

# Heinrich von Kleist ou a filosofia crítica à contraluz

*[Heinrich von Kleist: Kantian philosophy against the light]*

**Pedro Fernandes Galé**

Universidade Federal de São Carlos (São Carlos, Brasil), [orcid.org/0000-0002-7799-4686](https://orcid.org/0000-0002-7799-4686)

DOI: 10.5380/sk.v20i1.90912

*Com a excitação de todo ser humano,  
Eu quis prender as formas fugidias  
Desse teu vulto feito de ilusão.  
(Raul Bopp, Quimera)*

## Resumo

O texto busca apresentar a peculiar recepção de Heinrich von Kleist em relação à filosofia crítica. Cheia de desvios e intensificações, a apropriação de Kleist em relação à revolução copernicana empreendida por Kant, é das mais contundentes e terríveis demonstrações do espírito de sua época. Com Kleist a filosofia de Kant ganhou contornos dos mais singulares, marcando o lugar extraordinário do autor de *Michael Kohlhaas* em relação aos seus contemporâneos românticos.

**Palavras-Chave:** Kleist; Kant; Romantismo; Pós-kantismo; Filosofia Crítica.

## Abstract

The text aims to indicate the peculiar reception of Kant's philosophy undertaken by Heinrich von Kleist. Full of deviations and intensifications, Kleist's impressions of the Copernican revolution as understood by Kant is forceful and tragically aware of the spirit of his time. With Kleist, Kant's philosophy is branded with the most singular contours, marking the extraordinary place of the author of *Michael Kohlhaas* in his peculiar relation to Romanticism.

**Keywords:** Kleist; Kant; Romanticism; Post-Kantianism; Critical Philosophy.

Podemos pensar que um dos mais célebres dentre os diversos desdobramentos da filosofia crítica de Kant tenha sido o romantismo. Refletir sobre a vinculação desse movimento do pensamento alemão com a revolução copernicana empreendida pelo filósofo de Königsberg é uma tarefa que apresenta diversos caminhos possíveis. Há sempre grande dificuldade para que se apresente uma definição encerrada acerca do que seria então o romantismo, como nos atestam as palavras de uma carta de Friedrich Schlegel a seu irmão: “Terei muita dificuldade em te enviar minha explicação da palavra romântico, pois ela tem 125 folhas impressas” (*apud* Le Blanc; Margantin; Schefer, 2003, p. 10). Tornar-se claro acerca do que se entende por romântico ou romantismo impõe certas dificuldades. A retomada da *querela dos antigos e modernos*, também não parece ajudar na definição de nosso objeto. Goethe, em conversa com Eckermann de 1829 tentou lançar luz ao assunto:

— Ocorreu-me uma nova expressão — disse Goethe — que caracteriza bem essa relação. Ao clássico eu defino como sadio, ao romântico como doente. E, assim, *Os nibelungos* são clássicos como Homero, pois ambos são sadios e vigorosos. A maior parte da literatura recente não é romântica por ser nova, mas por ser fraca, enfermiosa, doente, e a literatura antiga não é clássica por ser antiga, e sim por ser forte, fresca, alegre e sadia. Se diferenciarmos entre clássico e romântico segundo tais qualidades, logo teremos clareza sobre o assunto (Eckermann, 2016, p. 324).

Esse diagnóstico não pode nos convencer de modo pleno, pois, além de se tratar de uma conversa de um claro opositor à corrente romântica e tudo que a envolvia, um ano depois, também em conversa, Goethe não deixou de assumir sua modernidade a contragosto:

O conceito de poesia clássica e romântica, que atualmente causa tanta polêmica e discórdia – prosseguiu Goethe – partiu originalmente de mim e Schiller. Em poesia, eu seguia a máxima do procedimento objetivo e não reconhecia a validade de nenhum outro. Schiller, porém, que trabalhava de modo inteiramente subjetivo, considerava que esse era o procedimento correto (...). Ele me provou que eu mesmo, contra minha vontade, era romântico, e que minha *Efigênia*, graças ao predomínio do sentimento, não era tão clássica e de acordo com os modelos antigos quanto se poderia pensar. Os Schlegel adotaram a ideia e a desenvolveram, de modo que agora ela se disseminou pelo mundo todo (Eckermann, 2016, p. 392).

Aceitar a visão de Goethe acerca da questão e alinhar o romantismo aos termos “fraco, enfermioso, doente”, ou à subjetividade como elemento e procedimento poético é um movimento que não é isento de riscos, como sempre que se busca entender alguma coisa à contraluz. Cabe aqui seguir a própria recomendação do autor de *Fausto* em seus trabalhos morfológicos e tentar compreender esse desdobramento ou desvio dos românticos em relação à filosofia crítica. Em sua *Metamorfose das plantas*, o poeta utiliza de uma série de casos extraordinários para compreender o desenvolvimento corriqueiro das plantas mais usuais, em suas palavras, não seria possível que percebêssemos certos movimentos “se não conseguíssemos surpreender a natureza em casos extraordinários.” (Goethe, 1993, p. 36).

Esse foi o caminho que aqui escolhemos. Para pensar o romantismo e sua relação com a filosofia de Kant apelamos a um caso que, longe de ser corriqueiro, é extraordinário e de difícil caracterização: o poeta e escritor Heinrich von Kleist. Aquele que para Maria Filomena Molder foge a todas as categorizações fixas: “Nem clássico, nem romântico, Kleist é, na verdade, o primeiro moderno entre os poetas alemães” (Molder in Kleist, 2013, p. 6). O constrangimento diante desse autor é tal que os organizadores de uma exaustiva antologia do romantismo alemão, *La forme poétique du monde*, não deixam de manifestar certo desconforto: “Kleist é um daqueles autores fronteiros que metem em embarço toda antologia” (Le Blanc; Margantin; Schefer, 2003, p. 248). Em outra coletânea francesa, a dedicada ao romantismo alemão da Biblioteca da *Pléiade*, o organizador, Maxime Alexandre, nos alerta: “Tencionado para a crise patológica, Kleist é romântico por sua insatisfação diante do real” (Alexandre, 1963, p. 1099). O autor de *Michael Kohlhaas* parece ser uma espécie de caso extraordinário que nos permitiria ver de modo intensificado algumas das passagens desse momento do pensamento alemão.

