


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

CARINA ZANELATO SILVA

**O PROBLEMA DO CONHECIMENTO E A
DISSOLUÇÃO DO CONCEITO DE MALDADE
EM HEINRICH VON KLEIST**



ARARAQUARA – S.P.
2019

CARINA ZANELATO SILVA

**O PROBLEMA DO CONHECIMENTO E A
DISSOLUÇÃO DO CONCEITO DE MALDADE
EM HEINRICH VON KLEIST**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Karin Volobuef

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2019

Silva, Carina Zanelato

O problema do conhecimento e a dissolução do
conceito de maldade em Heinrich von Kleist / Carina
Zanelato Silva – 2019
252 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Karin Volobuef

1. Kleist, Heinrich von. 2. Kant, Immanuel. 3.
Rousseau, Jean-Jacques. 4. Das Böse. 5. Das Gute. I.
Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

CARINA ZANELATO SILVA

O PROBLEMA DO CONHECIMENTO E A DISSOLUÇÃO DO CONCEITO DE MALDADE EM HEINRICH VON KLEIST

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica
Orientador: Prof^a Dr^a Karin Volobuef
Bolsa: CAPES

Data da defesa: 29/03/2019

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a Dr^a Karin Volobuef
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle
Universidade de São Paulo

Membro Titular: Prof^a Dr^a Juliana Pasquarelli Perez
Universidade de São Paulo

Membro Titular: Prof. Dr. Luís Fernandes dos Santos Nascimento
Universidade Federal de São Carlos

Membro Titular: Prof. Dr. Márcio Suzuki
Universidade de São Paulo

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À minha mãe Mônica,
ao meu pai Sebastião,
ao meu irmão Ewerton,
e ao meu marido André,
por toda dedicação e amor.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profª Drª Karin Volobuef, pela confiança, apoio e amizade, e, acima de tudo, pela formação acadêmica que me proporcionou nestes anos de convivência.

Aos meus pais, Mônica e Sebastião, e ao meu irmão, Ewerton, pelo apoio e incentivo incondicional.

Ao meu marido, André, pela presença e pelo incentivo constante, que me deram a força necessária para o desenvolvimento deste trabalho.

A todos os meus amigos que participaram direta ou indiretamente desse período e que foram peças fundamentais para essa travessia.

Ao IFSP, por me dar a esperança de que é possível fornecer à população uma educação pública de qualidade.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Was ist *böse*? *Absolut böse*? Tausendfältig verknüpft und verschlungen sind die Dinge der Welt, jede Handlung ist die Mutter von Millionen andern, und oft die schlechteste erzeugt die besten [...].”

Heinrich von Kleist (1982, p. 683)

RESUMO

Recentes pesquisas sobre a obra literária de Heinrich von Kleist (1777-1811) retomaram a famosa “crise-kantiana” do autor como fator de grande relevância no estudo de seu universo literário. Tim Mehigan, por exemplo, em seu livro *Heinrich von Kleist: writing after Kant* (2011) nos apresenta uma nova faceta de interpretação desta crise ao considerá-la como o ponto de partida para o desenvolvimento de Kleist como um grande colaborador da filosofia pós-kantiana, pois suas cartas (a partir de 1800), ensaios e obras literárias refletem o embate entre a teoria do conhecimento de Kant e os limites a que a autoconsciência pode chegar na apreensão dos dados da realidade empírica. O trabalho de Kleist, neste ponto de vista, pode ser entendido como “pós-kantiano” na medida em que vai além da escola kantiana e discute novas questões culturais, estéticas e filosóficas abertas pelo próprio Kant. Essas conclusões nos permitem avançar a discussão empreendida por estes pesquisadores para a abordagem de uma temática frequente nas obras de Kleist: a quebra de limites entre os conceitos de maldade (*Das Böse*) e bondade (*Das Gute*) desenvolvidos durante a *Aufklärung*. Essa quebra nos parece estar fortemente associada a uma subversão do conceito de realidade extraído por Kleist da noção kantiana de apreensão da realidade pela razão e ao ceticismo muito característico da filosofia de Hume. Assim, nesta pesquisa, procuraremos demonstrar em que consiste essa quebra de limites do bem e do mal e como a composição de uma realidade pautada no engano integra o universo literário kleistiano. Iniciaremos nosso trabalho com a exposição do projeto juvenil de Kleist, que busca a felicidade por meio da aquisição de conhecimento, e compararemos este “Lebensplan” à filosofia de Rousseau, mais especificamente aos parâmetros pedagógicos que podemos depreender da obra *Emílio* (1762). Em seguida, por meio da exposição da “crise-kantiana”, partiremos da hipótese de que a realidade empírica em Kleist dilui os limites entre bem e mal na composição de seus personagens, resultando em ações de extrema violência que são ressignificadas pela motivação ou pelo efeito produzido. Para que esta pesquisa seja efetiva, selecionamos para a nossa análise das obras literárias de Kleist os ensaios *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (1805) e *Über das Marionettentheater* (1810), a comédia *Der zerbrochne Krug* (1811), os dramas *Prinz Friedrich von Homburg* (1811) e *Die Hermannsschlacht* (1808), a tragédia *Penthesilea* (1807), e os contos *Der Findling* e *Michael Kohlhaas*. Além disso, trabalharemos com as cartas deixadas pelo autor, os seus diversos contos, dramas, ensaios, epigramas e anedotas.

Palavras-chave: Heinrich von Kleist. Immanuel Kant. Jean-Jacques Rousseau. Das Böse. Das Gute.

ABSTRACT

Recent researches on the Heinrich von Kleist's literary works (1777-1811) recovered the author's famous "Kant crisis" as a factor of great relevance in the study of his literary universe. Tim Mehigan, for example, in his book *Heinrich von Kleist: writing after Kant* (2011) presents a new facet of interpretation of this crisis by considering it as the starting point for Kleist's development as a great contributor to post-Kantian philosophy, because his letters (from 1800), essays and literary works reflect the clash between Kant's theory of knowledge and the limits to which self-consciousness can arrive at the apprehension of the data of empirical reality. Kleist's work, from this point of view, can be understood as "post-Kantian" in that as long as it goes beyond the Kantian school and discusses new cultural, aesthetic and philosophical issues opened by Kant himself. These conclusions allow us to advance the discussion undertaken by these researchers towards an approach of a frequent theme in Kleist's works: a break in the boundaries between the concepts of badness (Das Böse) and goodness (Das Gute) developed during the Aufklärung. This break seems to us to be strongly associated with a subversion of the concept of reality drawn out by Kleist from the Kantian notion of apprehension of reality by reason and the very characteristic skepticism of Hume's philosophy. Therefore, in this research, we will attempt to demonstrate what this break of the limits between good and evil consists and how the composition of a reality based on mistake integrates the Kleistian literary universe. We will begin our work with the exposition of Kleist's juvenile project, which seeks happiness through the acquisition of knowledge, and compare this Lebensplan to Rousseau's philosophy, more specifically to the pedagogical parameters, that we can absorb from *Emile* (1762). Then, through the exposition of the "Kantian crisis", we will start from the hypothesis that Kleist's empirical reality dilutes the boundaries between good and evil in the composition of his characters, resulting in actions of extreme violence that are resignified by motivation or by the produced effect. For this research to be effective, we selected for our analysis of Kleist's literary works the essays *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (1805) and *Über Marionettentheater* (1810), the dramas *Prinz Friedrich von Homburg* (1811) and *Die Hermannsschlacht* (1808), the comedy *Der zerbrochne Krug* (1811), the tragedy *Penthesilea* (1807), and the short stories *Der Findling* and *Michael Kohlhaas*. In addition, we will work with the letters left by the author, his various stories, dramas, essays, epigrams and anecdotes.

Keywords: Heinrich von Kleist. Immanuel Kant. Jean-Jacques Rousseau. Das Böse. Das Gute.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
1.1	Opções Metodológicas	17
2	O PROBLEMA DO CONHECIMENTO EM HEINRICH VON KLEIST.....	18
2.1	O plano de vida iluminista de Heinrich von Kleist: virtude, razão e felicidade	22
2.2	Os fundamentos da crise kleistiana: o problema do conhecimento humano em Immanuel Kant e David Hume	38
2.2.1	Os caminhos para a teoria do conhecimento	39
2.2.2	O empirismo de David Hume	43
2.2.3	O criticismo de Immanuel Kant: a compreensão do ser e o ato de conhecer através do transcendentalismo	52
2.2.3.1	<i>Crítica da razão pura</i>	56
2.2.4	A dedução kleistiana do ceticismo de David Hume em Kant.....	63
2.2.5	A leitura de Cassirer da crise kantiana de Kleist e os seus desdobramentos nas críticas contemporâneas	86
2.2.6	O antagonismo entre reflexão e ação: “Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ e <i>Prinz Friedrich von Homburg</i>	106
3	A TEORIA DO CONHECIMENTO SOB O PONTO DE VISTA DA MORALIDADE: A RAZÃO COMO IMPOSSIBILITADORA DO ALCANCE DA VERDADE EM TERMOS MORAIS	116
3.1	O pecado original e o paradoxo do conhecimento em <i>Über das Marionettentheater</i>	124
3.2	A queda bíblica e a metáfora do jarro quebrado: o riso como revelador da condição humana em <i>Der Zerbrochne Krug</i>	144
3.3	O feio como componente estético em Heinrich von Kleist	157
3.3.1	O grotesco.....	172
3.3.2	Penthesilea e Thusnelda: as fúrias kleistianas	181
3.4	Escola de vícios: o “Allerneuester Erziehungsplan” de Kleist	201
3.4.1	A desconstrução da educação iluminista sob o signo da maldade em <i>Der Findling</i>	213
3.5	A quebra de limites do mal moral em <i>Michael Kohlhaas</i>	226
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	238
	REFERÊNCIAS	241

1 INTRODUÇÃO

A carreira literária de Heinrich von Kleist (1777-1811) foi marcada pela inconstância de sua vida, que se movimentou a partir do elemento trágico: a perda muito precoce de seus pais, a falta de dinheiro para se sustentar, as humilhações sofridas por sua situação financeira, o fracasso no amor, o fracasso nas ciências, a incompatibilidade com o exército prussiano e com qualquer outra instância administrativa que lhe possibilitasse sustento, suas relações com grandes intelectuais da época, marcada pelo sentimento de amor e ódio, o fracasso de suas revistas literárias e políticas, sua prisão (ainda que com uma duração curta) no Fort de Joux, os boatos de sua morte, e finalmente o seu suicídio à beira do lago Wannsee em 1811 moldaram o cenário para a composição de uma literatura permeada pela visão cética do escritor em relação ao conhecimento e ao sentimento moral.

