

○ pétreo

Notas sobre a teoria do sublime a partir do olhar do “mais alheio ao homem”*

Hartmut Böhme* *

Abstract: This paper deals with Kant’s differentiation between artistic beauty and the sublime in nature. In this latter, Kant subsumes everything wild, uncultivated, inanimate and makes it – apparently – available to Aesthetics. As the quintessence of resistance, the “stone” stands for everything that remains the most estranged from the human sphere. In texts of Romantic authors such as Novalis, it can be seen how the “stone” in its turn takes possession of human beings and move them away from human nature. From Romanticism up to contemporary art, the sublime establishes thus a dominion of total alterity, which evades control and keeps consciousness alert to the fact that also in human beings there is an uncontrollable element demanding its rights.

Keywords: Kant; Sublime; Subject; Domination of Nature; the Other.

Zusammenfassung: Der Artikel behandelt Kants Differenzierung von Kunstschönem und Erhabenen der Natur; im Letzteren fasst der Aufklärer all das

* O texto foi publicado em alemão sob o título “Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des “Menschenfremdesten” no livro *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Ed. Christine Pries. Weinheim: Acta humaniora 1989. p. 119-141. Com autorização do autor, o texto foi traduzido para o português por H. Galle e C. Ribeiro de Sousa e revisado por Andréa Luisa Bucchile Faggion.

** O autor está a cargo da Cátedra de Teoria da Cultura e Diretor do Instituto de Ciências Culturais da Universidade Humboldt, Berlim.

Wilde, Unkultivierbare, Unbelebte und macht es der Ästhetik – scheinbar – verfügbar. Als Inbegriff des Widerständigen ist das Steinerne das, was der menschlichen Sphäre am fremdesten bleibt. In Texten der Romantiker, etwa bei Novalis, lässt sich beobachten wie dieses Steinerne seinerseits vom Menschen Besitz ergreift und diesen von seiner Menschennatur entfremdet. Von der Romantik bis in die Kunst der Moderne stellt das Erhabene damit einen Bereich des ganz und gar Anderen dar, der sich der Beherrschung entzieht und das Bewusstsein dafür wachhält, dass auch im Menschen ein nicht Beherrschbares sein Recht beansprucht.

Stichwörter: Kant; das Erhabene; Subjekt; Naturbeherrschung; das Andere.

Resumo: O artigo tematiza a diferenciação de Kant entre beleza artística e o sublime na natureza. Neste último, Kant engloba tudo o que é selvagem, não-cultivado, inanimado e o torna – aparentemente – acessível à estética. Quintessência do resistente, o pétreo representa tudo aquilo que permanece de mais estranho à esfera humana. Nos textos de autores românticos como Novalis pode-se observar como esse „pétreo“, por sua vez, se apossa dos homens e os afasta de sua natureza humana. Do Romantismo até a arte da modernidade, o sublime estabelece assim um domínio da total alteridade, que se furta ao controle e mantém a consciência alerta para o fato de que também no homem há um elemento indomável a exigir seu espaço.

Palavras-chave: Kant; o sublime; sujeito; dominação da natureza; o Outro.

I. Contornos de uma teoria do sublime em Kant

No contexto da ascensão da estética ao centro da filosofia, também o sublime, ao lado do belo e do pitoresco, chega a despertar no século XVIII uma atenção, cujos motivos filosóficos e histórico-mentais ainda não foram suficientemente pesquisados. Depois dos precursores ingleses (Steele, Addison, Shaftesbury e E. Burke) e franceses (Boileau, Dubos)¹, é, sobre-

¹ Cf. Gerhard BARTSCH, „Bemerkungen zur Bedeutung der drei antiken Autoritäten Aristoteles, Horaz und Pseudo-Longinos in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Begriffs des Erhabenen“. In: *Kunst und Kunsttheorie des XVIII. Jahrhunderts in England*. Hg. v. Gerhard. Ch. Rump. Hildesheim 1978. P. 119-158.

tudo, a *Crítica da faculdade do juízo*² (*Kritik der Urteilskraft*, 1790/93) de Kant, na Alemanha, que deve ser considerada como resumo sistemático de um ramificado discurso estético sobre o sublime no final do século – e de fato foi percebida assim imediatamente pelos contemporâneos. Apesar disso, pode-se questionar perfeitamente se a “Analítica do sublime” realmente o estabelece de modo sistemático como *a* segunda possibilidade de uma forma do juízo estético autônomo. Seja como for, já na arquetetônica da *Faculdade do juízo*, percebe-se que o trecho sobre o sublime forma um bloco errático que, nem antes nem depois, foi integrado de forma essencial. Do mesmo modo, a tentativa de levar a cabo a analítica do sublime em analogia aos quatro momentos do “juízo de gosto” sobre o belo parece artificial; já não se realiza esta tentativa com respeito à “relação” e, de modo característico, ela permanece sem força convincente frente àquela classificação inversa do sublime (em “matemático-sublime” e “dinâmico-sublime” da natureza).*

A “passagem da faculdade de ajuizamento do belo à de ajuizamento do sublime” (KU § 23, KANT 1993: 89) não oferece nenhuma determinação positiva do sublime, mas o contorna essencialmente como algo oposto ao belo: “contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação” (KU B 76; KANT 1993: 91). O belo da natureza, ao contrário, apresenta-se na intuição sensível como bem proporcionado (“conforme a fins”) e “quase predeterminado” para nossa faculdade de juízo. No belo revela-se então – na modalidade do “como se” – “uma técnica da natureza” (KU B 77; KANT 1993: 91) que está adaptada à medida do homem e que satisfaz seu desejo pela correspondência entre natureza e faculdade do juízo subjetiva. Desta maneira, a natureza não é somente um objeto do entendimento (“Verstand”) e, portanto, um mecanismo neutral aos afetos, mas é

² No que segue, cita-se a tradução portuguesa de V. Rohden e A. Marques, KANT 1993.

* Nota do tradutor: Isto se refere à mesma assimetria observada por Vedda no seu artigo neste Dossiê. Um dos quatro momentos através dos quais Kant analisa o juízo de gosto é o momento segundo a „relação“ dos fins, considerados nos juízos de gosto (§ 10). A “classificação inversa“ se explica no § 24.

também, análogo à obra de arte, algo que fala figurativamente e reconforta, portanto, é bela. Isto provoca o prazer positivo do belo da natureza.

O sublime, ao contrário, é um “prazer negativo” (KU B 76; KANT 1993: 88). Com isso, Kant parte tanto da forma de afeto oximoronal do sublime, já observada por Addison / Steele e Burke, como da teoria das sensações misturadas (*gemischte Empfindungen*), desenvolvida por Moses Mendelssohn. O sublime não é acompanhado por uma concordância harmônica das faculdades do ânimo como o belo – que, desta maneira, serve inequivocamente à “promoção da vida” (KU B 75; KANT 1993: 90) – mas baseia-se num estranho movimento afetivo de atração e repulsão mútua, de “inibição” (“Hemmung”) e “efusão” (“Ergießung”) (sic!). A causa disto reside na forma do objeto. Este não tem uma forma limitada, calma, que se fecha na unidade do seu equilíbrio e da sua proporção interna, mas mostra muito antes a natureza “em seu caos ou em suas mais selvagens e desregradas desordem e devastação” (KU B 78; KANT 1993: 92). O sublime é, para Kant, antes de mais nada, uma experiência de massivas dissonâncias afetivas, de desproporções objetivas e subjetivas, e, junto com isso, de um *perigo*: a natureza, percebida como caótica, poderia irresistivelmente despedaçar a estrutura ordenada interna do sujeito e levá-la ao colapso. Se este fosse o lado negativo do sublime, o prazer ainda permaneceria indeterminado e enigmático: como pode a abaladora colisão de uma autoconservação que não pode prescindir da ordem interna, como pode a colisão da autoconservação com formas e forças naturais irregulares não só repelir e fazer medo, mas ainda produzir prazer? Ora, o efeito do sublime, como se sabe, consiste justamente em “tratar” o abatido e o prepotente da natureza como um “esquema” (KU B 110; KANT 1993: 111): o caos que inunda o aparelho perceptivo sensível é colocado à distância por um ato da consciência e usado como atrativo negativo. Atrativo negativo significa aqui que a experiência da fraqueza e do desequilíbrio do “eu sensível-corporal” se converte em *arranque* de um processo de autoconscientização do Eu como sujeito de razão inteligível. A distância qualitativa, a saber, intelectual, produz a consciência de um Eu soberano sobre todas as devastações da natureza: este é o lado prazeroso do sublime.