No campo das célebres distinções estéticas do pensamento alemão dos séculos XVIII e XIX, aquelas entre antigos e modernos, clássicos e românticos, unidade e cisão, objetividade e subjetividade, será em Kleist que vamos vê-las recolocadas de modo a que “que não conhe[çam] síntese que as superem (...); polaridades, cuja pertença recíproca não pode ser erradicada, engendra[ndo] auto-expressividades diferenciadas” (Molder, 2017, p. 41). Nesse caminho em busca de um engendramento, podemos dizer que esse “solitário em meio ao seu próprio círculo” (Kohlschmidt, 1967, p. 347), diante dessas oposições ou polaridades, fez não menos que intensificar os campos opostos em nome de uma expressividade aguda que lhe era peculiar. A intensificação tanto da subjetividade quanto da objetividade foi marca das obras deste escritor extraordinário. É notório o fato de que em sua juventude Kleist seguisse de bom grado certo otimismo ilustrado, embora já entremeado com aspectos do pensamento caros ao final do século XVIII e início do XIX. Algumas passagens de seu ensaio de juventude intitulado “Ensaio sobre como encontrar o caminho seguro da felicidade e, mesmo sob os maiores tormentos da vida, dela desfrutar” (provavelmente redigido em 1799) nos apresentam de modo muito claro essa etapa do pensamento do poeta. No breve ensaio o jovem autor, aos 22 anos, escreve:

Se, no que respeita à formação dos nossos juízos, no que toca à progressiva ascensão de nossa perspicácia por intermédio de experiências e de estudos de toda sorte, formos capazes de com o tempo entrelaçar inabalável e indissolivelmente no nosso coração os princípios da generosidade, da equidade, do amor pelo próximo, da constância, da modéstia, da tolerância, da moderação, da sobriedade, etc., nestas circunstâncias, posso afirmar que nunca seremos infelizes (Kleist, 2009, p. 41).

Nesse texto, os ideais iluministas, bem como algumas de suas tópicas mais caras, indicam a fé na unidade entre mundo interno e externo. A busca por uma expressividade que, mesmo diante das tormentas do pós-revolução francesa, o tencionava para dentro de si, fazia com que a felicidade se colocasse em consonância com o espírito, elaborando, diante da emanação feliz a partir do interior, uma condição que se apresenta do seguinte modo: “Ora, se a regra da felicidade encontra fundamento tão pouco seguro nas coisas exteriores, onde haverá ela então de se fundar com segurança e de maneira imutável? Creio, meu amigo, que será naquele único território onde dela se desfruta ou dela se é privado, ou seja, na nossa interioridade” (Kleist, 2009, p. 36).

Essa felicidade abordada a partir do interior não se trataria de mera ingenuidade otimista transferida ao interior, mas da tentativa de se estabelecer, a partir de dentro de si, uma espécie de equilíbrio frente ao turbilhão da vida. Sua tentativa de nomear a felicidade como “fruições plenas e efusivas que – para dizer com um único traço característico – residem no deleitado intuir da beleza moral do nosso próprio ser” (Kleist, 2009, p. 41), não escapa à crítica de seu interlocutor ideal, “Já sei, o meu amigo acha que esta maneira de pensar é um expediente artificial, embora eficaz, que serve para afastar com recursos da filosofia as nuvens sombrias do destino e, no meio da tempestade e dos trovões, produzir os raios do sol” (Kleist, 2009, p. 41).

Essa possibilidade de uma filosofia, digamos, solar, que a partir do interior possuiria vigor estável “em todos os condicionalismos da vida” (Kleist, 2009, p. 42) segue um caminho onde o jovem segundo-tenente que deixara o serviço militar, a partir de um mergulho nas vias, aparentemente claras, do espírito, se pretenda imune aos acontecimentos não apenas de seu tempo, mas dos acontecimentos de qualquer tempo, pois sua intensa fé o faz crer que mesmo sob quaisquer condições exteriores, “a humanidade é regida por uma lei que faz com que em todos os tempos ela permaneça idêntica a si própria, por mais que os povos possam mudar de aparência e forma.” (Kleist, 2009, p. 57). Pela via do interior e dessa lei da felicidade intuída no íntimo do ser humano, traços de humanidade iluminam o caminho, a partir de uma interioridade equilibrada, que se vê inabalável diante de qualquer contingência infeliz.

É claro que esse otimismo não vai ser dos mais duradouros. Kleist, cuja interioridade

servia de amparo a qualquer circunstância, não vai poder furtar-se de ser filho de sua época. As vias do espírito se tornarão sombrias e desamparadas; a história não deixará de fazer suas vítimas. Esse otimismo juvenil, vinculado a uma visão atemporal do aspecto interior partilhado por toda humanidade, vai ruir diante da própria intensificação da relação entre mundo objetivo e subjetivo. É como homem de seu tempo que Kleist vai tornar-se suspeito do mecanismo interior como amparo diante de um mundo cujos movimentos nos afetam. Kleist não pode ser surdo aos barulhos de sua época, algo que Goethe descreveu tão bem em um texto dedicado a Winckelmann:

Dado que pairam sobre nós os acontecimentos da era moderna, uma observação que podemos fazer acerca de nosso caminho na vida é muito apropriada, a de que nenhum homem douto pode impunemente afastar de si, combater ou desdenhar esse grande movimento filosófico iniciado por Kant (Goethe, 1969, p. 225).