Segundo Fischer (2003), Kleist começou a considerar a carreira de escritor entre os anos de 1801 e 1802, época em que conseguiu finalmente ter acesso à sua herança, e que, desistiu, provisoriamente, do estudo das ciências com a justificativa de que, depois da “mais nova filosofia kantiana”, não fazia mais sentido a busca da verdade. Esta nova empreitada foi marcada por altos e baixos que contaram tanto com a exaltação de seu trabalho quanto com crises de incapacidade de escrita. Em 1802, Kleist estabelece um vínculo de amizade com Ludwig Wieland, o que lhe possibilita um acesso direto ao famoso Christoph Martin Wieland, seu pai. Esta amizade renderá a Kleist uma estadia na casa dos Wieland em 1803, momento este em que o jovem escritor apresenta ao pai de seu amigo a sua obra *Robert Guiskard*, que recebe (apud BÜLOW, 1848, p. 35-36) o mais alto elogio:

Ich gestehe Ihnen, daß ich erstaunt war, und ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich Sie versichere: Wenn die Geister des Aeschylus, Sophokles und Shakspeares sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, sie würde das sein, was Kleists Tod Guiskard's des Normannen, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ. Von diesem Augenblick an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer dramatischen Literatur auszufüllen, die, nach meiner Meinung wenigstens, selbst von Schiller und Göthe noch nicht ausgefüllt worden ist; und Sie stellen sich leicht vor, wie eifrig ich nunmehr an ihm war, um ihn zur Vollendung des Werks zu bewegen.¹

¹ “Confesso que fiquei espantado, e não exagero ao lhe assegurar que, se os espíritos de Ésquilo, Sófocles e Shakspeare se unissem para criar uma tragédia, seria a morte que Kleist deu a Guiskard, desde que o todo corresponda ao que ele me deixou ouvir no momento. A partir desse momento, decidi que Kleist nasceu para preencher uma grande lacuna em nossa literatura dramática, que, na minha opinião, pelo menos, ainda não foi preenchida por Schiller e Goethe; e você pode facilmente imaginar o quão ansioso eu estava com ele agora para persuadi-lo a completar o trabalho”.

Wieland exalta o fragmento do *Guiskard* de Kleist como uma obra do gênio, o que, vindo de uma autoridade literária como ele, imprime confiança à carreira à qual o jovem escritor passou a se dedicar. Contudo, a inconstância de Kleist e a pressão exercida por Wieland para que ele terminasse a obra que seria um marco na sua carreira fizeram com que o jovem destruísse o manuscrito em 1803, restando-nos apenas dez cenas que foram publicadas na revista *Phöbus* em 1808, e que nos mostram a proximidade de Kleist com o teatro grego e ao mesmo tempo a impressão de modernidade também característica da tragédia *Penthesilea* (1808).

Juntamente à composição da peça *Guiskard*, Kleist também escreveu, em 1802, em sua estadia na Suíça, o seu primeiro drama *Die Famile Schroffenstein* e a comédia *Der Zerbrochne Krug*, que foram publicados, respectivamente, em 1803 e 1811. A primeira peça retoma a tragédia de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, trazendo o amor trágico de Ottokar e Agnes como representativo da descrença na ordenação ética Iluminista da sociedade. O jogo entre aparência e essência do defecho terrível desta tragédia nos revela o profundo ceticismo vivenciado por Kleist neste período, tornando-se um claro exemplo desta passagem da perda da coisa em si kantiana para a perda de credibilidade da virtude como meio seguro de se alcançar a felicidade.

A dualidade estabelecida entre aparência e essência também caracteriza a comédia *Der Zerbrochne Krug*, que, por meio do mito de Adão e Eva e da metáfora do jarro quebrado, nos mostra a fragilidade das relações humanas em termos morais, tema este novamente presente na peça *Amphitryon*, que foi escrita entre 1805-1806 e publicada em 1807. Nesta peça, Kleist faz uma adaptação da comédia *Anfitrião* de Molière, porém carrega a sua personagem Alkmene de um tom trágico, marcado textualmente por um “Ach!”, que debate a impossibilidade de alcance da verdade nesta mescla de identidades que são apresentadas a ela.

As situações paradoxais de identidade, de essência e aparência são também discutidas nas peças *Penthesilea* (1808), *Das Käthchen von Heilbronn* (1810) e *Prinz Friedrich von Homburg* (1811), porém sob o viés da perda de consciência dos personagens, que são colocados em cena para vivenciar o drama da impossibilidade de alcance do ideal. Nestas peças, sonho e realidade se combinam no encaminhamento das ações dos personagens, desembocando em um final aparentemente feliz para Homburg e Käthchen, e totalmente trágico para Penthesilea.

Na mesma linha temática do militarismo de *Prinz Friedrich von Homburg*, Kleist escreveu em 1808² a peça *Die Hermannsschlacht*, que nos apresenta o patriotismo mesclado às contradições éticas presentes no cotidiano militar, trazendo à cena uma bela princesa germânica

² A peça foi publicada somente em 1821 por Ludwig Tieck.

capaz de cometer um ato bárbaro, não apenas para o fortalecimento de seu exército, mas também como forma de vingança.

Kleist escreveu também contos, que, assim como suas peças teatrais, são permeados de ações paradoxais, que despertam no leitor o sentimento amargo de uma dúvida em si mesma insolúvel. Estas narrativas aceitam análises e interpretações divergentes, pois levam à reflexão de uma situação que pode ser ponderada de diversas maneiras, todas terríveis do ponto de vista da condição humana que é descrita. Dessa forma, através de uma linguagem concisa e precisa Kleist nos apresenta a tensão inicial de seus contos que desemboca em desfechos que são quase sempre compostos de uma violência avassaladora. Esta estrutura faz com que reconsideremos ou coloquemos em dúvida alguns julgamentos morais feitos durante a leitura da narrativa ou mesmo convicções morais que permearam toda a nossa vida. As reavaliações de preceitos morais também se voltam para o questionamento das principais instituições sociais dos séculos XVIII e XIX, como o Estado e a Igreja, desnudando a corrupção em que estas estão imersas por meio de uma ironia mordaz. Assim como em seus dramas, nos contos o paradoxo se torna um importante aliado para a exposição dessa contraditoriedade da condição humana, e as alusões literárias, míticas e até mesmo filosóficas estabelecem o intertexto no esclarecimento desta condição. A instância narrativa, neste espaço, se mostra pouco objetiva, uma vez que demonstra as suas preferências e julgamentos de valor no ato de narrar, ainda que tente transpor para o processo narrativo a objetividade jornalística.

Por meio destas características, tematicamente, os contos escritos por Kleist contestam os valores estabelecidos pelo “bom selvagem” de Rousseau (*Das Erdbeben in Chili*), desnudam o corrompimento ético que sofre a Igreja e o Estado no estabelecimento de suas funções (*Michael Kohlhaas*, *Der Findling* e *Das Bettelweib von Locarno*) e a ineficácia do sistema pedagógico iluminista (*Der Findling*), exploram a temática do estupro em contraposição à imagem da mulher imaculada (*Die Marquise von O* e *Der Findling*), colocam como pano de fundo a questão colonial e a corrupção do sentimento amoroso novamente na ambivalência entre essência e aparência (*Die Verlobung in St. Domingo*), e exploram o debate da arte que discute a si mesma através da própria estrutura da narrativa ali composta (*Die heilige Cäcile oder die Gewalt der Musik* e *Der Zweikampf*).

Esta observação atenta dos temas e das diversas formas de composição literária de Kleist nos levaram a encontrar uma quebra de limites entre os conceitos de maldade e bondade desenvolvidos durante a *Aufklärung*. Essa quebra nos parece estar associada a uma subversão do conceito de realidade extraído por Kleist da noção kantiana de apreensão da realidade pela razão, o que nos levou a empreender a presente pesquisa. Assim, procuraremos, nesta tese de

doutorado, demonstrar em que consiste essa quebra de limites e como a composição de uma realidade pautada no engano integra o universo literário kleistiano, principalmente nas obras *Prinz Friedrich von Homburg* (1811), *Der Zerbrochne Krug* (1811), *Penthesilea* (1808), *Die Hermannsschlacht* (1808), *Der Findling* (1811) e *Michael Kohlhaas* (1810).

Em nossa Dissertação de Mestrado, intitulada *Sobre graça, dignidade e beleza em Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist*, tínhamos por objetivo contrapor as diferenças que se estabelecem entre os conceitos de graça, dignidade e beleza em Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist, fundamentando a maneira como essas diferenças implicam na conceituação estética de forma para os dois autores. Para tanto, analisamos as peças *Die Jungfrau von Orleans*, de Schiller, e *Penthesilea*, de Kleist, e percebemos que as concepções estéticas de Kleist sobre a graça surgem num ambiente de mudanças significativas. A Revolução Francesa e a posterior dominação napoleônica sobre a Europa, o Iluminismo e a ascensão de grandes filósofos, que passaram a focar o papel do homem no mundo moderno, fizeram com que as obras de Kleist pendessem para uma literatura que foge aos ideais clássicos desenvolvidos por Schiller e Goethe, encarando a realidade sob a perspectiva do homem que é jogado em um mundo que ele não consegue compreender e tem de enfrentar a realidade degradada.

Nesta perspectiva, no presente trabalho, ampliamos esta discussão e entendemos que a ânsia de Kleist por um estado de consciência que permita ao homem viver harmonicamente no mundo o fez se deparar com basicamente dois filósofos, que nortearam o desenvolvimento de suas obras: Rousseau e Kant. Como leitor de Rousseau, Kleist incorporou o conceito de “bom selvagem” de tal maneira em sua literatura que é notável a exaltação de uma inocência e pureza incompatíveis com a realidade em que ele estava inserido, basta ter como parâmetro a novela *Das Erdbeben in Chili* (1806). Sua aversão à sociedade corrompida da época encontrou no filósofo o refúgio para descobrir o homem que fosse bom por natureza, que ainda não tivesse sido pervertido pelas instituições e ideologias sociais. Segundo Lukács (2012), o rousseauísmo de Kleist nasce de uma fraqueza do Iluminismo alemão, que, diferentemente dos franceses, abdica de uma crítica social, deixando florescer apenas o culto à razão. Com Rousseau, portanto, Kleist encontra a possibilidade de uma aproximação do homem a um ideal que lhe permita a sua vivência harmônica no mundo, e desperta, com isso, o cultivo de sentimentos puros, bons, que tenham origem na natureza e no amor do homem para com o outro. Porém, percebe-se que a busca por um estado de inocência, de integração total à natureza, cai em descrédito, pois, o ser humano, como ser de consciência, jamais pode conciliá-la à inocência.

A motivação para esta mudança de parâmetros pode ser justificada pela famosa crise kantiana de Kleist, que, por meio do ensaio *Über das Marionettentheater*, evidencia a maneira

com que o autor recebeu as *Críticas* de Kant ao propor que apenas a inocência pura ou a consciência total são capazes de resgatar a graça do homem, e, com isso, a sua felicidade. Nesta proposição, é possível perceber que o rousseaísmo de Kleist caminha para o ceticismo que podemos encontrar na inapreensão da *coisa em si* kantiana, que, por sua vez, teve parte de sua origem atribuída à filosofia cética de David Hume, como declara Tim Mehigan em seu trabalho *Heinrich von Kleist: writing after Kant* (2011). Assim, diante deste cenário filosófico, Kleist nos apresenta em seu mais famoso ensaio um narrador que visa encontrar a graça que se esvaiu do homem quando este foi expulso do paraíso e rompeu com o estado de inocência que lhe era característico, mas que, por fim, encontra apenas uma esperança de que haja um retorno, contudo é um retorno clandestino, pela porta dos fundos do paraíso, sem a alternativa de se desvencilhar da consciência intermediária que o atormenta. A felicidade para Kleist está, dessa forma, ligada diretamente ao sonho de encontrar no paraíso perdido a reconciliação definitiva da humanidade com a inocência que a integra à natureza. Porém, neste caminho há o novo patamar a que Kant elevou a razão humana: ela é agora o agente principal no desenvolvimento moral da humanidade e o filtro que absorve a realidade e a dispõe à consciência do indivíduo.