Ora, não diríamos que essa seja a fundamentação sistemática do único efeito possível de um estético ao lado do belo. Mas essa versão do sublime

conduz a uma característica zona de sensibilidade (“Empfindlichkeitszone”) do século XVIII – característica pelo menos da autoproteção intensa da inteligência burguesa. Também por isso, podemos considerar a filosofia kantiana como uma das realizações paradigmáticas do século. Kant tentou, em todas as frentes, desvincular a faculdade do conhecimento, os motivos da ação e os juízos do gosto, dos poderes naturais e históricos, fundamentando-os imanentemente a partir deles mesmos. Nisto consiste o processo da razão. Ele serve à abrangente autonomização do sujeito contra qualquer heteronomia. Aqui se faz palpável o *pathos* do Esclarecimento* – o *pathos* de uma liberação de poderes radicados na natureza que invadem o homem, sobretudo, pela porta do medo, tirando-lhe a possibilidade de autodeterminação intelectual e prática.

Chama a atenção o fato de que, em Kant, a estética do sublime se encontra em uma parte da estética da natureza, embora de forma notável, pois não é a própria natureza que vale como sublime, mas aqueles efeitos no sujeito que foram provocados pela natureza grande e poderosa, efeitos pelos quais o Eu percebe sua inteligibilidade intangível. Esta é a graça de Kant. As formas tradicionais do sublime, ao contrário, não desempenham nenhum papel fundamental, nem sequer um papel de introdução ou de exemplo. O sagrado, por exemplo, que, em sua forma dupla de *tremendum* e *fascinosum*, constitui talvez geneticamente a origem do sublime, já não é, para Kant, nenhum paradigma; tampouco o é a majestade de Deus que, outrora, em sua inacessível superioridade, representava uma figura sublime. Da mesma forma, as instâncias soberanas do mundo, cujo poder causa, simultaneamente, medo e admiração, sendo que, por isso, aparecem como sublimes, tampouco formam um esquema do sublime, como o destino, a fortuna, que também envolvem os poderes míticos e mundanos no jogo de ascensão e queda, através do qual surgem os efeitos comoventes diante de uma colossal altura de queda que se transformaram no mecanismo genérico da tragédia clássica. O tradicional sublime religioso é, para Kant, evidentemente, o modelo de *todas* as formas pré-modernas do sublime. Com

* Nota do tradutor: Para evitar conotações religiosas, deu-se preferência ao termo “Esclarecimento” / „esclarecido“ como tradução de *Aufklärung* em vez de „Iluminismo“ / „iluminado“.

orgulho burguês, que não reconhece nenhuma instância merecedora de vênia além da sua autoconsciência racional e moral, interpreta-se explicitamente a humildade religiosa como exemplo de uma falsa degradação do homem diante de um sublime que só adquire sua aparência grandiosa através da confusão de conceitos e da projeção (KU B 107s.; Kant 1993: 109 ss.).

Estas são inovações revolucionárias para a economia do ânimo e para a autoconsciência do homem esclarecido. Se o sublime não foi tratado como forma retórica da representação na tradição de Pseudo-Longino, refletia-se nisso, antes de Kant, a fraqueza do sujeito frente a poderes superiores externos. O sublime era uma experiência do limite que cercava o pequeno homem, radicalmente entregue e dependente da graça das entidades medonhas e veneráveis.³

Ser humano significava sempre ser efêmero. Ora, se Kant, na sua analítica do sublime, pode abdicar completamente da discussão dos *topoi* clássicos do sublime, isto acontece porque, por volta de 1800, os antigos poderes sobrehumanos já não se refletiam como objetos do medo e tampouco tinham que ser venerados como instâncias às quais se tem de agradecer a existência do homem. Kant desloca a grandiosidade das esferas sobrecelestes e o poder dos demônios subumanos e subterrâneos para o interior do sujeito. O “eu inteligível” não deve admirar nada a não ser ele mesmo, como espaço da lei moral incorporada, e não deve temer nada que não represente no homem os poderes da sedução como a força impulsiva do sensível. Nesta linha, o sublime apenas pode existir como herança secularizada: o divino torna-se o atributo do sujeito da razão, o demoníaco torna-se o atributo do “eu sensível”.

Porém, com respeito à natureza, levada à condição de paradigma do sublime por Kant, poder-se-ia mostrar que suas imagens pré-modernas raramente apresentam traços sublimes. A admiração, por exemplo, não se presta aos *magnalia* da própria natureza, mas ao Deus que nela se expressa. Esta admiração, geralmente, se manifesta sem a vinculação ao medo, característica do sublime. O mesmo vale onde se venera a natureza como *tellus mater*. De modo inverso, a natureza, na medida em que é temida – e nisso

³ Este mecanismo funciona também entre reis e súditos, por isso não é um processo de soberania numinoso, mas real.

as sociedades pré-modernas, com seu ínfimo domínio da natureza, têm toda a razão – não se qualifica como sublime, mas como terrível, abominável e abjeta. Também, da perspectiva religiosa, a natureza caída é evitada: não se lhe atribui sublimidade, sendo o contato com ela reduzido ao mínimo. Assim, é preciso explicar por que Kant, na analítica do sublime, toma como esquema exatamente aquilo que, na época pré-moderna, foi qualificado de modo completamente diferente, a saber, a natureza.

Mas qual natureza? “Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda-d’água de um rio poderoso etc.” (KU B 104; KANT 1993: 107). Esta é a força natural – ainda – perigosa. Ela é sublime tanto quanto a natureza ilimitada que explode toda imaginação por causa de sua grandeza (KU § 25/6). Aplicando-se uma dedução invertida, isto significa: a natureza bela é a natureza inofensiva, miúda; mas também: bela é a natureza dominada. Assim como jardins e *locus amoenus* representam desde sempre o arquétipo do belo da natureza, da mesma forma, a natureza, de si mesma pacífica ou domesticada por apoderação, de certo modo “caseira” (= ordenada), é entendida, no século XVIII, como natureza esteticamente reconfortante.⁴ Ora, minha tese é que, no século XVIII, o sublime é colocado no centro do discurso estético e tematiza ao lado do belo a “outra” face da natureza, porque, no sublime, são tratadas as zonas ainda disputadas do reino da natureza que persistem dentro do projeto burguês da dominação da natureza. O que acima foi chamado de a zona de sensibilidade do século XVIII seria, agora, de maneira mais exata, designado como a autoconsciência burguesa que se estafa na frente daquilo que, até o momento, escapa ao reivindicado título de disposição “Senhor e mestre da natureza” (Descartes) como natureza aparentemente ainda não dominada. Esta natureza não dominada desperta medo, porque, frente a ela, a soberania humana ameaça sucumbir. A estética do sublime é uma concepção que

⁴ A „ornamented farm“, desenvolvida na Inglaterra e divulgada rapidamente no continente, estabelece de maneira precisa a síntese de beleza e utilidade. Ela é lucrativa, repousante, instrutiva e agradável.

serve para se discutir – numa dimensão pré e não técnica, a saber, a do imaginário – este medo e para se aprender a dominá-lo. Dominar o medo é justamente o objetivo do programa kantiano. O que desperta medo e angústia deve ser transformado num purgatório do imaginário: a natureza representada como sublime, frente à qual o sujeito físico é pequeno e desamparado, desperta uma “autoconservação de espécie totalmente diversa”, a saber, a autofixação em ser um sujeito verdadeiramente sublime que acha em si mesmo “uma superioridade sobre a própria natureza em sua incomensurabilidade” (KU B 105; KANT 1993: 108).

Desta maneira, Kant reformula, para seus objetivos, a classificação de Edmund Burke, que havia caracterizado o belo como um fenômeno que servia aos impulsos da espécie (ao eros), enquanto o sublime, por outro lado, era tido como um fenômeno que incitava os impulsos de autoconservação (BURKE 1980: 72ff). O que em Burke é concebido junto ao corpóreo, no caso de Kant se converte num procedimento transcendental, que abrange de maneira cada vez mais diferenciada a universalidade do sujeito: no belo, trata-se daquela validade universal do juízo, segundo a qual se qualifica a natureza em sua adequação condescendente à capacidade de conhecimento humana; no sublime, por outro lado, trata-se da validade universal pela qual o sujeito incita a si mesmo à sua soberania universal – fazendo contraste com o outro humilhado da natureza.

Várias pesquisas,⁵ como, por exemplo, o recente e excelente trabalho de Christian Begemann,⁶ mostraram que aquelas formas da natureza, chamadas sublimes por Kant, formam as zonas em que trabalha a dominação científica e técnica da natureza na sua frente mais avançada. Este é, em primeiro lugar, o espaço infinito resultante das conseqüências da virada copernicana até a versão do infinito de More/Newton. E trata-se daquele infinito que

⁵ Karl RICHTER. *Literatur und Naturwissenschaft*, München 1972. – Hans BLUMENBERG. *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt a.M. 1975. – Hartmut u. Gernot BÖHME. *Das Andere der Vernunft*. Frankfurt a.M. 1983. – Monika WAGNER, „Das Gletschererlebnis“. In: *Natur als Gegenwelt*. Org. Götz GROSSKLAUS u. Ernst OLDEMEYER, Karlsruhe 1983, p. 235-264.