É sob a égide dos acontecimentos da era moderna, ou seja, a revolução francesa, bem como do necessário entendimento de uma outra revolução, a copernicana, empreendida por Kant, que a intensificação dessa relação, agora já longe de um equilíbrio, de interior e exterior, subjetivo e objetivo, vai tornar Kleist um exemplar radical das pressões de seu período. Em suas cartas podemos ver uma guinada em relação ao pensamento de sua época de modo muito contundente. O que ocorre é que o futuro autor de algumas das mais terríveis narrativas do início do século XIX parece deslocar-se para um “estado interior de incerteza” que lhe é ‘insuportável’ e vê vacilar ‘a própria coluna’ a que costumava arrimar-se ‘no turbilhão da vida (...)’, o amor pelas ciências’.” (Justo in Kleist, 2009, p. 8).

O que teria abalado a fé de que a virtude, emanando do interior daquele que mesmo sob ferros a vislumbra, possuía “uma força secreta, divina, que eleva o homem acima de seu destino, nas lágrimas que dela brotam amadurecem alegrias superiores, mesmo na aflição que ela possa trazer consigo há uma felicidade nova”? (Kleist, 2009, p. 43). Não é por acaso que o grande motor de sua grande novela, *Michael Kohlhaas*, seja a própria tensão entre virtude interior e mundo exterior. Nela a personagem principal assim nos é apresentada:

Esse homem incomum poderia, até completar os trinta anos de idade, ser considerado o exemplo de bom cidadão. Num vilarejo que ainda hoje leva seu nome, possuía uma propriedade de onde se sustentava tranquilamente com suas atividades; os filhos que a mulher lhe dera, ele, temente a Deus, criava para serem trabalhadores e leais; não havia um entre seus vizinhos que não tivesse desfrutado de sua bondade ou de sua justiça, o mundo haveria de abençoar a memória daquele homem, não tivesse ele exacerbado em uma virtude. O senso de justiça, porém, fez dele um bandoleiro e assassino (Kleist, 2014, p. 11).

Do otimismo ilustrado, Kleist parece mergulhar, de modo até mesmo trágico no grande descompasso entre mundo interior e mundo exterior. Ao que parece teria sido o contato com a filosofia de seu tempo, com o movimento do qual o homem versado, segundo Goethe, não pode mais apartar-se, o grande propulsor de uma tensão que seria daí por diante apenas ampliada. Também os efeitos da outra revolução, a francesa, se manifestariam para o poeta de forma muito intensa anos mais tarde, em 1807, quando passara cerca de um semestre na prisão das forças napoleônicas em Paris sob a acusação de espionagem. Porém, é na esteira da revolução copernicana de Kant que as maiores aflições do jovem Kleist ganham os traços que viriam a se tornar marca de toda sua produção literária e ensaística. Em carta a sua então noiva, Wilhelmine von Zenge de março de 1801, cerca de dois anos depois de seu texto trespassado de otimismo iluminista ele escreve:

Há pouco tomei conhecimento da nova e assim chamada, filosofia kantiana – e agora preciso partilhar contigo o que pensei sobre isso, sem o temor de que isso vá abalá-la tão profundamente, tão dolorosamente, quanto a mim. (...) Se todas as pessoas, no lugar dos olhos, tivessem lentes verdes, então julgariam necessariamente que os objetos, vistos através deles, são todos verdes – e elas jamais se poderiam decidir se seus olhos mostram para elas as coisas tais como são ou se não lhes é somado algo que pertence, não a elas

mesmas, mas a seus olhos. O mesmo acontece com o entendimento (Kleist, 1911, p. 160).

Para além da contingente ironia – a interlocutora desta carta, anos mais tarde, casou-se com Wilhelm Traugott Krug, professor que sucederia Kant na cadeira de filosofia da Universidade de Königsberg –, o que o autor de *Terremoto no Chile* descreve nessas linhas é a célebre *Kant-krise* da qual ele padeceu e que o marcou por toda a vida. Ainda que autores como Wichmann tenham colocado sob suspeita o papel dessa crise, acusando sua “indiscutível sobrevalorização, realizada na crítica” (Castro, 2006, p. 17), concordaremos uma vez mais com Maria Filomena Molder, que declara que Kleist foi “aquele a quem Kant ofereceu uma consciência aguda dos limites do entendimento que impede o lugar à qualquer forma de património humano” (Molder in Kleist, 2013, p. 6).

A discussão em torno dessa crise é coisa que ocupa estudiosos há mais de um século. Em seu ensaio de 1919, *Heinrich von Kleist e a filosofia kantiana*, Cassirer não mede esforços para vincular tal crise não à obra de Kant, mas à *Destinação do Homem*, de Fichte (Cf. Cassirer 1919, p. 12-13), para Cassirer, essa “nova, e assim chamada, filosofia Kantiana” não traria a referência a textos de Kant, mas de seu seguidor, que seria a própria encarnação dessa “nova” filosofia. Como o que se pode levantar de documentação nesse sentido parece não lançar luz sobre o assunto, a questão, que se repropõe de tempos em tempos, permanece em aberto. O caminho que aqui seguiremos, a partir de agora, tenta lançar alguma luz sobre o assunto diante de textos do próprio Kleist. Levando em conta o ensaio de Cassirer, incontornável, segundo José Miranda Justo (Cf. Justo in Kleist, 2009, p. 9), tentaremos observar apropriações e transbordamentos da revolução empreendida por Kant.

A própria carta em questão parece tornar problemática a relação de Kleist com o filósofo de Königsberg. A imagem desta lente verde, uma espécie de *Ray Ban* crítico, não poderia com facilidade ser digerida por um leitor preciso de Kant qual Cassirer. O abuso da metáfora das lentes, indicam os seguidores da interpretação de Cassirer,

(...) não pode constituir uma síntese simplificada da doutrina da *Crítica da razão pura*, uma vez que Kant adverte repetidamente contra o erro de se usar “exemplos totalmente inadequados”, tomados no domínio da subjetividade das qualidades sensíveis, para dar conta “daquilo a que chama” a “subjetividade de formas da intuição e das categorias” (Justo in Kleist, 2009, p. 10).