Dessa forma, esta leitura da obra kleistiana nos levou a postular, neste trabalho, que o autor entendeu a consciência como um obstáculo na busca da verdadeira essência do mundo, e a relegou à condição de deturpadora dos sentimentos puros do homem, que não encontram morada na sociedade corrompida pelo engano, pela aparência. Se o conhecimento intelectual afastou o ser humano da verdade pura, somente a inconsciência ou a total consciência, que consiga apreender a verdadeira essência do mundo, pode devolvê-la. Kleist nos evidencia, dessa forma, que a expulsão do paraíso é um dos fundamentos de sua genealogia do mal: o homem, ao ser expulso do paraíso, perdeu a completude e passou a viver sob o signo da realidade má, que o arrasta pelo mundo através de uma consciência intermediária, de um conhecimento mediano sobre o curso da vida.

Diante disso, a nossa primeira hipótese a ser desenvolvida nesta pesquisa baseia-se na ideia de que há a incorporação dos conceitos rousseauianos de bondade e inocência na obra de Kleist, e de que essa inclusão delinea os primeiros pontos do seu conceito de maldade, uma vez que tudo o que não está ligado a um certo patamar de inocência no homem é passível de corrupção pela realidade pautada no engano. As definições de maldade que daí surgem fazem frente aos conceitos de moralidade empregados por Kant principalmente em sua *Kritik der praktischen Vernunft* (*Crítica da razão prática*, 1788) e em *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (*A religião nos limites da simples razão*, 1793-1794).

Para Kant (2006), o mal, assim como o bem, faz parte da liberdade da vontade humana e por isso não possui em sua estrutura qualquer imposição arbitrária, uma vez que provém das máximas criadas pela própria liberdade da vontade. Neste espaço, o mal origina-se do livre arbítrio do homem, e não está ligado a qualquer inclinação física, pois requer o uso da liberdade, categoria suprassensível que não pode ser ligada aos impulsos sensíveis. Assim, a imputação do bem ou do mal na distinção kantiana às ações humanas está diretamente ligada ao livre arbítrio, e este, por sua vez, deve obedecer à lei moral de forma a que esta represente uma máxima do bem, impossibilitando, idealmente, o termo médio no homem entre o bem e o mal. Neste sentido, Kleist nos apresenta em suas cartas, ensaios e obras literárias os conceitos de maldade e bondade em sua forma empírica, uma vez que estes, para ele, não podem ser definidos idealmente, pois o estado de consciência intermediária do homem o impede de alcançar o ideal transcendental em sua pureza. Isso faz com que haja uma maleabilidade destes conceitos, que passam a ser baseados nas causas que produzem a ação e nos efeitos que essa ação surte. Assim, a valoração das ações dos personagens de Kleist é colocada ao leitor sob o viés da dúvida: não se trata de uma ação essencialmente má, pois os desdobramentos da realidade e das aparências de realidade encaminham as ações para esse patamar de maldade, ou, devido ao dano causado, as ações destes personagens devem sim ser imputadas como culposas?

Peter-André Alt (2011) já havia apontado esta maleabilidade do conceito de maldade em Kleist a partir das diferenças históricas e culturais em que os homens estão inseridos, subvertendo, dessa forma, parte do postulado kantiano de que o bem o mal são produtos da natureza humana e que, portanto, podem ser controlados por sua vontade. Baseando-nos neste estudo, observamos que Kleist traz para os seus textos personagens que se desenvolvem em um cotidiano conturbado, em que as injustiças que a vida os coloca são tratadas sempre com fúria extrema. Essa descrença na ordem universal produz um tipo de arte que se pauta em paixões patológicas, em guerra, violência, desejo e principalmente na abdicação do estado de consciência, prezando pelo sonambulismo, que revela personagens obsessivos, doentios. O homem é colocado em um emaranhado de mal-entendidos, restando-lhe apenas a desconfiança; a essência da realidade é perdida e só se extrai a aparência. Isso nos orientou a procurar nas obras literárias de Heinrich von Kleist personagens que explicitem essa fluidez conceitual entre bem e mal, e, dado que esta quebra de limites parte não de uma máxima moral determinada, como em Kant, mas sim das relações estabelecidas pelo homem dentro de uma realidade delimitada, a questão a ser feita por nós nesta pesquisa está na forma de composição dessa realidade.

A nossa segunda hipótese, portanto, é a de que a máxima moral kantiana em Kleist não alcança validade, uma vez que as aparências de realidade impedem a apreensão da verdade que possibilitaria ações compatíveis. A motivação e o efeito serão primordiais para a atribuição de valores e juízos morais, tornando fluidos os limites que separam bem e mal, numa relativização destes conceitos que muitas vezes subvertem a intenção primeira. Nesta perspectiva, é a configuração da realidade e a apreensão que o homem é capaz de fazer dessa realidade que mapeia a situação trágica dos personagens, em uma espécie de destino, acaso, que sempre levará o ser humano à prática do ato mau. Os heróis de Kleist percorrem grandes sagas em busca da *Wahrheit*, e, devido à configuração da realidade enganosa, são colocados sob o signo da maldade. Assim, acreditamos que o mal para Kleist é uma projeção das ambiguidades criadas por esse mundo de engano; ele se reflete no homem como forma de superar a vivência na realidade e é resultado da sua falta de conhecimento diante do mundo e de si mesmo.

Fundamentados nestas hipóteses, no primeiro capítulo faremos a exposição das cartas iniciais de Heinrich von Kleist, evidenciando a relação do autor com a filosofia moral da *Aufklärung* e os seus pressupostos de virtude como base para a felicidade. Feita esta primeira apreciação da obra epistolar juvenil de Kleist, apresentaremos um breve panorama sobre o ceticismo encontrado na teoria do conhecimento de David Hume e o criticismo de Kant, fator determinante para a famosa crise kantiana de Kleist. Ao apresentarmos a filosofia de Kant, inseriremos a análise da carta-crise de Kleist, mostrando quais partes podem fazer referência tanto ao ceticismo de Hume quanto à inapreensão da “coisa em si” kantiana. Em seguida, apresentaremos os principais críticos que discutiram a crise kantiana na literatura de Kleist, enfocando nossa análise na leitura fichteana da crise de Cassirer, e analisaremos duas obras sob este viés: “Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ e *Prinz Friedrich von Homburg*.

No segundo capítulo discutiremos o encaminhamento moral dado por Kleist à crise kantiana. Começaremos com uma exposição da filosofia de Kant sobre os conceitos de bem e mal, faremos uma análise do *Über das Marionettentheater* sob esse viés e iniciaremos a análise de suas obras literárias. Escolhemos para a aplicação das diretrizes conceituais que apreendemos nas cartas e nos ensaios de Kleist três peças teatrais – *Der zerbrochne Krug*, *Penthesilea* e *Die Hermannsschlacht* – e dois contos – *Der Findling* e *Michael Kohlhaas*. Esta escolha foi motivada pela abrangência do tema: necessitávamos encontrar esta constante temática em uma grande parcela dos gêneros literários produzidos por Kleist durante o seu percurso literário para que de fato pudéssemos comprovar a nossa tese inicial.

Para tanto, na análise de *Der zerbrochne Krug*, abordaremos o riso como revelador desta condição de consciência intermediária descrita no *Über das Marionettentheater*, e também a intertextualidade estabelecida no texto com o mito bíblico da expulsão do homem do paraíso e da perda da inocência.

Em *Penthesilea* e *Die Hermannsschlacht*, faremos uma breve explanação, delimitada aos séculos XVIII e XIX, dos conceitos de beleza e feiúra associados aos conceitos morais de bondade e maldade. Tomaremos como base para esta discussão a inserção do elemento grotesco na composição das heroínas Penthesilea e Thusnelda, pressupondo que o uso deste elemento revela uma mudança significativa na aparência e na forma de ação das heroínas. Kleist as encaminha para o bestial, associando o aspecto físico ao aspecto moral, o que abre espaço para a nossa terceira hipótese: o elemento grotesco, através da animalização das heroínas, é indicativo de que a realidade enganosa em que as personagens estão inseridas atingiu o seu ápice e necessita do restabelecimento da ordem a partir da ação violenta.

Em *Der Findling* exploraremos o fracasso da educação iluminista na visão de Kleist e proporemos a leitura deste conto a partir de um outro texto do autor: “Allerneuester Erziehungsplan”. Discutiremos também nesta análise o encaminhamento dado à educação iluminista para a composição da maldade do personagem Nicolo, e os fatores que desencadearam a maldade em Piachi.

Por fim, faremos a análise do conto que consideramos ser a obra prima de Kleist: *Michael Kohlhaas*. Discutiremos a composição do meio de ação do personagem kleistiano a partir do texto *Contrato social*, de Rousseau, e utilizaremos o livro *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*, de Paul Ricoeur, para embasarmos o que entendemos pela quebra de limites do mal moral no personagem Kohlhaas.

Todas estas análises serão permeadas pelas relações estabelecidas entre o pensamento kleistiano e as teorias acerca do “bom selvagem” de Rousseau e da moral pautada nas três *Críticas* de Kant (*Kritik der reinen Vernunft*, *Kritik der praktischen Vernunft* e *Kritik der Urteilskraft*). Teremos por base também o ensaio fundamental de Kleist *Über das Marionettentheater* e as diversas cartas e textos por ele produzidos. Utilizaremos como suporte para o desenvolvimento teórico da nossa tese os livros *Ästhetik des Bösen*, de Peter-André Alt, *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie*, de Ernst Cassirer, e *Heinrich von Kleist: writing after Kant*, de Tim Mehigan.

1.1 Opções Metodológicas

Optamos por utilizar as traduções (para o português e para o espanhol) já publicadas das obras de Immanuel Kant³ e de Jean-Jacques Rousseau⁴. De Heinrich von Kleist utilizamos as traduções das obras *Sobre o teatro de marionetes* e *Penthesilea*⁵. Foram utilizados neste trabalho os originais das demais obras de Kleist, sendo estes com tradução de minha responsabilidade. As demais traduções feitas do inglês, do espanhol e do alemão, quando não indicada a autoria, são de minha responsabilidade, e virão citadas em notas de rodapé, enquanto o original será citado no corpo do texto.

³ KANT, I. **Crítica del Juicio**. Traducción de José Rovira Armengoi. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961. _____ . **Textos seleccionados**. Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí e traduções de Tania Maria Bernkopf, Paulo Quintela e Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. **Crítica da razão pura**. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

_____. **Sobre a pedagogia**. Tradução de Francisco Cock Fontanella. 3. ed. Piracicaba: Editora UNIMEP, 2002.

_____. **A religião nos limites da simples razão**. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006. (Série Filosofar)

_____. **Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime**. Introducción, traducción y notas de Luis Jiménez Moreno. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

_____. **Crítica da razão prática**. Tradução e prefácio de Afonso Bertagnoli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. **Resposta à pergunta: “O que é o Iluminismo?”**. Tradução de Artur Mourão. Disponível em <http://www.lusosofia.net/textos/kant_o_iluminismo_1784.pdf>. Acesso em 25/07/2016.

⁴ ROUSSEAU, J. **Emílio: ou da educação**. Tradução de Sérgio Milliet. 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

Rousseau, J. **O contrato social**. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006. (Série Filosofar)

⁵ KLEIST, H. von. Sobre o teatro de marionetes. **Revista USP**, Brasil, n. 17, p. 196-201, 1993. ISSN 2316-9036. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25982>>. Acesso em: 18/12/2017.

doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i17p196-201>.

