínua re-configuração dos seres.

De forma muito convincente, a autora detecta uma inspiração aristotélica na teoria goetheana da visão e da audição na *Teoria das cores*, e, em função disso, enceta uma análise do *De anima*. Um dos aspectos em que Goethe prolongaria, à sua maneira, Aristóteles, seria na ideia de uma certa relação entre continuidade e descontinuidade presente na experiência da audição. Para Goethe, experimentaríamos na audição musical uma tensão permanente entre contracção e expansão, bem como a diluição das fronteiras entre interior e exterior, o sentimento de pertencer a um fluxo sem pontos de referência fixos. Particularmente interessantes são as considerações sobre a relação entre arquitectura e música, a partir da máxima goetheana – que ecoará no *Eupalinos* de Valéry – segundo a qual a arquitectura é “uma arte musical muda”.

Mas o essencial encontra-se verdadeiramente no aspecto “negativo” (as aspas designam a relatividade do conteúdo da palavra) da reacção de Goethe face à música. A música surge a Goethe como algo perigoso, exactamente pelo esbatimento das formas que sugere e a ameaça da perda da individualidade – e a noção de individualidade é central para Goethe – no elementar. A reacção de Goethe a Beethoven é clara neste ponto. Goethe vê em Beethoven a presença do demónico, daquilo que excede e contraria a medida, a moderação. (Maria João Mayer Branco refere a este propósito um belo texto

de S. Zweig a propósito da “natureza centrípeta” de Goethe.) O demónico traz consigo algo como uma ilimitação da metamorfose, o que, obviamente, repugna a Goethe. O pensamento morfológico de Goethe visa, ao contrário, a limitação, e são as imagens, não a música que, aos seus olhos, lhe trazem aquilo que quer. Não que o movimento, a metamorfose, esteja delas ausente – não está –, mas ele encontra-se submetido a um princípio de limitação. A *vis centrífuga*, deve ser moderada por uma *vis centrípeta*. Todos os fenómenos obedecem simultaneamente aos movimentos de sístole e diástole.

O último texto que se enquadra neste conjunto “estético” é o do eminente wittgensteiniano Joachim Schulte (*Wittgenstein on Philosophy as Poetry*). Trata-se de uma importante reflexão em torno da relação entre poesia e filosofia em Wittgenstein. Joachim Schulte começa por se interrogar acerca do significado de uma passagem das *Vermischte Bemerkungen*, segundo a qual a filosofia deveria ser escrita como um poema, e de três outras passagens conexas. Wittgenstein acreditava então que a filosofia deveria ser escrita sob o modo da poesia, mas acreditava também que ele próprio era um poeta de segunda classe (*ein zweitrangiger Dichter*). De qualquer maneira, o «novo movimento de pensar (*Gedankenbewegung*)» que Wittgenstein busca – e é pena que Joachim Schulte não associe a esta expressão uma outra, a de “maneira de pensar” (*Denkungsart*), igualmente presente em Wittgenstein – aproxima-o da poesia. E aproxima-o, é claro, como nota Joachim Schulte, de Nietzsche, não só pela relação entre poesia e filosofia, que este, depois dos românticos, instaurou, mas também pela própria ideia de uma “reavaliação dos valores”. Joachim Schulte explora, com razão, a relação de Wittgenstein a Nietzsche sob este aspecto.

Tal exploração passa por uma análise do sentido da palavra *Dichtung*. Não cabe aqui detalhar a análise. Basta mencionar que a posição de Wittgenstein significa, aos olhos de Joachim Schulte, que a sua relação à filosofia se ordena em três pontos principais: o de uma certa distância por relação a esta; o de uma grande atenção ao contexto histórico da filosofia; e o de uma exigência de padrões mais elevados no que respeita à escrita filosófica. Wittgenstein tinha o sentimento de ter plenamente falhado no capítulo. Permeia toda a reflexão wittgensteiniana o sentimento de ser um homem do passado, de participar de um ideal que remonta ao tempo de Schumann. E o presente surge como um choque. Pertencemos ao presente e não podemos fingir que não.