Ainda que concordemos com a incontornabilidade do ensaio do autor de *O problema do conhecimento*, não podemos deixar de compreender essa metáfora, para muitos infeliz, na linha em que Heine, vinte anos mais novo que o nosso Kleist, entende as possibilidades de recepção da filosofia de Kant:

Dizem que os espíritos noturnos ficam aterrorizados quando avistam a espada de um carrasco. — Quanto não ficariam aterrorizados se se lhes apresentasse a *Crítica da Razão Pura* de Kant! Esse livro é a espada com que se executou o deísmo na Alemanha (Heine, 1991, p. 89).

Kleist, carrasco de si mesmo, não viu ruir o deísmo, coisa que ele não parecia nutrir em seu íntimo, mas pareceu ver a espada romper a “*Destinação de nossa vida terrena* [que] significa a finalidade da mesma, ou a intenção em vista da qual Deus nos pôs neste mundo” (Kleist, 2003, p. 67). As lentes verdes de Kleist, ainda que demos o peso que a declaração tem, em uma carta a sua noiva, um texto de âmbito privado, não parece ser uma metáfora precisa, pois não levam em conta a rigorosa secção exercida por Kant entre o plano transcendental e o plano psicológico. Nesse ponto, segundo Friedrich Koch, “Kleist não entendeu tão mal Kant. Ele o compreendeu e o apreendeu em caráter mais profundo, ele percebeu que, no caminho do conhecimento, não há uma verdade absoluta, incondicional, eterna” (*apud* Castro, 2006, p. 17).

Kleist parece ter compreendido, tal qual Heine, que não podemos saber nada sobre o

*noumenon* ou sobre qualquer coisa que se eleve para além do mundano, a situação de seus leitores era tal, que, segundo Heine, antes das páginas da *Crítica da razão pura*, seria providencial inscrever a advertência de Dante: “*Lasciate ogni speranza voi ch’entrare*”! (Heine, 1991, p. 95). Na mesma carta a Wilhelmine von Zenge, Kleist faz clamar esse abandono da esperança, diante da filosofia crítica, símile ao da entrada do inferno:

Não podemos distinguir se aquilo que tomamos por verdade é verdade verdadeira ou se apenas nos aparece como tal. No último caso, a verdade que acumulamos aqui já não existe depois da morte e os esforços para que se adquira algo que nos acompanhe até a lápide são vão (Kleist, 1911, p. 160).

Esse golpe foi muito profundo para quem a verdade e a formação (*Bildung*) figuravam como objetivos dos mais caros (Cf. Kleist, 1911, p. 159) e que da boca do Senhor von Trota, o virtuoso camareiro de *O duelo*, fez ecoar a seguinte declaração: “olhem da vida para a morte e na morte para a eternidade e sejamos um testemunho da fé constante e inabalável” (Kleist, 2013, p. 69).

Ainda que Kleist não tenha levado em conta as distinções kantianas, ele notou o “potencial bélico de Kant contra os ilusórios poderes da razão” (Molder in Kleist, 2013, p. 10), e não deixou de ser uma de suas vítimas. A espada que executou o deísmo na Alemanha, “deixou muita gente ferida” (*Ibid.*), ele mesmo não deixou de descrever à sua meia irmã, no dia seguinte à célebre carta à noiva, o estado de espanto em que se encontrava: “Parece que estou me tornando uma das conhecidas vítimas da loucura da filosofia kantiana” (Kleist, 1911, p. 163). Kleist, nas palavras de Nietzsche, foi vitimado por “este perigo [que] acompanha todo pensador que toma seu caminho a partir da filosofia kantiana, pressuposto que seja um homem vigoroso e inteiro no sofrer e desejar, e não apenas uma sacolejante máquina de pensar e calcular” (Nietzsche, 1974, p. 79).

O anedotário que se estabeleceu diante dessa confessa crise de matizes kantianos não deixou de inferir dela o destino de Kleist como um todo. O fato de, anos mais tarde, o próprio Kleist ter, como funcionário do departamento prussiano de finanças, habitado a cidade Königsberg (1805-1807), alimentou ainda as mais diversas hipóteses. Mas não devemos, ao menos aqui, tomar esse caminho. É no corpo de alguns textos do próprio Kleist que tentaremos entender essa sua relação cada vez mais intensificada com a filosofia crítica. Para que entendamos a relação de Kleist com a filosofia de Kant, parece não ser de grande ajuda um pequeno fragmento de 1810, acerca de uma peça teatral de Johann Heinrich Voss, publicado no *Berliner Abendblätter*. Mais uma vez vemos Kleist fazer um uso inapropriado da letra de Kant: “Kant diz, em algum lugar da *Crítica da faculdade de julgar*, que o entendimento humano e a mão dos homens são duas coisas necessariamente relacionadas e calculadas” e nesse mesmo texto diz ainda que o entendimento precisaria de uma ferramenta de “tão diversa e versátil perfeição” (Kleist, 1952, p. 895). Como nos indica Cassirer (1919, p. 40) essa passagem não se encontra na *Crítica da faculdade de julgar*, mas trata-se de uma assimilação livre de uma passagem da *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, onde Kant escreve:

A caracterização do ser humano como um animal racional já está contida na simples forma e organização de sua *mão*, de *seus dedos* e *pontas de dedos*, em parte na estrutura, em parte no delicado sentimento deles, porque a natureza não o tornou apto para uma única forma de manejo das coisas, mas para todas indefinidamente, portanto, para o emprego da razão, e com isso designou a capacidade técnica ou habilidade de sua espécie como a de um *animal racional* (Kant, 2006, p. 218; Anth, AA VII: 323).