_____. **Penthesilea**. Tradução e Posfácio de Rafael Gomes Filipe. Porto: Porto Editora, 2003.

2 O PROBLEMA DO CONHECIMENTO EM HEINRICH VON KLEIST

O problema do conhecimento humano perpassa todas as discussões filosóficas até hoje produzidas, e com a literatura não poderia ser diferente. A questão do saber, de como o homem conhece o mundo e a si mesmo é fundamental para o desenvolvimento do próprio conhecimento humano, que busca a todo momento explicar a si mesmo, invadindo a literatura de forma a que esta reflita esse processo na própria construção do universo literário. O ser humano, nesse espaço, atravessa as diversas fases e níveis de conhecimento, expressando suas inquietudes, suas dúvidas e crenças, indo de uma entidade criadora, que explica a constituição de cada coisa no universo, até uma tomada de posição do homem enquanto produtor do saber. Nesse projeto criador, as questões fundamentais da filosofia ganham terreno e desenvolvem-se por meio da concepção do espaço literário enquanto revelador do cerne da prática humana no mundo.

Na filosofia, Aristóteles (1998, p. 69) afirma que é intrínseco à natureza humana o desejo de saber, e, motivados pelo espanto diante de um problema ou de uma realidade qualquer, começamos a filosofar. O Estagirita nos mostra que o filosofar é um sair da ignorância voltado não exclusivamente para suprir uma dificuldade pautada na utilidade, mas também com o fim de adquirir conhecimento. Para Chauí (2002, p. 329), “O espanto admirativo desperta nosso desejo natural de conhecer e é para nós causa de prazer, pois todo desejo busca o prazer. A filosofia é o desejo de conhecer e prazer no conhecimento”. Em uma famosa passagem do primeiro livro de sua *Metafísica*, Aristóteles (1998, p. 77) diz que “Así, pues, si filosofaron por huir de la ignorancia, es obvio que perseguían el saber por afán de conocimiento y no por utilidad alguna”⁶. Segundo Chauí (2002, p. 329), isso evidencia uma filosofia que possui um fim em si mesma, pois é capaz de ser livre, na medida em que estabelece para si um fim e é para si o seu próprio fim.

Já para Kant (1984), quando julgamos um objeto esteticamente, não atribuímos a ele um determinado conceito que nos faça conhecê-lo, mas, pela via da imaginação vinculada ao entendimento, é produzida uma sensação de prazer ou desprazer que informa ao pensamento o sentimento de seu estado diante do objeto. Não sendo o conhecimento, para o filósofo, o fim último da arte, esta deve ter a si mesma como única e exclusiva finalidade, e deve suscitar um prazer desinteressado, que no julgamento estético puro seja desligado de qualquer interesse alheio ao gosto. A arte, portanto, obedeceria ao famoso *Zweckmässigkeit ohne Zweck* kantiano, a uma adequação a fins sem finalidade. Ainda assim, Kant não exclui os elementos da obra de

⁶ “Assim, pois, se filosofaram para fugir da ignorância, é óbvio que perseguiram o saber por ânsia de conhecimento, e não por utilidade alguma”.

arte que a tornam útil, que servem a uma finalidade que lhe é exterior, mas enfatiza que a sua missão primeira é agradar sem qualquer finalidade que não seja a própria arte. Assim como a filosofia, a arte, dessa forma, mesmo que admita uma utilidade, possui por finalidade primeira um fim em si mesma.

Filosofia e arte, nestas concepções, recobrem, portanto, um mesmo critério final: a falta de finalidade externa. Contudo, é evidente que além dessa finalidade sem fim, as duas são muito representativas do homem que busca conhecer a si próprio e ao mundo ao seu redor. Diante desta paridade de finalidades, no *Frühromantik* alemão (NUNES, 2010, p. 24) filosofia e poesia passaram por um processo de quebra da “subordinação hierárquica”, em que a noção de gênio serviu de proteção tanto para uma quanto para outra. A busca pelo Absoluto, característica dos primeiros românticos alemães, fundamentada na filosofia do eu de Fichte, foi a base para a composição de uma literatura que tenta traduzir para a sua linguagem o projeto filosófico de trazer vida e cor à poesia. A bela-arte, desse modo, seria aquela que forma o homem como um todo (não apenas a sua parte intelectual ou moral), pois através dela, segundo Suzuki (1998, p. 102-103),

Sem nenhuma regra ou preceito metódico, o artista conduz imperceptivelmente os homens a um modo de apreensão das coisas, ao qual o filósofo só é capaz de elevá-los depois que deles exige um enorme esforço de abstração e de distanciamento de si mesmos. Guiado pelo instinto, o gênio descobre, quase sem se dar conta, uma feliz proporção entre a limitação da atividade real (o mundo é percebido como *dado*) e a liberdade da atividade ideal (o mundo é *produzido*). O artista se encontra como que naturalmente no meio do trajeto que vai do ponto de vista comum ao transcendental e, inversamente, do ponto de vista transcendental ao comum. Mesmo que tenha se empenhado ao máximo, o filósofo não eleva o “homem inteiro” à suprema formação, pois isso só pode ocorrer através da arte.

A arte, como nos propôs Schiller em *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (*Cartas sobre a educação estética do homem*, 1794), seria o passo fundamental para a formação do ser humano em sua completude e a possibilidade de alcance do Absoluto. Segundo Suzuki (1998), nesta forma de concepção, a *Crítica do Juízo* de Kant e a educação estética de Schiller possibilitaram, no primeiro Romantismo, a união do homem e do filósofo na figura do artista, ou seja, ele seria aquele que nos viabilizaria, por meio de sua obra, vislumbrar vida e abstração. A filosofia e a arte românticas buscaram o artista gênio, que conseguia desdobrar o real e o ideal em igual proporção, trazendo vida aos seus preceitos.

Apesar da não vinculação direta de Kleist com o primeiro romantismo⁷, como aponta Cassirer (1919), é possível dizer que o autor realmente aproxima filosofia e vida na arte ao desnudar os paradoxos existentes entre estas duas instâncias em suas obras literárias. Somos levados a esses paradoxos a partir das relações estabelecidas entre os personagens kleistianos, que são jogados na caoticidade do mundo e, por não entenderem ou serem incompatíveis com esta realidade, sofrem a eterna angústia de estarem no ponto intermediário de alcance do entendimento. Como irá nos exemplificar o *Über das Marionettentheater*, vivemos em uma situação paradoxal ao sermos colocados em um estado de consciência que não contempla nem a inocência nem o conhecimento total, que nos possibilitariam uma vida harmoniosa. Ansiamos por um estado de completude que se revela numa incompreensão da realidade que nos cerca e nos faz deslizar sempre nos enganos que a realidade aparente, fenomenal, nos apresenta. Sem uma verdade a ser alcançada, somos arrebatados pelo tirano destino e por uma vida curta demais para que consigamos encontrar a porta dos fundos do paraíso para partilhar novamente do fruto da árvore do conhecimento. Sem o otimismo dos primeiros românticos, Kleist nos faz vivenciar através de seus personagens a busca – de antemão fracassada – do Absoluto, de um estado de felicidade plena, de uma justiça igualitária, de um amor que não encontra barreiras ou preconceitos, de uma sociedade que firma um contrato social justo e igualitário. Neste ambiente de impossibilidades, a moralidade e o cumprimento do dever puro não encontram em Kleist a recompensa em forma de felicidade. Penthesilea e Aquiles, Gustav e Toni, Michael Kohlhaas, Homburg, Marquise von O etc. têm suas vidas marcadas pelo elemento trágico, que nos faz questionar os limites dos conceitos de bondade e maldade dentro do caos do mundo, aproximando, dessa forma, os questionamentos da vida e da filosofia por meio da literatura.

Iniciando sua vida por um profundo interesse em adquirir conhecimento e entender a filosofia para que esta sirva ao seu “Lebensplan” (“plano de vida”), Kleist se decepciona com esta arte da abstração, pois o pensamento transcendental se torna impossível para ele, partindo para a arte como forma de evidenciar essa impossibilidade de conciliação do homem com a vida: é através da literatura que ele se torna capaz de entender, ou ao menos tentar entender, esse sistema filosófico que intenta refletir sobre o plano ideal, mas que de fato realça a incompatibilidade do homem com o mundo em que este vive. Através da arte, Kleist tenta unir filosofia e vida, e nos mostra o grau de incompletude do homem diante de um ideal filosófico

⁷ Muitos críticos e historiadores de literatura (como Anatol Rosenfeld, 1968) costumam colocar Kleist como uma exceção no movimento romântico, figurando entre o Romantismo e o Classicismo de Weimar. Para nós, há um profundo impacto da literatura e da filosofia romântica na literatura de Kleist, o que nos leva a crer que ele está muito mais ligado ao *Frihromantik* do que ao Classicismo de Weimar de Goethe e Schiller.

inalcançável devido a essa realidade repleta de aparências errôneas que nos guiam. O ideal transcendental é revelado em sua literatura, mas ao mesmo tempo revela-se a impossibilidade de alcance desse ideal. O paradoxo do conhecimento se estabelece, assim, neste ponto: vislumbramos uma parcela do Absoluto, mas nunca poderemos alcançá-lo sem deixar de sermos seres humanos. A completude está reservada apenas ao Deus ou à marionete.

À vista disso, neste capítulo, abordaremos primeiramente a vinculação de Kleist ao “Lebensplan” Iluminista através de suas cartas, que demonstram plena confiança na virtude e na razão como meios para se alcançar uma vida feliz. Destacaremos também neste primeiro contato com as cartas de Kleist a sua ligação com a obra *Emílio*, de Rousseau, e como este texto norteou grande parte das decisões tomadas pelo autor durante a sua vida.

Em seguida, faremos um breve panorama sobre a teoria do conhecimento na filosofia de David Hume, e nos deteremos mais profundamente na filosofia kantiana, sem que com isso tenhamos a pretensão de esgotar todos os pontos abordados pelo filósofo de Königsberg. Justificamos esta escolha metodológica baseados no pressuposto de que conhecer as ideias destes dois filósofos nos ajuda a entender o momento em que Kleist produziu suas obras literárias, tornando este passo fundamental para a delimitação da tese aqui apresentada. Sem nos debruçarmos sobre o viés humeano e kantiano sobre o problema do conhecimento não teríamos alcançado a complexa filosofia kantiana e a de seus sucessores, tão importantes para o desenvolvimento da literatura do *Kunstperiode* alemão, no qual Kleist está inserido. Além disso, a intersecção entre filosofia e literatura aqui se faz fundamental para entendermos a magnitude dessa busca de conhecimento do ser humano, de uma verdade fundamental que norteou a segunda metade do século XVIII e o início do século XIX alemães. Somos levados a essa viagem pelo conhecimento que emerge como figura basilar na filosofia e na literatura, e encontramos em Kleist o início de uma problematização que irá permear as discussões modernas sobre a relação homem/mundo e a sua insistente incompatibilidade.

Mesclada à exposição da filosofia crítica de Kant, apresentaremos a famosa “crise-kantiana” de Kleist e a sua vinculação ao ceticismo de David Hume. Discutiremos também o papel da crítica literária na interpretação dessa crise, principalmente a obra basilar de Cassirer sobre Kant e Kleist, e o pressuposto de que esta crise tenha se baseado na obra *Die Bestimmung des Menschen*, de Fichte.