Wittgenstein não se limita a estabelecer uma analogia entre filosofia e poesia. A analogia com a pintura encontra-se igualmente presente. E sob um modo muito semelhante. Wittgenstein concebe-se também como um

pintor – e, mais uma vez, como um mau pintor. Joachim Schulte ilumina em profundidade o significado e as implicações da analogia com a pintura.

Encontramos mais uma vez Schumann através da passagem do prefácio às *Investigações Filosóficas* em que Wittgenstein afirma que a obra é “apenas um álbum”. Joachim Schulte refere algumas interpretações da passagem em questão e conclui que a interpretação mais significativa seria a de encarar a palavra “álbum” no sentido de certas composições de Schumann, como o “Álbum para os jovens” ou “Folhas de álbum”. Cada peça, nessas composições, tem um significado próprio, mas igualmente ganha um significado novo em função do lugar que ocupa no todo da composição. Num certo sentido, defende engenhosa e convincentemente Joachim Schulte, o mesmo vale para o modo como Wittgenstein reúne as suas notas.

Cinco conclusões são retiradas da injunção wittgensteiniana segundo a qual a filosofia deve ser escrita sob o modo da poesia. A primeira é que se trata precisamente de uma injunção, uma injunção que implica uma concepção elevada da filosofia, difícil de ser posta em prática no presente. A segunda é que a filosofia, como a poesia e a pintura, deve produzir uma certa “atmosfera”. A palavra é importante em Wittgenstein, como também o é, já foi dito antes, em Goethe. Aqui significa a totalidade de uma cultura. A filosofia deve ser como a poesia, ou a pintura, no sentido em que deve conter muito em si, através dos meios mais económicos. (Este “conter muito em si” é talvez parente da “intensificação”, *Steigerung*, goetheana, que será visitada de passagem na contribuição de Sílvio Varela Sousa.) A terceira respeita à relação entre as características próprias à poesia e o próprio modo de expressão de Wittgenstein. Wittgenstein tem tendência para pensar, e escrever, através de símiles, parábolas, imagens, metáforas, analogias e alegorias – tudo modos que são também os da poesia, que concentra muito em si. A palavra *Übersicht* – a visão sinóptica – é aqui também fundamental. Em quarto lugar, a dificuldade em traduzir poesia é afim da dificuldade em compreender filosofia. Em último lugar, da mesma forma que a arte nos ensina a ver o mundo sob um aspecto mais correcto, também a filosofia o faz.

Liberdade

O quarto e último grupo de textos lida com questões que poderíamos, à falta de melhor palavra, encapsular sob a expressão: problemas da liberdade. É, por exemplo, o caso da contribuição de Diana Soeiro (*Hikikomori and the Inhabited Form: Morphology and Territory*), que se ocupa da relação entre morfologia e território, através de um estudo do fenómeno *hikikomori*, que

designa o confinamento do indivíduo a um radical isolamento doméstico. Trata-se de um fenómeno que, aparentemente, ganhou uma importância significativa no Japão, ao ponto de receber forte atenção psiquiátrica. É a partir da experiência do *hikikomori* que Diana Soeiro enceta uma análise da interacção entre os limites espaciais (a parede) e os limites do corpo (a pele). A autora refere a distinção kantiana entre barreiras e limites, embora me pareça haver um problema com os termos ingleses utilizados para traduzir os termos alemães de Kant: *boundaries* para *Grenzen*, *limits* para *Schranken*. Ora, os termos deveriam ser os inversos. *Grenzen* designa exactamente os limites, que em Kant aparecem sempre associados a uma relação positiva com o exterior, fundamental na *Crítica da Razão Prática*, enquanto que *Schranken* (que o inglês *barrier* traduziria bem, ou, quase, o grego *aporía*) respeita, pelo seu lado, a barreiras, e a relação com o exterior é meramente negativa. Mas se se substituírem mentalmente as palavras, não há problema algum.