É claro que o texto busca ressaltar a pantomima numa peça encenada em Berlin, o *Tom dos dias*, mas esse novo equívoco serviu para que aqueles que afastam Kleist quer do romantismo, quer do impacto da filosofia kantiana, declarassem a sua inépcia com a filosofia crítica e ainda mais com a terceira crítica, tão determinante aos ciclos do pós-kantismo, bem como no dos primeiros românticos. Seu modo, por vezes confuso de expressar sua relação com outros pensadores se dá numa chave que busca indicar a origem desses mal entendidos, uma peculiar metodologia na qual a submissão ao exame público soa antipática e ofensiva: nesse tipo de situação nos submetemos



àqueles que são “uma espécie de negociante de gado da erudição” (Kleist, 2009, p. 81). Há ainda o aspecto da linguagem, que “não é um entrave, como se fora um calço a travar a roda do espírito; antes surge como uma segunda roda, avançando em paralelo com a primeira, sob o mesmo eixo” (Kleist, 2009, p. 78). Nessa espécie de mutualismo da relação entre linguagem e pensamento passamos sempre por um terreno pedregoso ao lançar mão de qualquer tentativa de expressão.

Kleist, quando se apresenta a público sabe que “qualquer indivíduo se envergonharia de exigir a alguém que esvaziasse a bolsa à sua frente, quanto mais a alma” (Kleist, 2009, p. 81). Nesse mesmo texto, “Sobre a gradual elaboração dos pensamentos no discurso”, onde recorre a uma passagem da *Metafísica dos costumes* (A 116; TL, AA VI: 478) em que o professor é dito “a parteira dos pensamentos dos alunos”, na sua luta contra certa mediocridade, em suas palavras, dessa gente recém-saída da universidade, que ontem aprenderam o que é, por exemplo, o Estado e que amanhã já o esqueceram, esses que sempre têm a “resposta na ponta da língua”, admitem a complexa relação entre os conhecimentos e sua expressão naquele que possui espírito agudo: “Não somos nós que sabemos, é antes de mais nada um certo *estado* nosso que sabe”, ou ainda “é tão difícil tocar o instrumento do ânimo humano e arrancar dele o som que lhe é próprio”, pois “algo de inteiramente diferente se passa quando o espírito já dispõe do pensamento pronto, antes do discurso” (Kleist, 2009, p. 81). Aqui podemos estar diante daquilo que Kant observara sobre as ideias estéticas, ou melhor, um tipo de representação “que nenhuma linguagem alcança ou pode tornar compreensível” (Kant, 2016, p. 211; KU, AA V: 314), mas que ainda assim possui grande força.

Sobre as imprecisões de Kleist em relação à filosofia de Kant, tanto no caso da lente verde da crítica, quanto no caso do erro de localidade da passagem sobre a relação da mão com o entendimento, podemos dizer que elas se devem à própria intensidade com que a filosofia crítica foi recebida pelo autor de *Michael Kolhaas*. Pode-se pensar que é pela nitidez com que ele recebeu, pela via do sentimento, digamos, alguns passos traçados pelo filósofo de Königsberg, que sua expressão não tenha sido das mais precisas:

se uma representação é expressa de modo confuso, daí não decorre necessariamente que haja sido também pensada confusamente; pelo contrário, pode muito bem acontecer que as representações expressas de modo mais confuso sejam as que foram pensadas mais distintamente (Kleist, 2009, p. 79).

Essa confusão se deve ao fato de que Kleist, se levamos em conta o juízo de Nietzsche, é daqueles pouquíssimos homens nos quais “Kant atuou vivamente e transformou sangue e seiva” (Nietzsche, 1974, p. 79). Não se trata de salvar Kleist de um exame kantiano, mas de tentar entender, no estofo de uma grande transformação a partir de Kant, por que suas indicações sobre a filosofia que o despertara de um sono feliz no credo da razão, sempre tenham sido apresentadas de modo a gerar embaraços e confusões. “Sim”, escreve Nietzsche, “quando voltarão os homens a sentir dessa forma kleistiana, natural, quando reaprenderão a medir o sentido de uma filosofia em ‘seu íntimo mais sagrado?’” (1974, p. 79)

Em seu texto sobre o quadro *O monge junto ao mar*<sup>1</sup>, de Caspar David Friedrich, podemos observar indicações de uma leitura da terceira crítica. Um pendor reflexionante, um movimento de reflexão é imposto como meio de se apreciar a pintura: “aquilo que eu deveria encontrar no próprio quadro só o achei entre mim e o quadro” (Kleist, 2009, p. 97). É diante de uma espécie corrupta da ação reflexionante, ou melhor, da atividade reflexiva, que se coloca aquilo a que Kleist chamou de um encontro entre a “pretensão que o meu coração apresentava ao quadro e uma privação que o quadro me impunha” (Kleist, 2009, p. 97). Aqui a atuação do espectador é tomada como necessária, cabe à imaginação jogar com a privação que o quadro impõe de modo análogo à noção de ideias estéticas na *Crítica da faculdade de julgar*: “uma representação

<sup>1</sup> Esse texto é, na verdade, uma versão de Kleist, e muito alterada, de uma colaboração de Clemens Brentano, que ao enviar o ensaio para Kleist para a publicação nos *Berliner Abendblätter*, o viu plenamente alterado em forma e conteúdo de modo a ser um texto atribuído a Kleist, em muito diverso da versão de Brentano.

da imaginação que dá muito a pensar sem que, no entanto, um pensamento determinado, isto é, um conceito, possa ser-lhe adequado” (Kant, 2016, p. 211; KU, AA V: 314).