Faremos, por fim, uma análise das obras “Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden” e *Prinz Friedrich von Homburg* a partir das conclusões a que chegamos na exposição da crise-kantiana e os seus reflexos na literatura e nos ensaios de Kleist.

2.1 O plano de vida iluminista de Heinrich von Kleist: virtude, razão e felicidade

Man sagte, ich sei zu alt, zu studieren.
 Darüber lächelte ich im Innern,
 weil ich mein Schicksal voraus sah,
 einst als Schüler zu sterben,
 und wenn ich auch als Greis in die Gruft führe.
 (KLEIST, 1982, p. 482)⁸

De acordo com Kant (1974, p. 1), em seu texto *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (*Resposta à pergunta: O que é Iluminismo?*, 1784), o Iluminismo caracteriza-se pela “saída do homem da sua menoridade de que ele próprio é culpado”⁹. A culpa imputada ao homem refere-se à incapacidade deste de adquirir conhecimento sem o auxílio do outro, o que torna o próprio homem responsável pela sua falta de determinação e coragem na busca do conhecimento (“*Sapere aude!*”). Com a avidez de um manifesto, este texto de Kant incita o leitor ao conhecimento e estabelece as diretrizes do projeto Iluminista, que elege como bandeira a liberdade da razão em seu uso “público”¹⁰, ou seja, sem a dependência do nosso entendimento ao pensamento dos outros. O homem deve pensar por si, não se subjugando a outrem sem antes se esclarecer. Ainda que submetido às leis, o ser humano deve, assim, ser capaz de contestá-las, de expor suas falhas e refletir sobre elas (KANT, 1974). Nesta mesma linha, Leibniz (1984, p. 420) afirma que “é necessário que os cegos sejam guiados por aqueles que enxergam, ou que caiam na fossa, e não existe maior escravidão do que a do entendimento”. O Iluminismo, dessa forma, seria a abertura de portas para a ação livre do entendimento, para o esclarecimento geral que possibilitaria ao homem pensar por si mesmo e sair dessa menoridade intelectual.

A filosofia kantiana coloca, assim, o sujeito como fundamento de si mesmo (VINCENTI, 1994). Se Descartes havia, no século XVII, instaurado o *cogito* como fundamentação do sujeito, porém ainda dependente de um conceito de Deus onipotente, que poderia destruir esse eu pensante, o que Kant faz com a sua filosofia crítica é elevar o sujeito moral à categoria de fundamento do saber e confinar a existência de Deus no próprio sujeito moral, colocando a liberdade da vontade do homem e o dever de cumprimento da lei moral em primeiro plano. Ao ser humano é atribuída a responsabilidade tanto pelo saber quanto pelo agir, o que, conseqüentemente, acarreta no seu protagonismo não só na condição de vida que ele cria

⁸ “Me disseram que eu era muito velho para estudar. Eu sorri internamente, porque previ que meu destino outrora era morrer como um aluno, mesmo se eu me conduzisse à cripta como um ancião”.

⁹ *Grifos do autor.*

¹⁰ Vale lembrar que para Kant esse uso “público” da razão refere-se à autoria no meio impresso, ou seja, aos letrados que expõem as suas teses e reflexões em público.

para si mesmo quanto para o mundo como um todo. Nesta lógica, agindo moralmente, o homem é capaz de transformar o mundo.

A filosofia da educação no Século das Luzes, por sua vez, torna esse sujeito responsável pela formação e determinação da humanidade até o alcance da finalidade de sua existência. Por esse motivo, os tratados de educação deste período são de grande importância para a discussão da formação e da educação do ser humano para o porvir, tendo como peça fundamental para o estabelecimento deste discurso pedagógico o *Emílio (Émile, 1762)*, de Rousseau. Neste texto, Rousseau postula que não temos conhecimento suficiente da infância, e que concebemos a criança a partir do homem que ela ainda não é. Devido a isto, os educadores empregam no processo de ensino/aprendizado dos alunos formas de conhecimento que deveriam ser adquiridas pelo homem apenas em uma fase madura, desconsiderando que esta fase de aprendizado requer a ponderação do estado em que se encontra o aluno: uma completa inocência que deve ser formada de acordo com a natureza de cada um, de suas habilidades e, principalmente, de acordo com uma prática que exclui, inicialmente, a explicação de qualquer aporte teórico para além daquilo que a criança é capaz de compreender e de descobrir em sua vivência diária¹¹.

Para Rousseau (1995, p. 10-11), “tudo o que não temos ao nascer, e de que precisamos adultos, é-nos dado pela educação”, porém esta educação não é plena, já que, como arte (técnica), “torna-se quase impossível que alcance êxito total”. O sucesso educacional não está, dessa forma, completamente nas mãos do tutor, mas este deve cuidar para que a sua meta seja atingida e o seu educando permaneça o mais próximo possível do homem natural, em condições de lidar e “suportar os bens e os males da vida” (ROUSSEAU, 1995, p. 16) sem degradar seus valores. As técnicas pedagógicas da época, segundo Rousseau (1995, p. 24), fundamentadas no princípio de que se deve educar pela razão (crítica que o filósofo faz ao tratado de educação de John Locke¹²), fazem com que a criança se torne “escrava e tirana, cheia de conhecimentos e desprovida de sentidos”; no mundo, ela fará “com que se deplorem a miséria e a perversidade humanas” justamente porque o seu ser é constituído de vícios. A razão, que deveria ser o último passo no processo educativo, toma a frente como primeira instância de formação da criança, levando-a a pular uma importante etapa de seu desenvolvimento, que consiste também na formação de seu físico. Este, unido à razão, cria condições para que os dois sustentáculos do ser humano se desenvolvam por igual, a partir de um critério de necessidade assegurado na

¹¹ “[...] a verdadeira educação consiste menos em preceitos do que em exercícios.” (ROUSSEAU, 1995, p. 16).

¹² Apesar de discordar da pedagogia de John Locke em muitas passagens de seu livro, Rousseau retirou grande parte de suas ideias formativas do tratado do filósofo inglês *Some thoughts concerning education* (1693).

relação de causa e consequência da atuação da criança no mundo. O raciocínio, assim, se daria de forma natural, e não através de normas prescritas que não se firmam nos fundamentos morais, ou seja, nas noções reais de bem e mal. O sentir a vida se torna, nesta filosofia, uma importante etapa na formação do homem, que, longe o máximo possível dos preceitos estancados pelos valores morais civis e de toda a sabedoria enciclopédica, que está presa aos livros e às escolas que dizem trazer a sabedoria para o cerne da educação humana, não fazem mais que escravizar o homem e sujeitá-lo a “preconceitos servis” (ROUSSEAU, 1995, p. 17), baseados numa artificialidade que não leva o sujeito a conhecer a sua própria condição.

A consciência deste processo formativo leva Rousseau (1995, p. 28) a admitir como única ciência norteadora do processo pedagógico a formação dos deveres morais do homem perante a sua determinação enquanto homem. Também Platão, segundo Moreau (1978), dirá que a infância é a fase crucial para essa educação moral como meio de ordenação do caos de que é constituído nosso ser, de nossos desejos, angústias, e de tudo aquilo que sentimos profundamente e necessitamos dispor de forma harmoniosa para que atendam ao Bem supremo, pois, posteriormente, elas serão capazes de se lembrar dos valores morais expostos durante essa primeira fase. O personagem Emílio, dessa forma, passará por um processo de formação que visa uma liberdade que dá autonomia ao educando, em que este tem consciência dos limites das suas faculdades e que, por isso, permanece sempre vinculado ao que lhe é permitido por elas; não as extrapola, mas também não permanece inerte, pois sempre busca atingir todo o seu potencial. Esta proposição estabelece que “o homem realmente livre só quer o que pode e faz o que lhe apraz” (ROUSSEAU, 1995, p. 67). O homem mais próximo do bom selvagem, portanto, é aquele que, integrado socialmente mantém-se próximo à sua natureza, e cumpre tanto o seu dever social (enquanto este atende ao princípio do bem e não degenera em vícios) quanto o natural.

Favorável a este programa Iluminista, o jovem Heinrich von Kleist (1777-1811) irá pautar a maior mudança de sua vida nos alicerces da razão. Filho de um oficial do exército prussiano, Kleist passou parte de sua infância neste ambiente militar, somente se afastando dele por um curto período de tempo, quando seu pai, Joachim Friedrich von Kleist, morreu de forma inesperada, em 1788. Com a sua morte, a família Kleist entrou em uma grave crise financeira, pois foram negados a eles pelo rei da Prússia o direito à pensão e até mesmo a inserção de Heinrich von Kleist, o filho mais velho da família, na Academia Militar Prussiana. Kleist passou então a ser educado em sua própria casa por Christian Ernst Martini, que não por acaso será a pessoa com quem ele se aconselhará anos mais tarde sobre a sua decisão de se dedicar às ciências. Meses depois da tutoria de Martini, Kleist foi enviado a Berlin, onde continuou sua

educação primária. Porém, com a morte de sua mãe em 1791, o jovem, em 1792, decidiu retornar ao ambiente militar, tornando-se cabo do exército prussiano com apenas 14 anos. Para Bernd Fischer (2003, p. 3), a carreira militar de Kleist foi um importante passo para o seu posterior desenvolvimento como escritor, pois foi na vivência militar que ele sentiu verdadeiramente as contradições fundamentais entre a realidade da vida cotidiana da Prússia – que se tornou para ele insuportável –, e os ideais humanistas do Iluminismo, levando-o a, em 1799, decidir abandonar o serviço militar e buscar uma educação que o preparasse para uma carreira administrativa ou algo similar.

Como podemos notar, a formação de Kleist durante a infância e a adolescência foi marcada por rupturas drásticas, que afetaram não só a sua educação escolar, como também os vínculos familiares e afetivos que estão na base do desenvolvimento do homem inserido em sociedade. Em busca de felicidade, Kleist decidiu então se dedicar aos estudos universitários para suprir parte desta falha em sua formação. Em uma carta destinada à sua irmã Ulrike von Kleist, de maio de 1799, o autor articula o pensamento iluminista sobre a formação do homem ao descrever as mazelas do destino na vida de pessoas que se deixam guiar por seu lado obscuro, ainda não esclarecido pelo conhecimento. Fracas e imaturas, segundo Kleist (1982, p. 488), estas pessoas deixam com que o momento presente determine suas ações, participando do jogo de azar do destino, que as faz desfrutar apenas metade da felicidade a que pode alcançar o homem, e que, ao mesmo tempo, as leva a experimentar duplamente o infortúnio. Porém, esta condição não atinge o homem esclarecido, uma vez que “Eine solche sklavische Hingebung in die Launen des Tyrannen Schicksal, ist nun freilich eines freien, denkenden Menschen höchst unwürdig”¹³. O homem esclarecido é para Kleist (1982, p. 488-489) aquele que consegue elevar-se acima do destino, que usa de sua razão para projetar o seu “Lebensplan”¹⁴ e com ele determinar a sua felicidade. Este homem esclarecido deve, portanto, saber moldar a sua própria felicidade e o seu próprio destino (KLEIST, 1982, p. 489):

So lange ein Mensch noch nicht im Stande ist, sich selbst einen Lebensplan zu bilden, so lange ist und bleibt er unmündig, er stehe nun als Kind unter der Vormundschaft seiner Eltern oder als Mann unter der Vormundschaft des Schicksals. Die erste Handlung der Selbständigkeit eines Menschen ist der

¹³ “Essa escravidão nos caprichos do destino tirano é, naturalmente, altamente imerecida para um homem livre e pensante”.