A aplicação deste par kantiano à arquitectura, a partir da tríade chão/parede/tecto, elaborada por Thomas Thiis-Evensen, revela-se fascinante, e a consequente relação da teorização arquitectónica com a experiência psíquica do *hikikomori* não o é menos. A parede aparece ao *hikikomori* como uma barreira (*Schranke*). Não há portas nem janelas. O sentimento de distância perde-se, e perde-se o sentido de orientação. “Se não há distância”, escreve Diana Soeiro, “não há lugar algum aonde ir”. A paixão (ou emoção, se se preferir) dominante é o medo, que a autora analisa a partir do grande livro de Pierre Kaufmann sobre *A experiência emocional do espaço*. O *hikikomori* exprime «uma recusa ontológica a exercer o que tomamos por uma possibilidade básica, como a de nos movermos através do espaço usando o nosso corpo». A partir daqui, a autora entra no programa morfológico goetheano, esclarecendo de forma instrutiva a sua natureza e insistindo no seu dinamismo (a morfologia não se ocupa apenas da forma, ocupa-se igualmente da formação, da transformação, da metamorfose). O que define uma forma, para Goethe, é um contorno num determinado momento, e tal contorno não pode ser entendido como uma barreira (*Schranke*), mas como algo de mais vago, de mais indeterminado, esbatido, «em constante mudança, interagindo com as suas redondezas». Isto ajudaria a pensar o *hikikomori*. Apoiando-se na teoria do eu-pele (*moi-peau*) desenvolvida por Didier Anzieu em resposta a certos problemas deixados em aberto por Melanie Klein, Diana Soeiro escreve: «O espaço, para alguém em *hikikomori*, torna-se num território construído pelo nosso eu, onde ele mesmo, o seu ego (poder-se-ia dizer) coincide com as paredes». A forma do corpo do *hikikomori* «coincide com as paredes simulta-

neamente como um limite e como uma barreira, mas, acima de tudo, como um esbatimento (*blur*)». Mais precisamente, o *hikikomori* dá-se «quando um contorno esbatido (*blurred*) se torna uma fronteira (*border*) inultrapassável». Por razões várias explicitadas no fim do texto, será mais conveniente, segundo a autora, utilizar a palavra *hikikomori* para designar um estado do que para designar o indivíduo propriamente dito.

O muito interessante texto de Ana Agud (*Form in Humboldt*) lida com a relação entre linguagem e sociedade nesse grande pensador do indivíduo, da linguagem e da sociedade que foi Wilhelm von Humboldt, um dos poucos representantes da tradição liberal no pensamento alemão na primeira metade do século XIX. A autora mostra a importância da noção de forma no modo como Humboldt concebe o funcionamento da linguagem, particularmente da linguagem poética. O poeta busca uma unidade que não é a unidade do conceito, mas sim a da forma. A oposição entre forma e conceito – unidade da forma e unidade do conceito – é fundamental para Humboldt e articula-se com a distinção entre a natureza da investigação científica no domínio das ciências da natureza e a investigação no plano das chamadas humanidades.

Humboldt é, também ele, um pensador dinamista, um traço comum, repita-se, a todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, se enquadram na tradição morfológica. Há uma “força do espírito” originária, por meio da qual o espírito se revela a si mesmo, e que é, no indivíduo, “pura vontade de expressão e expansão” através da linguagem. A forma, nota Ana Agud, é essencialmente forma linguística. E, expressão da força do espírito, a forma linguística visa tornar o mundo inteligível. Humboldt insiste no facto de a linguagem ser o órgão que dá forma ao pensamento – através do acto de extracção de certos conteúdos de um fluxo de actividade mental – e na não-separabilidade do pensamento e da linguagem.

Agora, e isso é importante, as formas que constituem a linguagem (e que se articulam com uma matéria em parte constituída pelos sons) são o resultado de uma aproximação entre os falantes, de um desejo de nos comportarmos, também linguisticamente, como os outros. Uma outra característica fundamental da linguagem para Humboldt é o ela ser algo que se encontra perpetuamente em movimento, embora, é claro, a podermos capturar sob uma “forma mumificada”. Mas o “discurso vivo” é o essencial. Daí aquela que é talvez a proposição fundamental de Humboldt neste domínio: «A linguagem não é uma obra feita (*ergon*), mas uma actividade (*energeia*)». Ana Agud mostra os prolongamentos destas concepções de Humboldt no contexto da sua avaliação da experiência estética, sobretudo poética, no único livro por

ele publicado em vida, *Sobre o Hermann e Doroteia de Goethe*. Escreve Ana Agud: «Tal como na linguagem, Humboldt concebe a forma artística como uma tensão entre diferentes vectores dinâmicos». E essa tensão, com o auxílio da imaginação, deve conduzir-nos à tarefa geral de toda a arte. Nas palavras de Humboldt: “transformar o real numa imagem”. A relação entre imaginação e imagem, o modo como a imaginação instaura um reino de “imagens autónomas”, que é o reino de uma beleza inexistente na natureza, é central em Humboldt.