A sua descrição se passa como se para a fruição pintura, a faculdade de julgar tivesse de exercer uma ação sobre si mesma e para si mesma, e que o quadro em si fosse não uma forma apreendida e apreciada, mas um estopim de uma atividade que de dentro para fora pretende dar conta daquilo que observa. O caminho reflexionante se dá de tal modo, que a operação inversa, como que em contratempo, se dá simultaneamente e o observador se torna o quadro: “e assim tornei-me eu mesmo o frade cappuccino, o quadro tornou-se duna” (Kleist, 2009, p. 97). A reflexão se afasta de tal modo da determinação e de qualquer sorte de lugar determinado, que o espírito que preenche a pintura é ao mesmo tempo absorvido por ela. Kleist parece indicar que, numa pintura como a de Friedrich, é a própria atividade reflexiva que incita o espectador, o quadro falta nas formas, ele não apresenta seus objetos de modo a colocar a paisagem, na qual se insere o monge, em uma relação que gerasse uma recepção passiva do observador, essa experiência estética tem de se basear em uma atividade que busca hipostasiar, por meio da reflexão, o que seria do campo do imagético, pois “aquilo por onde o meu olhar devia estender-se com nostalgia, o mar, faltava completamente” (Kleist, 2009, p. 97).

Para Kleist a experiência diante dessa pintura traz a marca da incompletude que marca o sublime. Como expresso por Kant no §23 da *Crítica da faculdade de julgar* (Kant, 2016, p. 140; KU, AA V: 244), o sublime é ligado “a um objeto sem forma, desde que a ilimitação seja representada nele, ou por ocasião dele”. Kleist vai mais uma vez intensificar aquilo que está expresso na letra de Kant para fazer dessa experiência ativa uma experiência que carregue algo

Triste e desconfortável (...), aquele posicionamento no mundo: a única centelha de vida no imenso reino da morte, o solitário ponto central no solitário círculo. O quadro, com seus dois ou três objetos misteriosos, apresenta-se como o apocalipse, como se ele mesmo tivesse os pensamentos noturnos de Young; e uma vez que, na sua uniforme ausência de limites, o quadro nada tem em primeiro plano a não ser a moldura, quando o observamos é como se nos tivessem cortado as pálpebras (Kleist, 2009, p. 98).

O observador aqui se lança em uma totalidade abundante onde tudo parece faltar, inclusive limites. Nessa experiência estética peculiar baseada numa falta, num conflito, o que parece ser descrito são as próprias instâncias da experiência estética, um sentimento que acompanha a reflexão que apresenta sua carga de terribilidade.

Essa experiência, diante de uma obra de um pintor que “encetou um caminho totalmente novo para a arte” (Kleist, 2009, p. 99), seria incontornavelmente subjetiva e exigiria, também, a comunicabilidade que a tornasse compartilhável. É como se Friedrich pintasse para o espírito e não para o olho. O objeto é alçado a um meio de que se serve um estado subjetivo de ânimo para manifestar a sua própria sublimidade. A subjetividade do sublime é aqui reivindicada, na esteira de um kantismo adulterado, no confronto da objetividade, parcial, do belo que numa obra de arte “excelente está contido de modo tão puro que vem imediatamente ao encontro dos sentidos, bastando que a faculdade de apreensão seja sã” (Kleist, 2009, p. 151).

A beleza se impõe, nas palavras de Kant, “como um objeto de satisfação sem qualquer interesse” e “fundado naquilo que também se poderia pressupor em todos os demais”, permitindo que se fale “como se a beleza fosse uma propriedade essencial do objeto e o juízo fosse lógico” (Kant, 2016, pp. 107-108; KU, AA V: 211). O quadro de Friedrich não pode ser dito belo, para Kleist, pois “a beleza e a verdade evidenciam-se à natureza humana em primeiríssima instância” (Kleist, 2009, p. 151). Se para Kant a palavra beleza designa uma experiência de acordo com uma forma, uma experiência estética parece trazer à socapa uma promessa de acordo com todos os outros, assinalada no sentimento de acordo consigo mesmo,



Kleist vai dizer constatar que, diante de obras belas, “as opiniões nunca se dividam” (2009, p. 151).

Essa sublimidade que nos rasga as pálpebras não será encontrada senão no espírito daquele que julga, nunca no objeto. O sublime do quadro de Friedrich se apresenta como caso limite, um apocalipse, indo para além de qualquer tentativa de objetificação. O quadro parece ser uma imagem que, empregando as palavras de Kant,

(...) desperta em nós o sentimento do sublime na pura e simples apreensão, sem quaisquer raciocínios, pode parecer, quanto à forma, contrário a fins para a nossa faculdade de julgar, inadequado à nossa faculdade de exposição e, por assim dizer, uma violência para nossa imaginação, mas, ainda assim, será por isso mesmo julgado tanto mais sublime (Kant, 2016, p. 141; KU, AA V: 245).

O autor deste ensaio, “Impressões perante a paisagem marinha de Friedrich”, pode ser, pelo modo como atribui um papel decisivo à faculdade de imaginar, inserido naquilo que Rubens Rodrigues Torres Filho indicou como marca distintiva do romantismo, a de uma atitude suscitada “pelo despertar de algum novo interesse por essa faculdade [imaginação]” (Torres Filho, 1975, p. 94). Para Kleist, é como se a violência à imaginação diante desse apocalipse ilimitado nos indicasse uma sorte de disposição anímica, imaginativa e de difícil exposição: “Porém as minhas impressões sobre este maravilhoso quadro são demasiado confusas; é por isso que decidi, antes de manifestá-las abertamente, instruir-me no convívio daqueles que a dois, de manhã e à noite, passam na frente dele” (Kleist, 2009, p. 151).

Não há como negar que, nesse e em outros textos, Kleist mostre um trânsito, ainda que abusivo, com a filosofia kantiana, que nove anos antes o inserira em uma crise que perdurará, ao que parece, até os seus instantes finais. É claro que, como alguns abusos indicam, ele cometeu o erro de transferir a seu íntimo aquilo que era objeto enquanto um sujeito transcendental, que não se tratava de um “eu” empírico, o escritor se viu em choque com aquele ato que determinava a forma do mundo por meio das funções que não são algo determinado, mas que em toda determinação reclama sua condição de possibilidade. No âmbito das artes, demonstra a partir da pintura de Friedrich traços de um “sentimento de inadequação de sua imaginação às ideias de um todo capaz de representá-la, onde a imaginação atinge seu máximo e, no esforço para entendê-lo, acaba por afundar-se em si mesma” (Kant, 2016, p. 149; KU, AA V: 253). Kleist parece, diante do quadro de Friedrich, se ver diante de uma relação com a pintura que, longe de uma metafísica da beleza, possui uma relação análoga à descrita por Lebrun, onde “mais vale a atenção ao jogo das sensações, pois o jogo com a Aparência é o único texto do imaginário” (2002, p. 561).