¹⁴ Para Kleist (1982, p. 490), um “plano de vida” se assemelha a um plano de viagem, que guia o viajante durante o seu percurso: “Ohne Reiseplan sich auf die Reise begeben, heißt erwarten, daß der Zufall uns an das Ziel führe, das wir selbst nicht kennen. Ohne Lebensplan leben, heißt vom Zufall erwarten, ob er uns so glücklich machen werde, wie wir es selbst nicht begreifen” (“Viajar sem um plano de viagem é esperar que o acaso nos leve ao objetivo que não conhecemos. Viver sem um plano de vida é esperar que o acaso nos torne tão felizes quanto não concebemos”).

Entwurf eines solchen Lebensplans. Wie nötig es ist, ihn so früh wie möglich zu bilden, davon hat mich der Verlust von sieben kostbaren Jahren, die ich dem Soldatenstande widmete, von sieben unwiederbringlich verlorenen Jahren, die ich für meinen Lebensplan hätte anwenden gekonnt, wenn ich ihn früher zu bilden verstanden hätte, überzeugt.¹⁵

O sair da obscuridade, da menoridade intelectual, da tutela do outro, é também em Kleist o pressuposto básico para o desenvolvimento do homem, pois sem esclarecimento somos como “eine Puppe am Drahte des Schicksals”¹⁶ (KLEIST, 1982, p. 490). Assim como no *Emílio* de Rousseau, o plano de vida em Kleist caracteriza o passo inicial para que cada decisão tomada tenha uma causa, e que cada efeito seja previamente delimitado. A conduta do homem deve, portanto, possuir “Konsequenz, Zusammenhang, und Einheit”¹⁷ e o seu mais alto objetivo “ist das Mobil aller seiner Gedanken, Empfindungen und Handlungen”¹⁸ (KLEIST, 1982, p. 489), ou seja, tudo neste homem deve convergir para o sucesso deste plano de vida.

Como reflexo desta nova visão de mundo, no ano de 1799 Kleist realiza uma intensa produção de cartas que evidenciam sua motivação para dedicar-se integralmente a uma busca de conhecimento: a felicidade. Ainda que o exército lhe desse a segurança financeira necessária e fosse o passo mais natural para a sua formação, já que era a profissão de seu pai, as ciências poderiam lhe trazer a felicidade, o maior bem a que o homem pode aspirar (KLEIST, 1982, p. 477-478):

Glücklich zu sein ist ja der erste aller unsrer Wünsche, der laut und lebendig aus jeder Ader und jedem Nerv unsres Wesens spricht, der uns durch den ganzen Lauf unsres Lebens begleitet, der schon dunkel in den ersten kindischen Gedanken unsrer Seele lag, und den wir endlich als Greise mit in die Gruft nehmen werden.¹⁹

Assim, nesta importante carta de 18 de março de 1799, endereçada ao seu amigo e tutor de infância Christian Ernst Martini, vemos estabelecido o método que Kleist utilizará para firmar o seu plano de vida. Ele introduz a sua crença na razão e na virtude como os caminhos

¹⁵ “Enquanto um homem não conseguir formar um plano de vida para si mesmo, ele é tão imaturo quanto a criança sob a tutela de seus pais, ou como um homem sob a tutela do destino. A primeira ação de independência de um homem é o esboço de tal plano de vida. Quão necessário é fazê-lo o mais cedo possível; a perda de sete anos preciosos que dedico à posição do soldado me fez pensar em sete anos irremediavelmente perdidos, que eu teria podido aplicar ao meu plano de vida se tivesse entendido que deveria formá-lo mais cedo”.

¹⁶ “uma marionete nos fios do destino.”

¹⁷ “consequência, coerência e unidade”.

¹⁸ “é o móvel de todos os seus pensamentos, sentimentos e ações”.

¹⁹ “Ser feliz é realmente o primeiro de todos os nossos desejos, que fala alto e animadamente de cada veia e de cada nervo do nosso ser, que nos acompanha ao longo de todo o curso da nossa vida, que já estava escuro nos primeiros pensamentos infantis de nossas almas, e que nós, finalmente como homens velhos, levaremos para a cripta”.

para a felicidade, uma vez que através do esclarecimento encontraria uma verdade que o guiasse para esse fim. Seu estado natural, o “ser homem” e o dedicar-se à “vida humana”, pautado na felicidade e na virtude, são ações corroboradas pelo projeto educacional rousseaniano, em que “tudo o que um homem deve ser, ele o saberá, se necessário, tão bem quanto quem quer que seja; e por mais que o destino o mudar de situação, ele estará sempre em seu lugar” (ROUSSEAU, 1995, p. 15).

Esta carta, que foi transformada no mesmo ano no ensaio “Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens – ihn zu genießen“ (“Ensaio para encontrar e apreciar sem perturbações a maneira segura de felicidade – mesmo nas maiores aflições da vida”), detém-se em uma pergunta que deve nortear o seu “Lebensplan”. Dialogando com o texto de Kant *O que é o Iluminismo?*, Kleist se questiona se existe algum homem pensante (“ein denkender Mensch”)²⁰ que confie ou que deva confiar mais na convicção de outra pessoa do que na sua própria. A questão o encaminha para a proposição da dúvida, em que o homem, ser capaz de julgamento, analisa “rigorosa e repetidamente” a verdade de uma opinião, mesmo sendo ela proveniente de um ancião sábio. Esta indicação abre os horizontes para a visão do homem sobre aquilo em que ele realmente acredita, impossibilitando, assim, a convicção através de uma fé sem julgamento naquilo que para ele não pode ser tido como verdade. O eu, portanto, deve ser o norteador do seu próprio plano de vida e felicidade (KLEIST, 1982, p. 472-473):

denn niemand kann besser wissen, was zu meinem Glücke dient, als ich selbst; niemand kann so gut wissen, wie ich, welcher Weg des Lebens unter den Bedingungen meiner physischen und moralischen Beschaffenheit für mich einzuschlagen am besten sei; eben weil dies niemand so genau kennt, niemand sie so genau ergründen kann, wie ich.²¹

Tendo em vista toda a sabedoria do sujeito como essencial para o seu libertar-se da tutela do outro, Kleist dá os parâmetros para que o “eu” possa se tornar livre de algo que o atormentava: a carreira militar no exército prussiano. Assim, o primeiro motivo do autor (1982, p. 474) para essa mudança em sua vida se baseia “bei dem Wunsche, glücklich zu sein”²². Se para ele a busca da felicidade é algo inerente ao homem, algo que o move naturalmente, esse

²⁰ É interessante notar que ele delimita este homem como um ser pensante, já que para ele (1982, p. 472) todos os outros estão subordinados a uma fé cega na autoridade do outro.

²¹ “Porque ninguém pode saber melhor do que eu mesmo o que serve para a minha felicidade; ninguém pode saber tão bem como eu qual a melhor forma de vida para mim sob as condições das minhas qualidades físicas e morais; precisamente porque ninguém sabe disso tão bem, ninguém pode entender isso exatamente como eu”.

²² “no desejo de ser feliz”.

primeiro motivo será também o norteador de todas as outras razões que o encaminharam para a transformação. Baseando-se em um princípio Epicurista de felicidade, em que “o essencial para a nossa felicidade é a nossa condição íntima: e desta somos nós os amos” (EPICURO, 1985, p. 14), Kleist necessitará definir o conceito de felicidade para que o seu “Lebensplan” comece a tomar concretude e uniformidade. Para ele (1982, p. 475), separar a felicidade de tudo que lhe é externo para encontrá-la apenas na virtude seria o caminho mais bonito e seguro. Porém, essa condição de “die Tugend allein um der Tugend willen zu lieben”²³ é possível apenas para as “wenigen schöneren Seelen”²⁴ (KLEIST, 1982, p. 475). Deste modo, Kleist abrirá espaço para a definição da felicidade de dois modos: pelos meios mais fáceis e rápidos de acesso ao prazer (os sentidos); e pela virtude como meio de alcance da felicidade, que seria o fim almejado. Partilhando novamente dessa autonomia do eu pensante diante do mundo, e afrouxando levemente os pressupostos morais de grande parte das filosofias do século XVIII, principalmente a definição rígida de pureza do dever moral kantiano, Kleist irá estabelecer o sentimento como parâmetro para a felicidade (KLEIST, 1982, p. 475):

Aber mein Herz sagt mir, daß auch die Erwartung und Hoffnung auf ein sinnliches Glück und die Aussicht auf tugendhafte, wenn gleich nicht mehr so reine Freuden nicht strafbar und verbrecherisch sei. Wenn Eigennutz dabei zum Grunde liegt, ist es der edelste, der sich denken läßt, der Eigennutz der Tugend selbst.²⁵

Se os prazeres sensuais não podem ser “criminosos”, a sua união à moralidade pura pode sim conceituar a felicidade. Nesta proposta, a virtude como meio de plenitude estabelece um caminho duplo: não há melhor forma de estimular a virtude do que ter como perspectiva a felicidade, como também não há maneira mais bonita e nobre de conceber a felicidade do que como caminho da virtude. Para Epicuro (1985, p. 17), a máxima se repete: “chamamos ao prazer princípio e fim da vida feliz. Com efeito, sabemos que é o primeiro bem, o bem inato, e que dele derivamos toda a escolha ou recusa e chegamos a ele valorizando todo bem com critério do efeito que nos produz”. Ainda que o dever kantiano abomine o auto interesse na prática da virtude, para Kleist, assim como para Epicuro, a felicidade pode ser baseada no prazer e pode também ter a virtude como meio e não fim em si mesma.

²³ “amar a virtude apenas por causa da virtude”

²⁴ “poucas almas belas”

²⁵ “Mas o meu coração me diz que a expectativa e a esperança de uma felicidade sensual e a perspectiva de uma virtude, embora não mais em prazeres puros, não é ilegal e criminosa. Se o auto interesse aqui está na base, é o mais nobre auto interesse da própria virtude que se possa imaginar”.

A argumentação de Kleist estabelece, assim, a harmonia entre as duas instâncias que determinam o homem: razão e sentimento. Para ele (1982, p. 474), os nossos sentidos são verdadeiras “Werkzeuge des Genusses”²⁶, onde a felicidade – em termos de prazer imediato e real – é melhor encontrada, pois é através dessas “ferramentas” que recebemos os estímulos do mundo, sendo estas nossas propriedades, aquilo que ninguém pode nos roubar. Em uma carta à sua irmã Ulrike, de 12 de novembro de 1799, Kleist dirá que não se deve alimentar o espírito apenas “mit ernsthaften abstrakten Dingen”²⁷, mas também devemos dar alegria ao coração, pois “doch wohnt das Glück nur im Herzen, nur im Gefühl, nicht im Kopfe, nicht im Verstande”²⁸ (KLEIST, 1982, p. 494). Assim sendo, os prazeres sensuais são fundamentais para que a felicidade seja sentida, para que o coração seja reavivado e, o mais importante, para que a nossa humanidade seja trazida à tona. Kleist²⁹ entende a arte, neste espaço, como um dos meios de se sentir o prazer sensual e despertar a felicidade no coração.