⁶ Na minha opinião, Begemann (1987: 67-164) desenvolve a até agora mais convincente genealogia mental-histórica da estética do sublime no século XVIII.

nasceu das revoluções do espaço terrestre, que – paralelamente às conquistas espaciais e cósmicas – intervém fortemente na estrutura consciente da humanidade europeia na dominação crescente dos oceanos desde Colombo.⁷ Ambas não constituem de maneira nenhuma avanços neutros do progresso técnico-científico, mas limiares de época que introduzem o imperialismo moderno com seus dois lados: dominação dos povos ultramarinos e dominação da natureza. Nesta linha, estão situados os programas grandiosos de auto-autorização do tipo senhorial europeu que se formava, mesmo em sua variante esclarecida, a partir da imagem fantasmática da soberania divina.

Os outros exemplos de Kant (altas montanhas, vulcões, terremotos, cataratas) devem ser relacionados a certos modelos da discussão filosófica contemporânea e da literatura de viagens, ou seja, a reais processos de exploração. As altas montanhas – um dos últimos bastiões terrestres do intransitável (100 anos depois, luta-se pelas zonas ártica e antártica) – padronizam a grandeza (infinita) da natureza. Mas também se trata somente de uma esfera em que as artes humanas (mineralogia, indústria mineira, geognosia) devem firmar-se. No século XVIII, as altas montanhas são exploradas pela ciência e para o trânsito. Tornam-se objeto privilegiado de descrições sublimes da natureza. O terremoto de Lisboa, de 1755 – ao qual Kant dedicou vários escritos e que ele explicou (pensando em termos de vulcanismo) através de uma tempestade de fogo subterrânea – converte-se, no século XVIII, naquela catástrofe que representa, no nível da história da consciência, uma cesura decisiva. O terremoto de Lisboa destrói os sistemas de segurança metafísica da Europa antiga (particularmente a teodicéia e a teologia física), enfatiza fortemente a finitude física e o desamparo metafísico (“metaphysische Obdachlosigkeit”) do homem e gera a necessidade de enormes esforços filosóficos para criar uma autofundamentação secular da existência humana. Foi alvo de pouca atenção o fato de que o terremoto de Lisboa (que, imediatamente, recebeu uma resposta *física* de Kant) ainda encontra em sua obra outras respostas: as respostas *teórica* e *moral*, nas primeiras duas *Críticas*; a *estética*, na *Faculdade do juízo*. A filosofia de Kant representa, *in toto*, a dominação (“Bewältigung”) filosófica

⁷ Cf. Tzvetan TODOROV. *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt a.M. 1985. – Carl SCHMITT. *Land und Meer*. Köln 1981.

do abalo e do medo imensos de uma natureza que, desde Lisboa, percorrem a Europa inteira como um terremoto da consciência.⁸

No caso da queda d'água há que pensar nas muitas cascatas alpinas, freqüentemente representadas, e também na cascata do Reno em Schaffhausen, descrita de maneira impressionante por Wilhelm Heinse e Goethe, a partir do esquema do sublime.⁹ No que diz respeito à tempestade, finalmente, foi comprovado por Begemann (1987: 349 ss.) que a invenção do pára-raios por Benjamin Franklin detinha grande força encorajante para os intelectuais esclarecidos do século XVIII. Aquele ribombar e relampejar mítico, por onde falaram Zeus ou Jeová ou raivou a natureza feroz – mas que em todo caso foi uma das fontes mais arcaicas do medo – parecia impotente em função de uma idéia genial de um cientista: no nível dos símbolos formativos da consciência, o pára-raios transformou-se no paradigma da, em princípio, possível dominação da natureza. Portanto, reconhece-se que a seqüência kantiana de exemplos foi constituída com intenção refletida, pois foram exatamente aquelas zonas da natureza medonha e sublime que foram reunidas, as zonas discutidas pela vanguarda científica e estética do século XVIII.¹⁰ O sublime, em Kant, é um empreendimento

⁸ Cf.: T.D. KENDRICK. *The Lisbon Earthquake*. Londres 1956. – Thomas E. BOURKE. „Vorsehung und Katastrophe. Voltaires ‚Poème sur le désastre de Lisbonne‘ und Kleists ‚Erdbeben in Chili‘”. In: *Klassik und Moderne*. Org. Karl Richter e Jörg Schönert. Stuttgart 1983. P. 228-253. – Werner HAMACHER. „Das Beben der Darstellung“. In: *Positionen der Literaturwissenschaft*. Org. David Wellbery. München 1985. P. 149-173 (com referências importantes para o sublime).

⁹ Wilhelm HEINSE. „Brief an J. W. L. Gleim“. In: W. H. Sämtliche Werke. Org. Carl Schüddekopf. Leipzig 1910. Vol. 10, p. 33. – W. H. Tagebuch der italienischen Reise 14. 8. 1780“. Ib. Leipzig 1909. Vol 7, p. 22-26. – Johann Wolfgang v. GOETHE. „Reise in die Schweiz 1797“. In: J. W. G. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Org. Ernst Beutler. (Artemis-Ausgabe) Zürich 1949. P. 172-180. J. W. G. „Brief an Charlotte von Stein 3.10.1779“. In: J.W.G. Briefe und Gespräche. Hamburger Ausgabe. Org. Karl R. Mandelkow. Hamburg 1968. Vol. 1. 274-276.

¹⁰ Foi comprovado pelo projeto hamburguês da DFG *Wertwandel der Arbeit*, Gruppe: Aviatik (L. CLAUSEN / R. MEINECKE): Na fase piloto da viagem por areóstato no “mar aéreo”, os afetos sublimes são intensos e gerais, fato que está vinculado à tensão que surge de uma conquista ainda instável e arriscada do espaço natural outrora medonho.

destinado a superar, num percurso rápido do imaginário, aqueles medos arcaicos da natureza que, por um lado, bloqueiam sua dominação e, por outro, são por ela suspensos. Portanto, o sublime kantiano é a versão estética, em parte acompanhante, em parte precedente (‘protoindustrial’), do moderno programa da auto-autorização do sujeito e da submissão da natureza.

O sublime é, pois, a simulação do caos e da imensidão, a partir de uma distância segura, com o objetivo de colocar em cena um medo, que, ao ser superado, induz uma consciência grandiosa. Dito nas categorias da teodicéia, a natureza vasta e inimaginável é um mal. Com Odo Marquard, que reputou a “desmalificação” [“Entübelung”] do mundo como grande desafio da filosofia após o colapso da teodicéia, pode-se considerar o sublime como uma maneira de “desmalificar” uma natureza terrível (cf. KU B 102s.; KANT 1993: 106s.). Ora, este processo é homólogo da segunda forma do sublime, representada na versão burguesa da sublimidade feudal, senhorial do herói. Da mesma forma que a natureza evoca as forças da autoconservação inteligível, o perigo da morte na guerra pode despertar aquela intrepidez que, para Kant, representa a atitude sublime do “guerreiro” heróico (KU B 106/ 107; KANT 1993: 109).¹¹ A partir da perspectiva da *Crítica da razão prática*, o sublime da guerra pode, porém (ibid.), deixadas de lado as conseqüências fatais deste pensamento¹², ser interpretado como modelo para a auto-afirmação (“Selbstbehauptung”) em meio a uma sociedade desorganizada pela injustiça e pela corrupção moral, uma sociedade em estado de guerra interna, como Kant freqüentemente viu os estados contemporâneos. Neste momento, há que lembrar aquela famosa frase que correlaciona “o céu estrelado sobre mim”, como essência do sublime, com

¹¹ Kant está pensando no “general” (“Feldherr”), não no soldado ameaçado fisicamente, cheio de medo. “General” – i.e., no século XVIII, a distância segura no famoso “morro do general” (“Feldherrnhügel”). Esta distância do perigo real é a condição imprescindível para o sublime que, desta maneira, pode ser experimentado também numa batalha perdida. Isto se assemelha ao modelo “fracasso com público” (“Schiffbruch mit Zuschauer”, o título do livro de Hans BLUMENBERG, Frankfurt 1979).

¹² Cf. Hartmut BÖHME: „Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse“. In: BÖHME 1988: 380-398.

a “lei moral dentro de mim” (KPVA 288/289; *Crítica da razão prática*). Visto de perto, o céu sublime não é nada mais que a metáfora para o único, embora invisível, sublime no universo: a lei moral. A sublimidade desta, todavia, ganha sentido somente como forma burguesa de heroísmo: conservar, em meio a males sociais, uma auto-salvação final de um mundo em que o homem aparece como o lobo do homem. Na dignidade da invulnerabilidade moral, comprovada na desgraça mais abominável e na injustiça mais trágica, concentra-se o núcleo sublime do homem burguês. Aqui nasce o *patos* das tragédias burguesas. Conseqüentemente, Schiller reconheceu que o sublime, em sua forma do trágico e do patético, não só constitui um gênero literário, mas fundamenta exatamente o mecanismo da “desmalificação” dos males sociais, através da auto-salvação simbólica do herói ético, inclusive na queda.¹³ Este é – como o sublime da natureza – um processo que tem lugar cativo no imaginário e, portanto, convida à literarização.