É muito interessante notar que Humboldt enquadra a discussão da imaginação no interior de uma distinção entre três “estados gerais da alma (*Gemüth*)”. Primeiro, a ordenação e a aplicação do conhecimento proveniente unicamente da experiência (pode-se supor: o conhecimento das ciências da natureza). Segundo, a busca de conceitos independentes de toda a experiência (pode-se supor: o conhecimento moral). Terceiro, a introdução no limitado e no finito do ilimitado e do infinito (certamente que o domínio da estética). É na discussão deste último estado da alma que intervém a imaginação, que se define exactamente pela capacidade de introduzir a ilimitação na limitação. A imaginação é operadora do infinito, poder-se-ia dizer. E, ponto sem dúvida muito importante em que Humboldt insiste, só o indivíduo é capaz de levar a cabo essa operação da imaginação. A visão estética, a criação da unidade estética, da unidade da forma, é sempre o resultado de um ponto de vista individual. Mas esse ponto de vista individual deve aprender a limitar-se em função da aproximação entre os vários indivíduos. Só no contexto de um “quadro reconhecível”, isto é, plenamente social, como lembra Ana Agud, é que as obras de arte são identificáveis.

O muito curioso estudo de Sílvio Varela Sousa (*Problems of Form and Idea in Bataille's Early Writings*) sobre o significado dos termos “forma” e “ideia” em Georges Bataille leva-nos resolutamente noutra direcção, na direcção da transgressão, do excesso e da soberania, concebida exactamente a partir desse excesso. Alguns textos de Bataille são centrais para o autor. “O ânus solar” (1931, redigido em 1927), por exemplo, mas também “A linguagem das flores” (1929), “Materialismo” (1929), “Informe” (1929), “O baixo materialismo e a gnose” (1930) e “Os desvios da natureza” (1930). É a partir destes textos que Sílvio Varela Sousa procura determinar a possibilidade, certamente problemática, de um projecto morfológico em Bataille.

A existir um tal projecto, a categoria principal seria a da metamorfose, colocada, também ela, sob o signo do excesso. O excesso, no sistema de Bataille, é uma resposta à morte, outro tema evidentemente central para o

autor. Talvez que, como sugere Sílvio Varela Sousa, a ideia de uma comunidade paródica, em que tudo é uma paródia de tudo, em que tudo se conecta, através de um fio de Ariadne, com tudo de um modo burlesco, seja o melhor ponto de partida para inquirir o estatuto da forma em Bataille. (Tem-se quase o sentimento de estarmos em presença de uma monadologia selvagem e caótica, onde a entre-expressão monádica é feita com espelhos deformantes. E, por vezes, também é difícil não pensar em Fourier, o utopista.) Cada coisa – fundamental princípio de excesso – deseja ser tudo. E qualquer coisa, no sistema de paródia generalizada, pode ser afirmada como princípio de todas as outras coisas.

Dois movimentos gerais fazem com que o sistema paródico se organize: um movimento de rotação – que Bataille identifica a um movimento horizontal associado à esfera do profano – e um movimento de penetração – um movimento vertical ligado à esfera do sagrado. Estes dois movimentos, na sua dimensão de opostos complementares (pensa-se nas polaridades goetheanas), produzem a vida. Tais movimentos articulam-se com dois outros pares de opostos: individualidade e amor (atração); descontinuidade e continuidade. O excesso é representado pela passagem de cada um dos primeiros elementos (profano, individualidade e descontinuidade) aos segundos (sagrado, amor (atração), continuidade). Tal passagem é, no entanto, precária e nunca inteiramente obtível. Sem dúvida que a linguagem, nota Sílvio Varela Sousa, mitiga a descontinuidade (como em Humboldt, num contexto obviamente diferente), mas não a consegue abolir.