Dessa forma, a felicidade é definida por Kleist (1982, p. 476) da seguinte maneira:

Ich nenne nämlich Glück nur die vollen und überschwenglichen Genüsse, die – um es Ihnen mit einem Zuge darzustellen – in dem erfreulichen Anschauen der moralischen Schönheit unseres eigenen Wesens liegen. Diese Genüsse, die Zufriedenheit unsrer selbst, das Bewußtsein guter Handlungen, das Gefühl unserer durch alle Augenblicke unseres Lebens, vielleicht gegen tausend Anfechtungen und Verführungen standhaft behaupteten Würde sind fähig, unter allen äußern Umständen des Lebens, selbst unter den scheinbar traurigsten, ein sicheres, tiefgefühltes, unzerstörbares Glück zu gründen.³⁰

Os “prazeres ricos e extravagantes” de que fala Kleist atendem a uma motivação moral, baseada no bem e na manutenção desse bem diante das adversidades da vida. Logo, não são as grandes propriedades ou a riqueza que encaminham o homem para a felicidade, mas sim uma instância interna e superior que iguala pobres e ricos: a consciência do bem e do mal na prática

²⁶ “Ferramentas do prazer”

²⁷ “com coisas sérias e abstratas”

²⁸ “a felicidade habita apenas o coração, o sentimento, não a cabeça, não o entendimento”.

²⁹ Em Epicuro (1985, p. 18), a discussão acerca da arte e dos prazeres sensuais segue a mesma linha: “Realmente não sei conceber o bem, se suprimo os prazeres que se apercebem com o gosto, e suprimo os do amor, os do ouvido e os do canto, e ponho também de lado as emoções agradáveis causadas à vista pelas formas belas, ou os outros prazeres que nascem de qualquer outro sentido do homem. Não é também verdade que a alegria espiritual seja a única da ordem dos bens, porque sei também que a inteligência se alegra pelo seguinte: pela esperança de tudo aquilo que nomeei antes e em cujo gozo a natureza pode permanecer isenta de dor”.

³⁰ “Eu chamo propriamente de felicidade apenas os prazeres ricos e extravagantes que – a fim de apresentá-los a você com uma feição – estão na contemplação agradável da beleza moral do nosso próprio ser. Esses prazeres, a satisfação de nós mesmos, a consciência de boas ações, o nosso sentimento através de cada momento de nossas vidas, talvez as milhares de tentações e seduções firmemente mantidas na dignidade são capazes, abaixo de todas as circunstâncias externas da vida, mesmo abaixo do aparentemente mais triste, em segurança, profundamente sentida, de estabelecer a felicidade indestrutível.”

de suas ações, pois não se superam as dores do mundo com ouro, como dirá Kleist (1982, p. 477). Há uma lei que submete o mendigo ou o rico, e que faz com que a virtude seja seguida da recompensa, e o vício, da punição. Segundo Epicuro (1985, p. 17),

Nem a posse das riquezas nem a abundância das coisas nem a obtenção de cargos ou poder produzem a felicidade e a bem-aventurança; produzem-na a ausência de dores, a moderação nos afetos e a disposição do espírito que se mantenha nos limites impostos pela natureza.

Kleist se propõe, dessa forma, a moderação, que se não o livra dos prazeres sensuais aflorados pela juventude, o limita a agir como um “Schüler der Weisheit” (“estudante da sabedoria”), que comete erros mas sabe reconhecê-los e trabalhá-los para um projeto de felicidade plena posterior. Assim, a máxima de Epicuro, em Kleist, parece estar unida ao pensamento de Rousseau e à felicidade simples, do homem que atende ao seu propósito enquanto homem, e não através de riquezas³¹ ou somente pelo culto da razão. O prazer sensual, unido a essa consciência diante do que é bom e virtuoso, encaminha Kleist, assim como Rousseau encaminha o seu Emílio, a uma prática da felicidade já estabelecida em um “Lebensplan”, que visa uma educação completa (“einer vollkommenen Ausbildung”), preparando-o para os infortúnios da vida.

Kleist, portanto, não almeja riqueza, mas sim felicidade. Por isso, a carreira militar, o *status* social e todos os privilégios provenientes dessa vida na qual ele está inserido não fazem mais sentido para ele, pois a imoralidade presente no militarismo, a contradição de valores e a sua antipatia natural (“natürliche Abneigung”) contra essa forma de vida o levam a querer abandonar a carreira. A disciplina militar torna-se inconcebível nesse plano, pois caracteriza a tirania e a escravidão, e o coloca em um papel social completamente incompatível à sua humanidade, que está cada vez mais descaracterizada pelo personagem representado por ele na carreira militar. Kleist não queria mais assumir o papel firmado nesse contrato social pré-estabelecido familiarmente. Dessa forma, o seu plano de vida contempla uma felicidade proveniente do conhecimento, da formação para a vida, uma formação completa, que até então lhe havia sido negada.

³¹ Rousseau (19995, p. 29) argumenta que o pobre, por esta ser sua condição obrigatória, não precisaria de uma educação que o preparasse para um rebaixamento social; já o rico necessitaria dessa educação que o prepararia para qualquer adversidade da vida. Epicuro também argumenta que devemos nos preparar para as adversidades da vida e aprender a nos “contentarmos com pouco”: “consideramos um grande bem o bastar-se a si próprio, não com o fim de possuir sempre pouco, mas para nos contentarmos com pouco no caso em que não possuamos muito, legitimamente persuadidos de que desfrutem da abundância do modo mais agradável aqueles que menos necessidades têm, e que é fácil tudo o que a natureza quer e difícil o que é vaidade” (EPICURO, 1985, p. 18).

A riqueza, neste espaço, que seria um dos motivos para não abandonar o militarismo, não deve ser considerada sinônimo dessa felicidade, pois, como o próprio Kleist (1982, p. 478) diz, muitas vezes encontramos lágrimas nos olhos do rico, mas sorrisos nos rostos dos pobres:

So sehen wir, zum Beispiel, die Großen der Erde im Besitze der Güter dieser Welt. Sie leben in Gemächlichkeit und Überfluß: alle Schätze der Natur scheinen sich um sie und für sie zu versammeln, und darum nennt man sie Günstlinge des Glücks. Aber der Unmut trübt ihre Blicke, der Schmerz bleicht ihre Wangen, der Kummer spricht aus ihren Zügen. Dagegen sehen wir einen armen Tagelöhner sich im Schweiß seines Angesichts sein Brot erwerben. Mangel und Armut umgeben ihn; sein ganzes Leben scheint ein ewiges Sorgen und Schaffen und Darben. Aber die Zufriedenheit blickt aus seinen Augen, die Freude lächelt aus seinem Antlitz, Frohsinn und Vergessenheit umschweben die ganze Gestalt.³²

O parâmetro de felicidade está naquilo em que encontramos felicidade: para um esta pode ser encontrada no cetro, para outros na bengala (KLEIST, 1982, p. 477). Já para Kleist ela estaria no conhecimento e na vida mediana, que não almeja grandes fortunas e ao mesmo tempo não se encontra em profunda pobreza. Segundo Epicuro (1985, p. 18), “quem obedece à natureza e não às vãs opiniões a si próprio se basta em todos os casos. Com efeito, para o que é suficiente por natureza, toda a aquisição é riqueza, mas, por comparação com o infinito dos desejos, até a maior riqueza é pobreza”. Ser suficiente a si mesmo, seguir a sua natureza e encontrar a felicidade: este era o projeto maior do jovem Kleist. O “Lebensplan” inicial do autor parte, portanto, de três princípios fundamentais: virtude e formação – pois quanto mais conhecimento adquirido mais clara se tornará a imagem da virtude –, e, como produto final da combinação destes dois elementos, a felicidade³³. Educado física e mentalmente, Kleist (1982, p. 304) diz que será capaz de superar qualquer infelicidade:

ich getraue mich, schon jetzt zu behaupten, daß wenn wir, bei der möglichst vollkommenen Ausbildung aller unser geistigen Kräfte, auch diese benannten Eigenschaften einst fest in unser Innerstes gründen, ich sage, wenn wir bei der Bildung unsers Urteils, bei der Erhöhung unseres Scharfsinns durch Erfahrungen und Studien aller Art, mit der Zeit die Grundsätze des Edelmutts, der Gerechtigkeit, der Menschenliebe, der Standhaftigkeit, der

³² “Assim vemos, por exemplo, os grandes da Terra em possessão dos bens deste mundo. Vivem na comodidade e na abundância: todos os tesouros da natureza parecem reunir-se ao seu redor e para eles, e se os chama de favoritos da felicidade. Porém, o desconforto diminui o seu olhar, a dor se desvanece em suas bochechas, a mágoa fala em seus traços. Por outro lado, vemos um pobre trabalhador ganhando seu pão com o suor de seu rosto. A carência e a pobreza o cercam; toda a sua vida parece ser uma eterna preocupação e trabalho e fome. Mas a satisfação olha em seus olhos, a alegria sorri em seu rosto, e o esquecimento envolve toda a sua figura”.

³³ “[...] die Tugend, und einzig allein nur die Tugend ist die Mutter des Glücks” (KLEIST, 1982, p. 303) – “a virtude, e somente a virtude, é mãe da felicidade”. Em Epicuro (1985, p. 19): “As virtudes encontram-se por sua natureza ligadas à vida feliz, e a vida feliz é inseparável delas”.

Bescheidenheit, der Duldung, der Mäßigkeit, der Genügsamkeit usw. unerschütterlich und unauslöschlich in unsern Herzen verflochten, unter diesen Umständen behaupte ich, daß wir nie unglücklich sein werden.³⁴

O sucesso do homem depende, assim, daquilo que ele faz do seu livre-arbítrio. Não é por acaso, portanto, que Kleist demonstra confiança na razão e no conhecimento como meio de se alcançar a felicidade, que se torna o seu fim último. Para Leibniz (1984, p. 428)

Tudo aquilo que pode entrar na esfera do entendimento humano é ou a natureza das coisas em si mesmas, ou, em segundo lugar, o homem na qualidade de agente, tendendo ao seu fim e particularmente à sua felicidade, ou, em terceiro lugar, os meios de adquirir e de comunicar o conhecimento.

O entendimento é o lugar de formação desse homem para uma razão plena que lhe possibilite a existência para a felicidade. O ensaio de Kleist sobre a felicidade e as cartas deste período evidenciam, portanto, a sua formação Iluminista e o seu primeiro modelo de educação, pautado nos valores da época. Percebe-se um resgate dos ideais de Epicuro (341 a.C.-271 a.C.) e a sua inserção em grande parte das filosofias educacionais do Século das Luzes, principalmente nas obras de Rousseau, Pestalozzi, Leibniz, Locke, Basedow e Humboldt, em que a felicidade é alcançada através da virtude e da educação, acrescido a estes dois fundamentos o papel do sentimento, do gozo dos prazeres como complemento que traz vivacidade à sua formação moral e intelectual.