II. O pétreo – considerado em suas linhas gerais

A versão kantiana do sublime da natureza deve ser iluminada agora a partir de uma perspectiva que parece estranha: a do pétreo. Até aqui, podia-se ver que a estética do sublime representava uma apropriação pré-técnica daquelas naturezas que ameaçam exceder seja a capacidade imaginativa, devido à sua grandeza e forma (infinitude, amorfia), seja a força auto-afirmativa do homem, devido ao seu poder. Com as altas montanhas e com as formações rochosas selvagens, Kant já havia tocado naquela parte da litosfera que, na literatura de viagens, ocupava um papel importante. Aí, o pétreo aparecia nas duas qualidades: na dimensão de grandeza inimaginável – em todos os relatos e particularmente na metáfora estereotipada do “mar de pedra”, as altas montanhas evocam a idéia da infinitude – e na sua qualidade dinâmica (como *rochedos ameaçadores sobressaindo-se* onde aquela

¹³ Friedrich SCHILLER. *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1792); *Vom Erhabenen (Über das Pathetische)* (1793); *Über das Erhabene* (1801). / *Sobre os motivos do prazer em objetos trágicos* (1792); *Do sublime (Sobre o patético)* (1793); *Sobre o sublime* (1801).

forma de movimento própria do sublime das montanhas ainda parece estancada), segundo a qual se poderia cair em abismos vertiginosos, ser abatido por rochedos, até ficar-se congelado na geada eterna dos glaciares bizarros e, logo, por assim dizer, petrificar-se a si mesmo. O dinâmico da litosfera está presente de forma mais cruel ainda nos exemplos do terremoto e das erupções vulcânicas: a combinação de pedra e fogo e o trabalho subterrâneo dos mundos pétreos causam erupções de força tão elementares que, frente a isto, todo outro dinâmico-sublime desaparece. O pétreo e a morte parecem, portanto, estreitamente avizinados, de maneira que oferecem um desafio para qualquer estética do sublime que seja uma modalidade de autoconservação.¹⁴ Mas a esfera de pedra também mostrará possibilidades de experiências que, com o modelo kantiano, já não podem ser concebidas. O pétreo, como o que há de mais estranho ao homem e até como a própria essência do Outro da natureza, também ensina uma dimensão do sublime que já não pode ser entendida no sentido da autoconservação superior de Kant, mas no sentido da auto-limitação e do reconhecimento do Outro. No Romantismo, o pétreo torna-se a metáfora fundadora do conhecimento do processo poético.

A pedra – fria, seca e firme – é, por assim dizer, a partir da perspectiva da doutrina dos elementos, a concentração da terra. Somente na ligação com o hídrico, a terra se transforma naquilo que ela, em geral, significa simbolicamente: mãe terra, substância fértil. Porque na pedra não se encontra qualquer mistura de água, ela é considerada morta. Por toda parte onde o globo terrestre é interpretado em analogia com o corpo humano – em Leonardo, por exemplo, ou no hermetismo renascentista em geral, mas com frequência até a época romântica – o pétreo, as montanhas, são o esqueleto, o suporte ósseo do corpo da terra, sobre o qual está disposta a carne frouxa, atravessada pelo tecido arterial dos rios. A pedra é o que dá

¹⁴ O espaço infinito do cosmo, na sua forma de matemático-sublime, ou, como diz Schiller, teórico-sublime, desperta, como, de novo, foi observado corretamente por Schiller, sentimentos de dor e medo não tão intensos como o dinâmico-sublime (Schiller: o prático-sublime), que ameaça destruir a condição de nossa existência; Friedrich SCHILLER. Über das Pathetische (1793). In: Horen-Ausgabe Bd. X, Org. Conrad Höfer. Leipzig 1913. P. 9 ff.

apoio à terra. Portanto, o maior terror na natureza ocorre quando este chão firme da vida começa a vacilar, se abre ou rompe numa erupção.

Com os ossos do nosso corpo não mantemos nenhuma relação ou somente relações negativas: sua aparição é a morte; o *memento mori* encontra nos ossos seu material alegórico. O quebrar dos ossos é sempre uma pequena morte, a ruptura de uma função de movimento: automovimento é a definição clássica da vida.

Ao mesmo tempo, os ossos são o que há de mais duradouro no nosso corpo; o mais duradouro é, portanto, a morte. A “caveira” é um emblema clássico da morte. O que, em nós, é análogo à pedra, os ossos, parece, então, corresponder sobretudo às experiências da morte. Aquilo que nos dá apoio e forma é, simultaneamente, aquilo que é morto, aquilo que dura mais do que nós (cf. C. D. Friedrich, o ciclo-sépie de Hamburgo). O delicado inerente à carne viva tem sua culminação paradoxal no fato de que o ponto mais sensível da vida, a mortalidade, já está dentro de nós na forma da alegoria do “homem de ossos”. Este enganchamento corpóreo de vida e morte implica em calafrios estranhos, medo, mas, também, muitas vezes, em calafrios de medo-prazer, como os que podem ser sempre observados em certas fases-piloto do descobrimento do corpo interior; como, por exemplo, durante a primeira fase da anatomia sistemática no século XVI, ou no descobrimento da técnica de raios-x, quando o aspecto dos próprios ossos ainda era sensacional: leia-se sobre os calafrios de prazer dos tuberculosos na *Montanha mágica* de Thomas Mann. Esta síndrome de medo-prazer é característica do sublime que, evidentemente, pode relacionar-se também ao interior pétreo do homem.

A escultura de pedra, por outro lado, particularmente o corpo humano em mármore, transformou-se na essência do estético. Neste caso, o corpo é construído, por assim dizer, a partir do próprio osso, isto é, a partir da morte, e por isso se converte no corpo imortal. Talvez aqui se encontre uma fonte propulsora da arte, a saber, na tentativa de se sobrepujar a própria morte por meio da perfeita modelação do morto. Deve-se pensar também nos *Anos de peregrinação* de Goethe, em que o médico Wilhelm deve aprender com o anatomista plástico, não como dissecar cadáveres de carne, sangue coagulado e ossos, mas como construir de forma plástica o corpo humano, partindo do esqueleto, à maneira de um demiurgo, de um artista.

Ou há que pensar no poema “Torso arcaico de Apolo” de Rilke. Neste, a essência da arte desloca-se para a possibilidade de o torso de uma escultura grega, o corpo pétreo quebrado, se transformar cabalmente em olho, a cada ponto de suas superfícies e rugas marmóreas, e de olhar para o observador. A pedra dura, tão impenetrável como cega, que, não obstante, é inteiramente olho, é a janela da alma, é cabalmente alma, *anima* e *pneuma* simultaneamente, *vis vitalis* e *Weltgeist*, mais viva que qualquer corpo orgânico. Este é o triunfo total da arte sobre a natureza morta. Aqui já estamos muito longe de Kant.

Os sentimentos referentes à parte visível do esqueleto da terra, isto é, às montanhas, se comportam analogamente aos significados afetivos dos ossos. Esteticamente, as montanhas representam, em primeiro lugar, o amorfo, abominável, morto, rígido, terrível. A partir daqui, há um longo caminho de exploração das montanhas e da sua apropriação estética, até que Heinrich Clauren, no seu romance best-seller *Mimili* de 1819, pode fazer das montanhas altas o cenário de um idílio. O fato de que, por volta de 1820, as montanhas ofereciam o espaço para uma história de amor significa que um *topos* clássico do calafrio sublime, ainda encontrado em todas as descrições de viagens e travessias dos Alpes no século XVIII, já está ultrapassado. Na verdade, as massas selvagens de rochedos, os campos de glaciares, os picos escarpados e cachoeiras retumbantes não mudaram nos cem anos que se passaram entre o longo poema *Die Alpen*, de Haller, e o romance trivial de Clauren. O que mudou foi a relação do homem com eles. No poema “Der Rhein”, de Hölderlin, ou também em William Turner, que, recordando-se de sua travessia dos Alpes, criou imagens de rochas e montanhas sublimes – ou ainda no romantismo de C. D. Friedrich – há, por exemplo, uma modelação do pétreo conforme o esquema do sublime. Mas, na verdade, o próprio poder da pedra é quebrado – no sentido prático e estético. Por isso, Kant tem razão quando deixa de colocar o sublime no objeto e passa a colocá-lo no sujeito, tendo em vista a apropriação consumada dos Alpes. Pertence ao passado o fato de o pétreo representar o indisponível e o poder da natureza. Mas agora, quando as montanhas, a pedra selvagem, ficam pitorescas, mesmo idílicas, pode-se pressupor a vitória do homem. Aqui o ameaçador-magnífico, o amorfo-prepotente é pacificado, isto é, civilizado, no sentido de Norbert Elias.