Mas há ainda outro traço do qual Kleist parece tirar consequências improváveis: a noção de gênio. A célebre passagem do §46 da *Crítica da faculdade de julgar*, de que o “[g]ênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte” (Kant, 2016, p. 205; KU, AA V: 307), terá em seus textos consequências ímpares. É por meio desse gênio e com seus matizes kantianos que Kleist vai dirigir uma série de farpas à tradição da imitação. Em seu texto “Carta de um jovem poeta a um jovem pintor”, Kleist parece querer tirar consequências da oposição entre gênio e imitação (§47). Kleist parece ter lido na terceira *Crítica* a seguinte passagem: “Todos concordam que o gênio deve ser inteiramente oposto ao *espírito de imitação*. E como o aprender não é senão imitar, a maior aptidão (capacidade) para o aprendizado enquanto tal não pode valer como gênio” (Kant, 2016, p. 206; KU, AA V: 308).

E é contra as amarras de um aprender imitativo que o texto, publicado no *Berliner Abendblätter* em 1810, parece lançar seus dardos: “Para nós, poetas, é incompreensível que vós, caros pintores, cuja arte é algo tão infinito, sejais capazes de vos decidirdes a cumprir anos a fio a tarefa de copiar vossos mestres. (...) Dizeis que os professores cujas aulas seguis não toleram que passeis para a tela os produtos de vossa imaginação antes de haver chegado o momento adequado” (Kleist, 2009, p. 119). A indignação do poeta, diante de tais exigências ao pintor

de escola, faz com que a argumentação de Kleist se volte aos poetas, que se fossem submetidos a uma proibição tão cruel, prefeririam ser chicoteados, pois “a imaginação agitar-se-ia nos nossos peitos de maneira inteiramente irreprimível e (...) logo que tivéssemos aprendido que se pinta com pelos e não com o cabo dos pincéis, nos fecharíamos secretamente à noite para nos entregarmos à experiência da invenção” (Kleist, 2009, p. 119).

Esse apelo à atividade livre da imaginação se dá numa chave muito cara aos românticos: trata-se de um apelo à fantasia como potência e atividade criadora, sobre esse modo imitativo da instrução, Kleist escreve, “nos casos em que a fantasia exista efetivamente (...) ela acabará obrigatoriamente aniquilada, sem piedade e sem remédio” (Kleist, 2013, p. 119). Ele parece transpor a noção de talento enquanto uma capacidade produtiva inata para a fantasia, transpondo para a invenção a disposição da mente de Kant: “*gênio* é a disposição inata da mente (*ingenium*) através da qual a natureza dá a regra à arte” (Kant, 2016, § 46, p. 205; KU, AA V: 307).

Tudo se lança ao momento puramente criador da subjetividade com vistas à expressão. o pintor imaginário da carta deve cumprir uma tarefa: “que não é ser-se outro, mas serdes vós próprios, e, por meio do desenho e das cores, oferecer à contemplação dos outros, dar a ver o que em vós há de mais íntimo” (Kleist, 2013, p. 120). O pintor deve trazer à forma aquilo que está dado nele mesmo, no momento de sua criação, nesse encontro em cada um dos traços de sua ação, e até mesmo em cada um deles, podemos notar a característica da originalidade e da invenção.

Esse gênio kantiano, apropriado por Kleist, não é divino, ele apresenta a relação do homem com seus limites, e isso é transposto “no nível da expressão”. Poderíamos dizer que o gênio em questão é quase que um elemento de mediação entre a subjetividade e a expressão, não se pode ser genial sem que as vias do espírito se encontrem livres para aquela proporção ideal inatingível em seu pleno desenvolvimento, mas também é posta a necessidade de uma comunicabilidade, a expressão desse radical elemento reflexionante, deve ser inteligível ao espectador para se tornar uma obra de arte. Lebrun nos alerta: “uma expressão que não localiza nenhuma significação, todavia não é nada” (2002, p. 545). O gênio não é um homem superior a viver entre tolos, nas palavras de Lebrun, a coisa não se daria no diálogo “entre o artista maldito e o beócio” (2002, p. 557). Nesse ponto é exigido do gênio, não que ele obedeça às demandas de seu público, mas que ele estabeleça a expressão do que em ultimíssima análise não é sequer passível de expressão. Ele tem de comunicar ao público os frutos de sua capacidade mediadora entre subjetividade e expressão. Nessa expressão ele deve permanecer cômico dos limites impostos pelos próprios meios expressivos e da necessidade da constante tentativa de superação dos mesmos.

Nas palavras de Kleist sobre o ofício poético: “Língua, ritmo, harmonia, etc., por mais encantadoras que essas coisas sejam, na medida que forneçam invólucro ao espírito, nada são em si e por si, quando observadas de um ponto de vista superior, nada senão um verdadeiro mal, embora natural e necessário; e, no que a tais coisas diz respeito, a arte não pode senão ter o intento de, tanto quanto possível, fazê-las desaparecer” (Kleist, 2009, p. 156). Nesse sentido, Kleist parece radicalizar aquilo que Lebrun notou acerca do gênio em Kant:

(...) o gênio nada tem a ver com a profusão de imagens; desse modo, toda imaginação seria genial e o poema seria tanto mais bem-sucedido quanto nele as metáforas fossem mais brilhantes. Ora, a genialidade está alhures, já que o problema que ela resolve é de expressão (Lebrun, 2002, p. 543).