Nem a linguagem nem o amor abolem, de facto, a descontinuidade que faz de nós indivíduos isolados. Mas é verdade que as coisas se transformam noutras coisas e se desenvolvem. O movimento de penetração conduz a um *crescendo*, a uma intensificação (Sílvio Varela Sousa recorda a importância da intensificação, *Steigerung*, na *Teoria das cores* de Goethe) que conduz ao êxtase, de que o orgasmo é a imagem mais próxima. Mas à intensificação, ao êxtase, sucede uma queda, uma descida do cume à base. A fusão é apenas obtida pela geração de novos elementos. E aqui Bataille imagina um gigantesco processo de cópula cósmica em que a atração da lua e do mar engendra os animais marinhos e a atração da lua e do sol as nuvens. (É aqui que Bataille lembra Fourier.) Nota Sílvio Varela Sousa que nos encontramos em presença de uma “atração polimorfa das formas umas pelas outras”. O ser humano, aos olhos de Bataille, é simultaneamente o contemplador e o máximo exemplo deste processo de cópula universal e encontra-se entre os dois polos, entre o topo e a base (aqui é Pico Della Mirandola que vem ao espírito).

A referência à polaridade e ao “entre” os dois polos leva o autor a mencionar Goethe. Mas, como nota, há uma diferença fundamental entre ambos: em Goethe, o ponto intermediário, o *Mittelpunkt*, é o ponto desejado, enquanto em Bataille ele é algo que deve ser ultrapassado, transgredido, excedido. A soberania é a figura desse excesso, que as imagens do vulcão em erupção ou da revolta da classe operária – exemplos de Bataille – ilustram. O ser humano não visa o acordo entre as formas, visa antes a transgressão das formas. A morfologia de Bataille tem a transgressão das formas por objecto. (Estamos de facto, independentemente de algumas semelhanças, nos antípodas de Goethe: a prudência deste último em relação à força centrífuga da metamorfose é em Bataille substituída pelo desejo transgressor e excessivo desta, de uma metamorfose paródica.) Ora, a transgressão das formas conduz-nos ao informe, àquilo que perdeu qualquer tipo de estabilidade formal e que, até por isso, nos faz pensar no próprio enigma da forma. O ser humano, quanto mais não seja pela consciência da dissolução da sua própria forma, da morte – tema obviamente central em Bataille, como já se disse –, encontra-se obrigado a reflectir sobre a dialéctica da forma e do informe (o autor lembra, muito a propósito, os problemas do *eidōs* platónico e a questão conexa da inteligibilidade – bem como a enorme diferença entre Bataille e Platão). Uma reflexão desse tipo é forçosamente uma reflexão sobre a paródia. De um certo modo são os “desvios da natureza”, os monstros, que melhor exemplificam a “dialéctica das formas”, a tensão entre dois polos, o da “ideia” e o da “baixa matéria”. Em “A linguagem das flores”, as flores são também um exemplo desta dialéctica. A corola é tomada habitualmente como uma sinédoque da flor inteira. Mas essa busca de um elemento essencial “petrifica as formas no tempo”, nota Sílvio Varela Sousa. Porque a corola é frágil, as pétalas desaparecem e o que fica encontra-se já longe do ideal de beleza – e, ao mesmo tempo, as raízes, mergulhadas no solo, apontam para a “baixa matéria”. A soberania dá-se quando o êxtase concedido pelo excesso que indistingue os dois polos opostos – sagrado e profano, por exemplo – conduz ao riso. Goethe – nota o autor que se trata da única referência de Bataille a Goethe – mencionou, numa conversa com Eckermann, que a morte é «uma impossibilidade que de súbito se transforma numa realidade». Bataille leu nesta passagem a afirmação de um ponto extremo de coincidência dos polos opostos. Tal como em quase todos os autores estudados neste volume, última lembrança no capítulo, o dinamismo é condição do pensamento das formas. É o dinamismo que permite que, na “soberania virtual”, todos os polos se encontrem reunidos e que uma resposta positiva à morte – o riso – seja possível.