Ao processo civilizador do pétreo pertence também sua apropriação científica. Isto não só significa que a exploração geológica dos Alpes fez progressos vertiginosos, mas também que a penetração montanística do esqueleto da terra entrou na fase da técnica secular. Significa ademais que a mineralogia, semelhantemente ao segundo reino da natureza, conforme a botânica de Linné, tinha adquirido o status de uma ciência sistemática. Em 1735, aparecera a primeira tiragem do *Systema naturae* de Linné, cujos dois últimos volumes classificam as pedras inteiramente ao estilo do *tableau* da história natural, usado por Linné, em particular, para estabelecer o modelo para a ordem sistemática do reino vegetal e animal no século XVIII. Pedras, minerais, substâncias anorgânicas, definitivamente, nada mais são que objetos do primeiro reino da natureza. Eles já não são lidos como signos dos significados neles escondidos. Já não possuem forças particulares. As forças mágicas de boa ou má natureza, bem como as forças curativas e medicinais das pedras são excluídas da mineralogia. Questões do valor e da dignidade de pedras desempenham um papel cada vez menor (exceto nas joalherias). O antigo agrupamento mineiro das espécies de pedras, por exemplo, a classe das assim chamadas “pedras malfeitoras” [“Übeltätersteine“], que foi transmitido automaticamente na prática dos mineiros, é excluído da classificação por falta de objetividade. O relacionamento das pedras com planetas e estrelas, suas afinidades ocultas com o macrocosmo, e também – no plano da medicina – com o microcosmo, é considerado uma fantasia da escuridão pré-moderna. Também na litosfera, a natureza já não é interpretada dentro do esquema reprodutivo da *analogia entis*, que, tal como a fantasia do homem, trabalha com associações visuais, semelhanças, simpatias e correspondência.¹⁵

De tudo isso já não se fala no século de Linné, pelo menos não na ciência. Ainda que o sistema classificatório da mineralogia de Linné não tivesse o mesmo efeito retumbante de sua sistemática das plantas e dos

¹⁵ Cf. Dietlinde GOLTZ. *Studien zur Geschichte der Mineralnamen*. Wiesbaden 1972. – Christel MEIER. *Gemma spiritalis*. München 1977. – Gerda FRIESS. *Edelsteine im Mittelalter*. Hildesheim 1970. – Hans LÜSCHEN. *Die Namen der Steine*. Thun / München 1968. Hartmut BÖHME. „Geheime Macht im Schoß der Erde“. In: BÖHME 1988: 68 ss.

animais – por causa dos seus conhecimentos deficientes – era evidente que a mineralogia como ciência empírica-analítica estava encaminhada. Pedras, metais, minérios eram objetos do conhecimento, nada mais; e, sobretudo, objetos da técnica mineira e metalúrgica, cada vez mais racionalizada. Daí surgiu uma grande fascinação pela modernização, não somente por parte dos especialistas, mas também por parte dos estudiosos e poetas das orientações mais diversas. A era poética do conhecimento das pedras estava terminando.

É nestas transformações cognitivas e práticas do reino das pedras, longínquo em relação ao homem, num campo de objetos da cultura profana, que se formam as condições para a revalidação hegeliana – contra Kant – da relação do belo da natureza e do belo da arte. Porque Hegel define o belo, de antemão, como o aparecer da idéia [“das Scheinen der Idee”], o belo da natureza fica subordinado ao belo da arte na hierarquia dos valores, sendo o belo da natureza, em comparação com a obra de arte produzida pelo homem, uma objetivação em menor medida do espírito. O reino do pétreo – particularmente quando está à toa no mundo, na forma de massas brutas, amorfo, e na materialidade não estruturada, por assim dizer desprovida de espírito [“geistlos”], e quando nem sequer passou aos primeiros graus do espírito, às geometrias cristalinas – aquele pétreo é, portanto, a parte da natureza mais tosca, esteticamente menos válida, nem bela, nem minimamente sublime (HEGEL 1970: 145 ss. e particularmente 157 ss.).

Como reverso e, simultaneamente, como equivalência desta conquista do primeiro reino da natureza, entram em jogo, por volta de 1800, duas analogias entre homem e pedra. Ambas não são novas, mas antiquíssimas. Estão, todavia, carregadas de nova atualidade. Goethe, de novo nos *Anos de peregrinação*, coloca o geólogo Jarno, agora chamado Montan, lá no alto da cumeada das montanhas, na pedra mais antiga da terra, no granito, e ele diz para Wilhelm: “Ora, se eu tratasse as rachaduras e fendas como letras, se procurasse decifrá-las, formá-las em palavras e conseguisse aprender lê-las completamente, você não estaria de acordo?... A natureza tem somente uma escritura...”. Desta maneira, Montan descobre que “na natureza humana há algo análogo ao que há de mais rígido e tosco”. Ora, por volta de 1800, isto é uma afirmação bem estranha – que também encontramos em

Novalis. Mas o que significa? Será que aqui ainda se pensa seriamente – como conseqüência da “linguagem da natureza” – que o abismo entre homem e natureza seria suspenso e, a saber, no significativo? Mas então o que seria o falar da pedra muda, que se caracteriza – em oposição ao *zoon logon echon* – exatamente pelo fato de que não é significativo? Será que aqui, nas costas do Esclarecimento científico, se colocam em jogo afinidades pré-modernas, semelhanças e vizinhanças entre homem e natureza?¹⁶ É igualmente estranho que, no Romantismo, a pedra e o metal sofram – contra o *dictum* de Hegel – uma valorização alta em comparação com o vivo e o orgânico. Quase parece que o reino frio do metálico e do pétreo se transforma em essência do estético – e assim permanece até Stefan George (*Algabal*), cujos poemas poetológicos delineiam um jardim de pedras e metais subterrâneo e anorgânico como alegoria da arte.

Por um lado, portanto, pode-se observar uma dominação cada vez mais bem sucedida do reino das pedras e a degradação estética da pedra, desde o sublime até o invalidamento apagado. Por outro lado, é chamativo que a pedra faz carreira até o cume dos símbolos estéticos – e isto particularmente nos artistas de grande conhecimento mineralógico. Mas, por volta de 1800, finalmente, surge o pensamento de que o frio, ao se instalar na relação homem-natureza por meio da pura racionalidade voltada a fins [“Zweckrationalität“], leva ao esfriar do próprio homem, a saber, à sua própria petrificação. O “coração de pedra” [“Steinherz”], conforme foi comprovado por M. Frank,¹⁷ também é a alma capitalista; é o homem entregue à circulação luciférica de dinheiro-mercadoria-dinheiro, desprovido de sensações, de sentidos, rígido e, apesar de todo sucesso, consagrado ao ocaso de uma maneira fatal. O capitalismo é o pacto diabólico que leva a trocar o coração de carne sensível pelo coração de pedra. O coração petrificado corresponde, ainda em Marx, à petrificação das condições sociais. O poder é pedra – não só na sua representação arquitetônica, mas, de maneira prin-

¹⁶ Cf. Hartmut BÖHME. „Lebendige Natur. Wissenschaftskritik, Naturforschung und allegorische Hermetik bei Goethe“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 60 (1986). P. 249-272.

¹⁷ Manfred FRANK. „Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext“. In: *Das kalte Herz*. Org. M. Frank. Frankfurt a.M. 1981. P. 23-387.

cial, na vontade de “cimentar” as estruturas sociais àquela densidade, indisponibilidade e independência do tempo que é própria às pedras. No século XX, isto fica visível nas arquiteturas de Albert Speer, cuja monumentalidade claramente se relaciona, na perspectiva da estética do efeito, com a sublimidade do pético, aspirando à manifestação triunfal do poder que se expressa nessas pedras. As condições sociais petrificadas bloqueiam a mudança revolucionária que tende a liquefazer, temporalizar, revolver o corpo social – também e particularmente o seu esqueleto. O poder moderno, que opera como petrificação, perpetua, em nível de alta técnica, aquela teatralização pré-moderna do destino que, na cena do “convidado de pedra” (*Steinerner Gast*), coloca um fim horroroso à vida de Don Juan, o desprezador das normas sociais.

III. Passagem do sublime kantiano à poesia romântica

“Experimente perguntar às pedras e você ficará surpreso, escutando-as falar” (TIECK II, 77), diz Christian, enfeitiçado pelas pedras, já a beira da loucura, a seu pai, um jardineiro à testa do afável reino das plantas, no conto “Der Runenberg” (“A montanha das runas”) de Tieck. Mas o que teriam para falar as pedras se nelas não resoasse a voz de Deus, a voz da loucura ou a voz da poesia? É dentro desta tensão que se move o experimento romântico de não simplesmente criticar a linguagem da natureza à maneira do Esclarecimento, mas de trazer à fala as coisas mudas da natureza. Em Tieck, mas também em E. T. A. Hoffmann (*Die Bergwerke zu Falun / As minas de Falun*), fica patente que este experimento poético pode transformar-se em loucura. Em *Runenberg*, Christian abandona o espaço resguardado da sociedade, a família, a casa paterna, a cristandade e a civilização para, sob o signo de Vênus, entregar-se completamente ao mundo do subterrâneo, das pedras e do eros. Ele desaparece no apátrida, como os loucos clássicos dos quais Foucault fala, impelidos para cá e para lá nos espaços indeterminados, sem ancoragem nem apoio.