Há algo de insondável na perfeita unidade entre os produtos do espírito e seus invólucros. Para Kant, Newton pode, como homem das ciências, indicar todos os passos que um discípulo tenha de seguir, mas o mesmo não ocorreria com aquele que se expressa artisticamente: “nenhum Homero, nenhum Wieland poderia indicar como surgiram e se juntaram em seus cérebros as suas ideias, ao mesmo tempo ricas em fantasia e intelectualmente profícuas, porque nenhum deles saberia dizê-lo a si mesmo, muito menos ensiná-lo aos demais” (2016, p. 207; KU, AA V: 309). Para

Kleist, se trata de um mergulho nas vias do espírito buscando a *forma genuína* e sem antecedentes para “a partir dela o espírito se destacar de modo imediato e instantâneo” (2009, p. 156). O caminho deve conduzir à forma genuína e poética e “quando já não se consegue criar sob essas formas espontâneas, inventaram as regras para o fazer” (Kleist, 2009, p. 94).

Mais uma vez, Kleist parece intensificar aquilo que encontramos na terceira *Crítica* em nome de sua peculiar reação diante de seu mundo e suas revoluções. O que podemos notar é que algumas tópicas do movimento empreendido por Kant, parecem ter em Kleist consequências arrebatadoras; como homem de seu tempo, não foi surdo à revolução copernicana, fazendo dela a um só passo seu algoz e móbil de sua produção poético-literária. Na década que se abre com a dita *Kant-krise*, o autor produziu dramas, poemas, novelas e ensaios nos quais as consequências terríveis de sua própria condição interior de desabamento, como matéria do espírito, não fez mais que ganhar o mundo da expressão. Kleist fôra, de certo modo, vítima da própria incondicionalidade, se o gênio, como nos aponta Márcio Suzuki, “não é outra coisa que a expressão máxima do juízo reflexionante” (1998, p. 68), coube a Kleist intensificar essa expressão no íntimo de seu espírito que, a despeito de uma série de desentendimentos e incompreensões, se fez produtor e ao mesmo tempo trágico.

No dia 21 de novembro de 1811, depois de completar 34 anos, em Potsdam, Kleist atirou no peito de Henriette Vogel, sob o consentimento dela, que sofria de uma doença fatal, e logo depois disparou a mesma arma em sua boca. Encerrava-se assim uma das carreiras literárias mais impressionantes do século XIX. Se concordarmos com Novalis (que viria a falecer dias depois do relato de Kleist, em carta, sobre a sua crise kantiana) para quem “o ato filosófico genuíno é suicídio” (Novalis, 2001, p. 31), podemos pensar que Kleist, num outro movimento de intensificação, cunhou para si um primado da prática romântico, desferindo, qual Gustav, de *Noivado em São Domingo*, um tiro em uma mulher, no conto sua amada Toni, para depois disparar “uma bala carregada em outra pistola, contra a cabeça” (Kleist, 1992, p. 179).

## Referências Bibliográficas

ALEXANDRE, M. (org.). *Romantiques Allemands*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1963.

CASSIRER, E. *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie*. Berlin: Reuther und Reichard Verlag, 1919.

CASTRO, R. C. P. Michael Kolhass – a vitória na derrota. Dissertação de mestrado defendida no Departamento de Letras – FFLCH – USP, 2006.

ECKERMAN, J. P. *Conversações com Goethe*. Mario L. Frungillo (trad.). São Paulo: Ed. Unesp, 2016.

GOETHE, J. W. *A metamorfose das plantas*. Maria Filomena Molder (trad.). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 1993.

GOETHE, J. W. *Winckelmann und sein Jahrhundert*. Leipzig: Veb Seeman Verlag, 1969.

HEINE, H. *Contribuições à história da filosofia e da religião na Alemanha*. Márcio Suzuki (trad.). São Paulo: Iluminuras, 1991.

- KANT, I. Antropologia de um ponto de vista pragmático. Clélia Aparecida Martins (trad.). São Paulo: Iluminuras, 2006.
- KANT, I. Metafísica dos Costumes. Clélia Aparecida Martins, Bruno Nadai, Monique Hulshof e Diego Kosbiau Trevisan (trads.) Petrópolis: Vozes, 2013.
- KANT, I. Crítica da faculdade de Julgar. Fernando Costa Mattos (trad.) Petrópolis: Editora Vozes, 2016.
- KLEIST, H. von. A marquesa D'O... e outras histórias. Cláudia Cavalcanti (trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- KLEIST, H. von. Michael Kolhass. Marcelo Rondinelli (trad.). São Paulo: Grua Livros, 2014.
- KLEIST, H. von. O Duelo. Maria Filomena Molder. Belo Horizonte: Lumme editor, 2013.
- KLEIST, H. von. Sämtliche Werke. Munique: Droemersch Verlagsanstalt, 1952.
- KLEIST, H. von. Sämtliche Werke und Briefe. V.6. Briefe / Zweiter Teil. Leipzig: Insel Verlag, 1911.
- KLEIST, H. von. Sobre o teatro de marionetas e outros escritos. José Miranda Justo (trad.). Lisboa: Antígona Editora, 2009.
- KOHLSCHEIDT, W. "O romantismo". In: BÖSCH, B (org.) História da Literatura alemã. São Paulo: Edusp, 1967.
- LEBLANC, C., MARGANTIN, L., SCHEFER, O. (org.) La forme poétique du monde. Paris: Jossé Corti Librairie, 2003.
- LEBRUN. G. Kant e o fim da metafísica. Carlos Alberto R. de Moura (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MOLDER, M. F. Dia alegre, dia pensante, dia fatal. Lisboa: Relógio d'água, 2017.
- NIETZSCHE. F. Obras incompletas. Gerard Lebrun (org.) e Rubens Rodrigues Torres Filho (trad.). Os Pensadores v. XXXII. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- NOVALIS. Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo. Rubens Rodrigues Torres Filho (trad.). São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SUZUKI. M. O gênio romântico. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- TORRES FILHO, R.R. O espírito e a letra,. São Paulo: Ática, 1975.