Maurizio Gribaudi (*Forms, Tension, Movement – History and its Deployment*) oferece, por sua vez, uma tentativa de aplicação do pensamento morfológico a certos aspectos da história. O que interessa ao autor é a possibilidade de pensar, com a ajuda do pensamento morfológico, a relação entre continuidade e transformação, e por isso não surpreende a referência à obra de René Thom, onde essa é uma questão, como se sabe, fundamental. Partindo desta oposição de base, Maurizio Gribaudi enumera alguns historiadores que insistem no aspecto-continuidade na análise das configurações históricas: Marcel Poet, Carlo Ginzburg e Franco Moretti. O essencial, deste ponto de vista, seria capturar formas que surgiriam como estáveis ao longo do processo histórico, formas que surgiriam como (na terminologia de René Thom) salientes. Mas tal modelo – o modelo continuista, fundado no reconhecimento de saliências – surge problemático ao autor, que lhe prefere um outro modelo, colhido em Walter Benjamin.

Na leitura política de Walter Benjamin, a ideia da continuidade em história reflecte o ponto de vista dos opressores; a boa atitude consiste, ao contrário, em insistir nas descontinuidades. A morfologia (e o próprio pensamento de René Thom) permite, no entanto, pensar a mudança constante, e aí a sua conceptualização revela-se útil ao historiador e, aos olhos de Maurizio Gribaudi, compatível com a análise de Benjamin. Para explicar como assim é, o autor recorre ao conceito de *Bildung*, que, contrariamente ao de *Gestalt*, aponta para o próprio processo de *formação*. Estamos aqui no reino de uma abertura a estados diversos, no espaço da construção e da modificação de uma estrutura no curso de uma acção, e tal parece, de facto, compatível com o ponto de vista de Benjamin. Maurizio Gribaudi procura ilustrar as virtudes do entendimento benjaminiano da história através do estudo da figura dos restos (*remains*) e particularmente das ruínas medievais na cultura romântica parisiense. Para tal, começa por enumerar três fases tradicionais nessa reavaliação das ruínas: a de Chateaubriand; a de Nodier e Taylor; e, finalmente, a de Hugo, Mérimée e Violet le Duc. A partir daí, o autor procura cruzar vários aspectos, várias dimensões, da atitude face aos restos e às ruínas. A sua conclusão é que os vários aspectos da percepção dos restos e das ruínas medievais na Paris do início do século XIX não se prestam a formar um todo unificado, constituindo antes um conjunto feito de opiniões que entram em conflito umas com as outras. Essa mesma conflitualidade abonaria, aos olhos de Maurizio Gribaudi, em favor de uma leitura descontinuista, benjaminiana, da história.

A concluir

Como se terá certamente percebido, este volume exhibe a extraordinária riqueza do pensamento morfológico, e isso tanto do ponto de vista da finura das análises quanto da diversidade dos objectos. É essa mesma riqueza que quase nos faz desejar prolongá-lo com recurso a outros autores que, de modo cada vez diverso, prolongam a veia morfológica. Perdoar-se-á que, no fim desta nota, se sugira algo como um seu prolongamento.

No campo do estudo da mente e do corpo, bem como no da relação mente/corpo, toda a reflexão de Paul Valéry se encontra muito próxima do programa morfológico. A sua admiração por Goethe é, de resto, bem conhecida. No que respeita à questão do conhecimento da natureza, o grande livro de D'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Form*, bem como a obra de René Thom e os trabalhos de Fernando Gil (nomeadamente sobre a controvérsia entre Geoffroy Saint-Hilaire e Cuvier, mas não só) poderiam perfeitamente sugerir novos desenvolvimentos. Em matéria estética, o livro de Henri Focillon *La vie des formes* (a semelhança com o projecto morfológico está longe de se reduzir ao título) seria também um esplêndido elemento de investigação. Finalmente, no que diz respeito ao capítulo da existência humana na história, esse livro fascinante (independentemente de uma certa má reputação, em grande medida injusta) que é *O declínio do Ocidente*, de Spengler, e que se apresenta explicitamente como herdeiro da tradição goetheana, possui um imenso interesse.

Este último parágrafo não constitui, como é óbvio, qualquer crítica ao volume de que aqui falámos, uma sugestão de quaisquer deficiências. É, pelo contrário, testemunho do reconhecimento da vastidão do campo de estudos que *Morphology. Questions on Method and Language* abre perante nós e do convite ao pensamento que o livro generosamente nos endereça.