Para um louco assim, as pedras começaram a falar – e, desta forma, é caracterizado o risco. Aqui, fica claro que os românticos sabem perfeitamente que, num mundo esclarecido, a restituição da linguagem da natureza e, inclusive, o próprio experimento poético podem apresentar todos os

sinais da alienação mental. Christian volta ainda uma vez, carregado com um saco pesado de pedras, que ele despeja em frente da esposa e do filho: para eles (e para os leitores), trata-se somente de seixos e pedaços grandes de quartzo. Christian, porém, ao notar que sua esposa apenas vê pedras, diz: “reparem... são jóias que ainda não foram polidas e lavradas e, por isso, falta-lhes olho e vista; o fogo exterior e sua resplandecência ainda se encontram muito enterrados no recôndito do seu coração, mas é só expeli-los à força, para que elas sintam medo, para que não mais lhes sirva qualquer dissimulação, e então, logo se percebe qual é, de fato, sua essência.”

Ora, isto é claramente o discurso convulsivo da loucura. Mas escutemos com mais atenção. As pedras sem valor escondem um fogo no recôndito do coração que não querem entregar, e, por isso, é preciso tomá-lo à força: aí, elas são – ainda que por um instante – puro brilho, fulgor, fogo, luz, centelha. Tornam-se olho e vista. Não há dúvida de que se trata de uma alegoria do trabalho artístico. Faz lembrar a introdução hegeliana à análise do belo da arte: “cada figura” se transforma “em todos os pontos da superfície visível” em “olho”, tudo na obra de arte – e, particularmente nas esculturas de pedra, podemos acrescentar – é um “Argus de mil olhos”, é permitir ver o interior na superfície e, ao mesmo tempo, o ser olhado do observador (HEGEL 1970: 202s.). O que Christian descreve nas pedras mortas é a arte de animar, de vivificar aquele que parece morto ao observador esclarecido. Por esse meio, as coisas tornam-se entidades vivas e, segundo Christian, “iluminam a escuridão com seu riso” (Tieck II, 81). De repente, as frentes ficam confundidas de maneira estranha: o dia e o Esclarecimento são a escuridão; as coisas animadas, porém – que, no Esclarecimento, são matéria embotada, sem luz – dependem luminosidade serena. O artista expele-as para fora das pedras mudas.¹⁸ Aqui começa a transgressão do sublime kantiano.

¹⁸ Há que lembrar que Jean Paul chama o humor de „sublime inverso“ („das umgekehrte Erhabene“) („Vorschule der Ästhetik“. In: Werke in 12 Bänden. Org. Norbert MILLER. München 1975. Vol. 9. P. 125). Christian não possui este humor, mas ele é, por assim dizer, seu irmão pobre, representante daquelas

A natureza, porém, entrega, segundo Christian, seu brilho sereno “ainda... não voluntariamente”. A arte também é, portanto, uma forma violenta de coagir as coisas a entregarem o que têm oculto. O artista e seu material: uma relação de eros e violência. Escutemos mais uma vez Christian sobre os tesouros no interior da terra, que ao mesmo tempo são tesouros da poesia que ele quer arrancar para a luz: “Quem dera, pudesse alguém abraçar a terra tão forte, como se esta fosse sua noiva amada, para que ela, de medo e amor, lhe entregasse com prazer o seu mais precioso bem!” (TIECK II, 79) Minas, minério, metais, pedras – eles apresentam o *tableau* do trabalho artístico masculino: penetrar o material, forçar a metamorfose do mudo e escuro em linguagem jamais escutada e em luz jamais vista por alguém. Arte como superação erótica. A obra de arte é a noiva do artista, metamorfoseada em esposa. Aqui, sem dúvida, fica elucidado algo da dinâmica violenta, arbitrária, erótica do processo produtivo estético, que não é, de maneira nenhuma, uma suave destituição e um escape pacífico, mas uma luta pelos significados encerrados no material que, para a consciência esclarecida, são somente seixos, pedaços de quartzo sem expressão. Da perspectiva do mundo comum, o processo artístico é vizinho da loucura – ou, como no caso de Christian, está realmente marcado por ela: aí, quando a visão que tem do material morto da pedra permanece no seu interior, uma visão que ele não pode compartilhar com ninguém, aí, o artista é o *outsider* louco e desterrado. Portanto, Christian é um escultor fracassado: ele não elabora o interior que vê nas pedras no que aparece à superfície, num olhar objetivo, por assim dizer, paradoxo, que colocaria em andamento o processo de recepção estética. Só então, e apenas então, a codificação idiossincrática, a visão da sua linguagem, não conformaria a consciência seccionada, ensimesmada de Christian, mas conteria a possibilidade de um ver social, proporcio-

figuras freqüentes no Romantismo, como em Jean Paul, nas quais a loucura ocupa o lugar do humor; por conseqüência, surge um sublime não ‘inverso’, mas ‘louco’, também uma forma particular do riso horroroso.

nando reconhecimento ao artista e entendimento à linguagem da natureza.

Pode-se dizer que, com isso, no Romantismo por volta de 1800, descreve-se o risco da arte moderna pela primeira vez, no material da *alegorese* da natureza pré-moderna, neste caso, o conhecimento sobre as pedras, na medida em que este sempre foi também poesia e doutrina de linguagem natural. O risco – o sublime em forma de loucura e a loucura sublime da poesia – também se encontra aludido em Novalis, que não foi, de modo algum, apenas uma personalidade branda, desconhecedora de tais quedas. Nos fragmentos para a continuação do romance *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis conta que Heinrich, o futuro poeta, também experimenta uma morte ritual, um despedaçamento órfico, e fica louco. “Na loucura, Heinrich se torna pedra – [flor] árvore sonante – bode de ouro – Heinrich adivinha o significado do mundo. Sua loucura voluntária” (NOVALIS 1960: I, 344, 341).¹⁹

Os exemplos enumerados da metamorfose e da loucura na poesia fazem lembrar o famoso fragmento de Empédocles: “Eu já fui uma vez rapaz, moça, arbusto, ave e peixe mudo, emergido do mar”.²⁰ A metempsicose empedocliana volta em Novalis como forma de iniciação à poesia. Ela é o elemento de loucura inevitável no processo poético, através do qual, na forma da destruição da identidade, procura-se um vínculo na afinidade com coisas e seres vivos. Diz Empédocles: “Pois, com a terra [dentro de nós] vemos a terra e com a água, a água, com o ar, o ar divino, mas com o fogo, o fogo destruidor, com o amor, o amor, o conflito com o triste conflito” (Fr. 109, CAPELLE 1960: 236). Com respeito à teoria do poético em Novalis, isto significa: você somente reconhece o que você mesmo é, reconhecer o alheio pressupõe que você mesmo seja alheio, poesia é existência excêntrica – existência não em si e para si, não como unidade de

¹⁹ Cf. o motivo órfico, *ibid.* p. 345, o motivo da metempsicose, *ibid.* ps. 342.

²⁰ Fr. 117, CAPELLE 1968: 243. Foi este fragmento – em grego – que Hubert Fichte mandou colocar em sua lousa para se lembrar do fato de que o poeta não possui identidade, mas é plasmado pelas analogias simpatéticas, às vezes terríveis ou vergonhosas.

conhecimento, não como Eu idêntico ao “Eu penso”, mas como a tanto feliz quanto dolorosa transposição no Outro, um ser do Outro. Isto significa, pelo menos, percorrer ritualmente a dissolução do Eu, que pode, na era da identidade obrigatória, tomar também a forma da loucura. Aí chegamos ao lado oposto a Kant.

Novalis reconhece, no processo metafórico da arte, a expressão das alienações dissolutivas da identidade (*identitätsauflösende Verrückungen*). O status da metáfora também é o tema de Tieck, pois o projeto de Christian, em Tieck, é uma alegoria da procriação da metáfora que, todavia, no seu caso, não encontra uma forma e, portanto, se torna um aborto metafórico, um feto de pedra. O processo metafórico permanece, por conseguinte, tão súbito como absoluto. Ele é um ficar-consigo-mesmo, um tipo de mônada sem janelas, uma cifra completamente idiossincrática que encarcerava Christian na sua solidão terrível e serenidade louca. Christian é ele mesmo uma criança-pedra da poesia. Isto se reflete poetologicamente em *Os discípulos em Sais* (*Die Lehrlinge zu Sais*), quando, a partir da poética do Esclarecimento, os poetas são acusados de “exagero”, de uma “linguagem imprópria e metafórica” (“bildliche uneigentliche Sprache”), que poderia ser admitida, quando muito, como entusiasmo da fantasia (NOVALIS I, 100 / NOVALIS 1989: 67). Aqui volta a palavra “loucura”, entretanto, em forma de “doce loucura” (“lieblicher Wahnsinn”) (ibid.), pois, nos *Discípulos*, procuram-se os lados positivos do processo metafórico, criativamente subjugados:

“Tal como o rosto e os gestos, a pulsação e a cor das faces, também não expressa a Natureza o estado desta superior e estranha criatura a que chamamos homem? Não se transforma o rochedo num verdadeiro ‘tu’, quando lhe falo? E que mais sou, senão o rio, quando olho com melancolia as suas ondas e perco os pensamentos no seu curso? Só uma alma tranqüila e voluptuosa pode compreender o mundo das plantas; só o selvagem ou a jovial criança pode entender os animais. Ignoro se alguma vez houve quem compreendesse pedras ou estrelas; mas quem tal conseguiu deve ter sido um sublime ser. Só nas estátuas, única memória dos tempos passados do esplendor humano, transparecem o espírito profundo e a singular compreensão do mundo mineral; e quem à sua frente, as observar recolhido, sente-se

envolto numa casca de pedra que vai crescendo, dir-se-á, para dentro de si próprio. O sublime petrifica, e por isso não é permitido que o sublime da Natureza e os seus efeitos nos espantem, ou que averigüemos sequer onde está este sublime. Não se teria a Natureza petrificado quando viu a face de Deus, ou ficou presa do terror que a chegada dos homens lhes causou?” (NOVALIS I, 101; NOVALIS 1989: 68).

Esta é uma das passagens mais concentradas e audazes da obra de Novalis e, talvez, de toda a literatura em torno de 1800. Alguns momentos merecem ser destacados. Por um lado, Novalis fundamenta a legitimação da metafórica poética a partir do fisiognomônico. Com isto, ele dá adeus à tese da projeção, segundo a qual metáforas são objetivações projetivas do mundo interno do ânimo.²¹ Segundo Novalis, é preciso falar de dois lados do fisiognomônico: a fisiognomonía do corpo e a da natureza. A metafórica surge através da interação mútua de ambos. Tanto o corpo como a natureza são expressões do homem. Quando a natureza articula o homem, contudo, pressupõe-se mais que a projeção de sentimentos para o espaço dos objetos, convertendo as coisas em metáforas da âni-ma. Nisto, falando com Hegel, colocar-se-ia (*setzen*) a natureza como o Outro não-autônomo do homem, no qual ele poderia perceber-se por meio de reflexão e reflexo. O rochedo, pelo contrário, se torna um “tu”. A animação metafórica postula a natureza, neste caso o rochedo mudo, como um Outro autônomo, e, por conseguinte, surge, em vez de um simples movimento de regresso a si mesmo da consciência, um movimento de reconhecimento dialético entre a autoconsciência do homem e o Outro da natureza. A metafórica da litera-

²¹ Há que lembrar aqui que Kant é um representante da tese da projeção quando ele critica como “sub-repção” a opinião de que os próprios objetos da natureza seriam sublimes, jogando fora, para a natureza, o respeito que o sujeito em sua idealidade deveria para consigo mesmo. Novalis, neste caso, está mais próximo de Jean Paul, que, na sua análise do sublime, usa argumentos semióticos e fisiognômicos, sem ignorar as funções da natureza: “É somente a natureza, e não uma idéia intermediária, que transmite aquele salto enorme do sensível como signo para o não sensível como significado – salto que a patognomia e a fisiognomonía devem fazer em cada momento.” (Jean PAUL. *Vorschule der Ästhetik*“. 107)

tura leva isso em conta. Ela estabelece que a natureza não somente se torna a expressão fisiognomônica do homem na metáfora, mas que, ao inverso, também o Outro da natureza encontra sua expressão no homem. O rochedo torna-se Tu, o homem torna-se rochedo – ambos, todavia, são transformados: a natureza adquire traços da autoconsciência, a autoconsciência adquire traços da matéria inanimada. Assim, a natureza alcança uma consciência de si mesma na metáfora poética – isto é o que poderia ser chamado de sua inteligência penetrante, até agora encerrada e inconsciente – e a consciência transpõe-se no que, para ela, é simplesmente o Outro, em matéria morta, como um momento de si mesma. Metáfora e metamorfose estão estreitamente relacionadas com o movimento entre natureza e espírito, que aqui é postulado como idêntico ao movimento de reconhecimento dialético entre o Um e o Outro, entre duas formas de ser autônomas. O fisiognomônico é no concreto o que o movimento da autoconsciência é no espiritual e no dialógico, o que o movimento da metáfora é na poesia. A metáfora amarra corpo e expressão, espírito e natureza, o Eu e o Outro.

As pedras (como o que há de mais alheio) e as estrelas (como o que há de mais afastado) constituem aqui, por exemplo, mais do que a relação entre animal e homem, que se encontram, aliás, no alento dos seres vivos – a zona mais difícil e insegura do processo metafórico. O falante da passagem citada de Novalis, um “formoso adolescente” (NOVALIS I, 99; NOVALIS 1989: 66) que identifica a afinidade oculta como o cerne da poesia, confessa, neste passo, sua ignorância.²² Ele ainda procura saber se o mundo das pedras é mais um “mecanismo sem consciência nem sentido” (NOVALIS I, 100; NOVALIS 1989: 66s.). As esculturas de pedra da Antigüidade clássica parecem-lhe cheias da estética do intercâmbio mútuo entre espírito e matéria. Ele entende isto de maneira bem diferente da tradição platônica-aristotélica. A partir da idéia da forma, o artesão ou o artista altera uma matéria “não significativa”. A forma é a modelação ativa, objetivação da idéia na matéria, tanto numa escultura como numa cadeira. Aqui só existe

²² O papel fundamental das simpatias ocultas para a estética do belo e do sublime, partindo das “Sympathien” juvenis e entusiasmáticas de Wieland (1754) até o primeiro romantismo (quer dizer naquele meio século em que o simpatético foi varrido da filosofia), ainda aguarda investigação.

uma direção do movimento: a forma grava-se como força ativa na matéria passiva. No texto de Novalis, um tal conceito da matéria significaria “rebaixar a natureza até ao nível de máquina sem passado nem futuro” (NOVALIS I 99; NOVALIS 1989: 65s.). Desta forma, entretanto, a natureza não seria natureza, pois ela tem história, é uma força ativa e modeladora. Portanto, ela participa daquilo que se chama forma ou espírito: é justamente o que faz dela a “contraprova do homem”, a “indispensável resposta” (NOVALIS I, 99; NOVALIS 1989: 66). Assim como o homem se expressa na natureza – de maneira mais acabada, talvez, na contraprova dele mesmo em mármore – assim o homem se torna, no seu encontro com a natureza, aquele que, sendo espírito, não é: corrente, planta, pedra, rochedo. De novo a lembrança de Empédocles. Recurso aos pré-socráticos, para além do idealismo clássico da filosofia grega.

No trecho citado, isto se encontra expresso na meia frase mais extraordinária já formulada sobre a estética de recepção: a estátua de pedra, contemplada, “envolve o observador arguto com uma casca de pedra que parece crescer de fora para dentro” (NOVALIS I, 101).^{*} A questão que aqui se coloca é a seguinte: na recepção, o movimento da autoconsciência não contém um ser-colocado-fora-de-si, uma des-subjetivação, uma “trajetória excêntrica” que corre diametralmente oposta ao antropocentrismo da estética da recepção (até Jauß e Iser). Isto seria a dialética do processo metafórico-metamorfoseante.

O homem expressa sua idéia na pedra e, através disto, sua consciência encontra uma figura, da mesma forma que, inversamente, na recepção da pedra, esta ganha um poder sobre o sujeito: uma força petrificadora. Com Novalis, há que se dizer que o artista pode imprimir a idéia do corpo

* Nota do tradutor: A frase completa no original é: „In jenen Statuen, die aus einer untergegangenen Zeit der Herrlichkeit des Menschengeschlechts übrig geblieben sind, leuchtet allein so ein tiefer Geist, so ein seltsames Verständniß der Steinwelt hervor, und *überzieht den sinnvollen Betrachter mit einer Steinrinde*, die nach innen zu wachsen scheint. A tradução “e quem, à sua frente, as observar recolhido, *sente-se envolto numa casca* de pedra que vai crescendo, dir-se-á, para dentro de si próprio” mitiga a audácia da afirmação de Novalis (NOVALIS 1989: 68).

humano na pedra, porque ele é aparentado do pétreo. O observador fica consciente deste parentesco no movimento da casca que cresce de fora para dentro, movimento que descentra a unidade da sua autoconsciência. O homem objetiva-se na pedra, a pedra objetiva-se no homem. Isto significa que, ao mesmo tempo que o homem impõe à pedra sua forma-sujeito (*Subjektform*), a pedra impõe ao homem sua forma-objeto (*Objektform*). Este movimento ambíguo é a estrutura da metáfora poética.

O “formoso adolescente”, com razão, combina o processo metafórico com a estética do sublime. Talvez se devesse dizer que ele descobre o lado sublime do belo (do belo estético da estátua de mármore). A graça em Kant consistia em forjar o sublime numa experiência em que a natureza poderosa se reduz a nada frente à autoconsciência inteligível, de maneira que o respeito, despertado no sublime, fosse dirigido não à natureza, mas ao Eu soberano do homem. Esta é – ainda que também extraordinária – a teoria do sublime, centrada no sujeito.

Ora, em Novalis predomina aquilo que Kant queria ultrapassar: o poder dissolvente da identidade do Outro. Em Kant, isto se expressa como medo no sujeito. Em Novalis, isso se chama petrificação. Qual é a relação entre ambos? Medo é o movimento impedido fora da fonte do medo. O medo é o movimento enfeitiçado, uma rigidez, portanto, que se volta para dentro, como a casca de pedra que cresce de fora para dentro. Ela retoma o momento da angústia que é próprio de todo medo. No medo, o espaço das possibilidades internas fica cada vez menor, até que, no extremo, a pessoa não é nada mais que medo, inteiramente enfeitiçado pelo Outro. No medo absoluto, eu nem sequer posso tremer, eu torno-me pedra. Esta é a desanimação (*Entseelung*), onde o medo fica suspenso em anestesia. Na psicanálise, este mecanismo de defesa contra o medo chama-se De-Animation e é bem conhecido da pesquisa da paralização psicótica ou do autismo infantil.²³

Ora, há que dizer que, em Novalis, no limite do processo estético, predomina algo semelhante. Trata-se de um pensamento audaz que antecipa a estética moderna do terror e do choque. Aqui, todavia, este pensamento é desenvolvido como um momento da filosofia da natureza e confirmado

²³ Cf. Margeret S. MAHLER. *Symbiose und Individuation*. Stuttgart, 1972. Cf. “dores petrificam etc.” („Schmerzen versteinern etc.“) (NOVALIS I: 324).

como formador da estrutura da relação homem-natureza, sendo destinado à experiência estética. O belo é a felicidade, assim parece. A felicidade consiste em imprimir-se à pedra através do trabalho da escultura, que desperta o triunfo da identificação do Próprio no Outro, ou seja, a identificação triunfal, descrita por Lacan, do Eu-Grandeza (*Größen-Selbst*) no espelho do Outro. Mas esta identificação, realizada por mecanismos especulares, é, ao mesmo tempo, um desconhecimento. Eu não sou aquilo que me aparece. E, assim, esta experiência transforma-se no seu oposto: eu apareço-me como aquilo que não sou, como pedra. A felicidade triunfal da elevação torna-se terror complementar à petrificação. Nela, transfigura-se agora aquele Outro no qual eu me espelho no lugar do Eu. Subjetivamente, experimenta-se isto como terror e medo que, nos seus extremos, se dissolvem na desanimação. Este é o ponto em que eu pareço ser pedra, nada mais que pedra. Novalis chama também isto de aparição, da mesma forma que a imagem de mim, triunfalmente reconhecida no Outro do material morto, é aparição. É importante, todavia, que, neste limite, o movimento da fuga, mais exatamente, o impulso fugitivo do medo (vibrando em pânico no mesmo lugar, porque está impedido) possa descansar. Este é o momento da aparição em que uma outra qualidade do sublime se desdobra, a saber, a descoberta do pétreo em mim. O sublime em Novalis percorre, como em Kant, o trajeto do medo, mas não desemboca na repulsão da autoconsciência inteligível contra o medo. Desemboca no mostrar-se do-que-há-de-mais-alheio-ao-homem (*des Menschenfremdesten*) como momento do próprio homem, como matéria desanimada. Pedra é aquilo que se mostra para mim na aparência de que eu seja só isto, como um momento do Outro no Próprio. Para esta experiência, é preciso que haja o pétreo. Aquilo que a estrutura do sublime compreende não é indiferente, como no caso de Kant, onde o sublime, em todo caso, não transmite nada da natureza. Contudo, a experiência descrita por Novalis é a comunicação do pétreo. Ela é ambígua, porque nela tanto a natureza como o sujeito chegam à expressão fisiognômica.

A estas reflexões sobre a estética do pétreo seguem-se, em Novalis, duas perguntas monstruosas, a saber: se a natureza, possivelmente, poderia ter virado pedra ao olhar de Deus ou à chegada do homem. Ambos seriam efeitos do terror sublime, efeitos de uma subjugação primordial, que, so-

mente em uma desanimação, chega ao repouso. Isto significaria que a matéria morta, pétrea, é a expressão fisiognomônica de uma potência que excede o tamanho da nossa imaginação. Isto poderia significar duas coisas. De um lado, são exatamente as pedras, não o mundo vivo de plantas e animais, que constituem a escritura original de Deus. Neste caso, as pedras seriam o símbolo mais sublime da divindade da natureza. A terra-pedra é como a escultura divina pura: *Deus-Artifex*. E, do outro lado, a natureza torna-se pedra por casua do terror diante do homem. Isto não deveria ser simplesmente entendido de forma negativa, no sentido de um homem mau e destrutivo. É justamente o homem luciférico e caído, que, pensado até o fim, encontra sua expressão perfeita na artificialização absoluta da natureza. Isto compreende, pelo menos, uma tendência histórica da técnica. Poderia significar que a última sublimação da natureza é, ao mesmo tempo, sua morte. Neste pensamento reside um terror estupendo. Nos *Discípulos em Sais*, todavia, ele encontra um reforço no conceito do “fluido primevo” (“Urflüssiges”) (NOVALIS I, 104; NOVALIS 1989: 74), que é o medium do ânimo do mundo, da *poiesis* e do *eros*. Frente à estética da sublime desanimação, o “fluido primevo” traz uma dinâmica de animação, de vivificação, o jogo de enlace e transformação, de produção e parição, de dissolução e afinidade oculta – em poucas palavras: o jogo do *eros* na natureza. O reino das pedras e o reino das águas formam, desta maneira, a polaridade da natureza e, como terror petrificador e felicidade erótica, ao mesmo tempo, os pólos dos seres vivos animados e os pólos da arte.

A tendência do regresso ao anorgânico, ao pétreo morto, corresponde a uma “saudade imensa de derreter” (NOVALIS I, 104).^{*} Dá a impressão de se estar frente a uma primeira versão da polaridade freudiana de *tanatos* e *eros*, ou o inverso. Não é improvável que a teoria freudiana dos impulsos de morte e de vida seja uma herança romântica, não percebida por Freud. É de se supor que se ele tivesse sido mais receptivo para os assim chamados “sentimentos oceânicos” e tivesse pesquisado mais sua fascinação pelo su-

* Nota do tradutor: „Im Durste offenbaret sich diese Weltseele, diese gewaltige Sehnsucht nach dem Zerfließen.“ (NOVALIS I: 104) A tradução: “a alma universal, o violento *desejo do que é fluído*, manifestam-se na sede” parece errada (NOVALIS 1989: 74).

blime das ruínas pétreas, teria percebido de maneira mais exata que, com isso, teria encontrado a raiz arcaica da oposição entre des-animação e vitalização, petrificação e liquefação, como mecanismos originais do narcisismo primário. Com isso, ele teria podido realizar um trabalho de compreensão em duas modalidades do sublime, às quais Kant pensava ter escapado por meio da sua versão do conceito centrada no sujeito, ou seja, as modalidades do pétreo e do oceânico. Mas a estas não se pode escapar.

Referências bibliográficas:

- BEGEMANN, Christian. *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung*. Frankfurt a. M. 1987.
- BÖHME, Hartmut. *Natur und Subjekt*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1988.
- BURKE, Edmund. *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. (1757) Ed. Werner Strube. Hamburg 1980.
- CAPELLE, Wilhelm (org.). *Die Vorsokratiker*. Stuttgart 1968.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. „Ästhetik“. *WERKE*. Org. Eva Moldenhauer e Karl M. Michel. Vol. 13. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1970.
- NOVALIS / Friedrich von Hardenberg. *Schriften in 4 Bänden*. Org. Paul Kluckhohn e Richard Samuel. Stuttgart 1960.
- NOVALIS / Friedrich von Hardenberg. *Os discípulos em Sais*. Trad. de Luis Bruhein. Lisboa, Hiena Editora 1989.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro / São Paulo, Editora Forense Universitária 1993.
- TIECK, Ludwig. *Werke*. Org. M. Thalmann. Vol. II. Darmstadt 1978.