Contudo, este cenário sofrerá uma profunda transformação. A partir de 1800 percebemos algumas pequenas alterações neste plano de vida kleistiano, que podem ser entendidas como uma espécie de preparação para a completa ruptura em 1801. Em 1800, Kleist anuncia o seu noivado com Wilhelmine von Zenge, uma jovem filha de general que ele conheceu durante a sua estadia em Frankfurt an der Oder, logo após a sua abdicação ao exército, o que fará com que o jovem comece a pensar em meios de ganhar dinheiro para sustentar a si e à família que pretende constituir. À vista disso, neste mesmo ano, ele abandona a universidade e parte para Berlin para se candidatar a um cargo no serviço civil prussiano, posição esta que não ocupa por muito tempo. Segundo Bernd Fischer (2003, p. 10-11), foi neste tempo que Kleist

³⁴ “atrevo-me a afirmar que se, com o treinamento mais perfeito de todos os nossos poderes espirituais, também estabelecemos essas qualidades, que estão firmemente estabelecidas em nosso ser mais íntimo, digo, quando estamos na formação do nosso julgamento, na elevação de nossa ingenuidade através das experiências e estudos de todos os tipos, os princípios da nobreza, da justiça, do amor à humanidade, da firmeza, da modéstia, da tolerância, da temperança, da suficiência etc. estão inabalável e inevitavelmente entrelaçados em nossos corações, nestas circunstâncias eu afirmo que nunca devemos ser infelizes”.

começou a considerar a carreira de escritor³⁵, pois, com 24 anos teve acesso integral à sua herança, o que lhe possibilitaria uma vida simples, porém segura financeiramente. É interessante que é nesta mesma época que Kleist intenta estabelecer o seu projeto mais rousseauiano. Em uma carta à sua noiva, de 13 de setembro de 1800, Kleist coloca em discussão três dos principais filósofos que nortearam a sua formação para a felicidade: Epicuro, Leibniz e Kant (KLEIST, 1982, p. 565):

Über den Zweck unseres ganzen ewigen Daseins nachzudenken, auszuforschen, ob der Genuß der Glückseligkeit, wie Epikur meinte, oder die Erreichung der Vollkommenheit, wie Leibniz glaubte, oder die Erfüllung der trocknen Pflicht, wie Kant versichert, der letzte Zweck des Menschen sei, das ist selbst für Männer unfruchtbar und oft verderblich. Wie können wir uns getrauen in den Plan einzugreifen, den die Natur für die Ewigkeit entworfen hat, da wir nur ein so unendlich kleines Stück von ihm, unser Erdenleben, übersehen? Also wage Dich mit Deinem Verstande nie über die Grenzen Deines Lebens hinaus. Sei ruhig über die Zukunft.³⁶

O autor inicia agora um posicionamento cético sobre o futuro; qual a motivação para traçar um “Lebensplan” se somos ínfimos diante do plano grandioso da natureza? O propósito maior para este projeto deixa de existir, pois ele não surtirá os efeitos desejados, já que a discussão de uma filosofia norteadora para este plano é, nas próprias palavras do autor, “estéril”, “perecível”. Há um limite para a nossa vida e devemos nos ater a este limite, sem querer alcançar um futuro que para nós é completamente incerto. Não há mais, portanto, que se investigar o que leva à felicidade; devemos viver o presente, pois, como o próprio Epicuro (1985, 18) diz, “quem menos sente a necessidade do amanhã, mais alegremente se prepara para o amanhã”.

Estas ideias abrem espaço para o começo de uma maior aproximação à natureza, que privilegiará a observação desta como meio de alcance do conhecimento. Kleist dirá, em uma carta de novembro de 1800, que os grandes cientistas do mundo, como Galileu, Newton, Pilâtre e Colombo, nunca foram indiferentes à natureza, sempre buscando nesta o conhecimento

³⁵ Numa carta de 13 de setembro de 1800 Kleist escreve à sua noiva que está se formando para se tornar escritor (KLEIST, 1982, p. 597): “Du weißt daß ich mich jetzt für das schriftstellerische Fach bilde. Ich selbst habe mir schon ein kleines Ideenmagazin angelegt, das ich Dir wohl einmal mitteilen und Deiner Beurteilung unterwerfen möchte“ (“Você sabe que eu agora estou me instruindo para o assunto literário. Eu já criei uma pequena revista de ideias, que gostaria de compartilhar com você e lhe enviar para a sua avaliação”).

³⁶ “Pensar sobre o propósito de toda a nossa existência eterna, investigar se é o prazer da felicidade, como pensou Epicuro, ou a realização da perfeição, como Leibniz acreditava, ou o cumprimento do dever seco, como afirma Kant, mesmo para os homens, é estéril e muitas vezes perecível. Como podemos ousar interferir no plano que a natureza projetou para a eternidade, uma vez que abrangemos apenas uma parte infinitamente pequena de nossa vida terrena? Portanto, nunca se aventure com seu entendimento para além dos limites de sua vida. Fique calma sobre o futuro ”.

necessário para o desenvolvimento de suas teorias, que foram revolucionárias para o mundo, observação esta que será utilizada por ele como justificativa para o seu mais novo projeto educacional: formar a sua noiva. Sentindo-se responsável pela educação dela, Kleist tentará inserir Wilhelmine em uma forma de educação muito peculiar, que possivelmente se embasou na obra *Emílio*, de Rousseau³⁷, uma vez que trará como cerne do desenvolvimento intelectual a prática ao invés da teoria: a jovem deverá observar os fenômenos da natureza e com eles aprender. A leitura de livros, neste caso, não seria eficiente para o seu desenvolvimento (KLEIST, 1982, p. 592):

Mir leuchtet es immer mehr und mehr ein, daß die Bücher schlechte Sittenlehrer sind. Was wahr ist sagen sie uns wohl, auch wohl, was gut ist, aber es dringt in die Seele nicht ein. Einen Lehrer gibt es, der ist vortrefflich, wenn wir ihn verstehen; es ist die Natur.³⁸

A natureza pode nos ensinar muito mais do que qualquer livro que pregue o bem: “Observai a natureza e segui o caminho que ela vos indica” (ROUSSEAU, 1995, p. 22)³⁹. Se, segundo Rousseau (1995, p. 09), “tudo é certo em saindo das mãos do Autor das coisas, tudo degenera nas mãos do homem”, essa volta à natureza nos permite uma conexão maior com o criador do mundo e, portanto, com a sua verdade essencial. Podemos encontrar na observação da natureza tudo que é belo, e devemos observar atentamente até o que não damos importância, pois são nestas pequenas coisas que residem não só o conhecimento, mas também a própria felicidade. Wilhelmine, como futura mãe, será formadora de homens, portanto deve ter conhecimentos sobre a vida e fundamentalmente sobre o ser humano para que seja eficiente em seu papel (KLEIST, 1982, p. 596): “Denn der Mensch und die Kenntnis seines ganzen Wesens muß Dein höchstes Augenmerk sein, weil es einst Dein Geschäft sein wird, Menschen zu bilden”⁴⁰.

Segundo Nancy Nobile (1999, p. 19), em *The school of days: Heinrich von Kleist and the traumas of education*, na segunda metade do século XVIII e início do século XIX houve

³⁷ “Rousseau ist mir der liebste durch den ich Dich bilden lassen mag, da ich es selbst nicht mehr unmittelbar, wie sonst, kann.” (KLEIST, 1982, p. 655) – “Rousseau é o meu preferido para o propósito de formá-la, por isso eu mesmo não posso mais fazer isso, como de costume”.

³⁸ “Parece-me mais e mais que os livros são maus professores dos costumes. Certamente eles nos dizem o que é verdadeiro, e certamente também o que é bom; isso, porém, não se fixa em nossa alma. Há um professor que é excelente quando o entendemos; é a natureza.”

³⁹ Rousseau (1995, p. 543) diz algo semelhante sobre os livros: “O abuso dos livros mata a ciência. Acreditando saber o que temos, acreditamos dispensados de aprender. Leituras excessivas não servem senão para fazer ignorantes presunçosos”.

⁴⁰ “A sua maior atenção deve estar voltada para o homem e o conhecimento de todo o seu ser, pois seu empreendimento será formar homens.”

uma ampla aceitação da importância da educação da mulher, o que gerou diversos tratados que dedicavam parte do seu sistema de formação para a educação das mulheres e para a educação que estas deveriam dar aos seus filhos. Em 1762 o *Emílio*, de Rousseau, recomendava expressamente que os tratados pedagógicos se voltassem para as mulheres, mais especificamente para as mães, pois elas seriam as primeiras formadoras das crianças. Para Jean Paul (apud NOBILE, 1999, p. 19), estas ideias de Rousseau sobre educação resultaram na Alemanha em uma grande quantidade de escritos pedagógicos, ainda que as suas ideias não encaminhassem a educação para a formalidade escolar, mas sim para a formação do homem no seio familiar. Nesta linha, J. B. Basedow, em *Elementarwerk* (1774) descreve detalhadamente os métodos que a mãe deve empregar na educação de seus filhos; Pestalozzi explicita em toda a sua obra as vantagens de se manter a educação inicial da criança no ambiente caseiro, baseado no amor da família (estrutura esta que deveria ser levada ao ensino público, pois traria resultados positivos no processo de formação do homem); e o próprio Jean Paul, em sua obra *Levana*, trará a deusa título da obra como símbolo dessa mulher representada nos tratados pedagógicos, porém sob o ponto de vista do repúdio e da má influência que esta poderia exercer sobre o futuro homem. A mulher, na perspectiva de Jean Paul (NOBILE, 1999), seria apenas a possibilitadora de um segundo nascimento, que levaria a criança à educação do pai, esse sim o nascimento real do homem para a vida.

Dessa forma, para Rousseau (1995, p. 09) e os pedagogistas da época, o papel da mulher se torna fundamental na formação do ser humano, pois “a educação primeira é a que mais importa, e essa primeira educação cabe incontestavelmente às mulheres [...]. Falai portanto às mulheres, de preferência, em vossos tratados de educação”. Adepto a estes pressupostos, Kleist concebe que Wilhelmine deve assumir a figura da famosa Sofia rousseuniana, que domina as artes de seu sexo e está completamente preparada para ser esposa e mãe. Estes serão os seus papéis, e ela nunca deverá ultrapassar esses limites, pois deve respeitar a sua única e exclusiva função social: “agradar ao homem” (ROUSSEAU, 1995, p. 424). Ser passiva, fraca e virtuosa são, na concepção de Rousseau, as características essenciais da mulher, e esta não deve receber a mesma educação do homem, ainda que necessite ser formada para que seja capaz de dar uma educação inicial às crianças: “ao contrário, ela [a natureza] quer que elas pensem, julguem, amem, conheçam, cultivem seu espírito como seu rosto; são as armas que lhes dá para suprir a força de que carecem e para dirigir a nossa. Elas devem aprender muitas coisas, mas as que lhes convém saber” (ROUSSEAU, 1995, p. 432). Suas armas diante dos homens são a beleza e a sedução, portanto estas não precisam de uma educação que atinja o saber intelectual pleno. Evidenciada nestes escritos a função social a que a mulher estava sujeita entre os séculos XVIII

e XIX, Rousseau, e conseqüentemente Kleist, estabelece como protótipo de mulher perfeita aquela que dá suporte incondicional ao homem, mesmo nas mais altas injustiças que esta possa sofrer, marcando estas relações pelo *status* perene da natureza, tom este amargo da condição da mulher que terá seu reflexo nas personagens kleistianas Marquise von O e Alkmene.

Como Emílio e Sofia, Kleist quer constituir ao lado de Wilhelmine uma vida tranquila (para ele) e doméstica, propondo a ela a compra de uma fazenda na Suíça, para que os dois pudessem viver em um lugar mais próximo da natureza e afastado dos vícios da sociedade civil das grandes cidades, projeto este de evidente associação à vida que Rousseau planeja para seus personagens. Contudo, Wilhelmine prontamente rejeita a proposta, e mesmo com esta recusa, Kleist aluga uma residência em um lago na ilha de Delosea, de onde escreve sua última carta à noiva, rompendo em maio de 1802 o noivado.

À vista disso, a mudança de tom nas cartas escritas por Kleist a partir de 1800 marcam o início de uma inversão no valor atribuído ao conhecimento racional e aos plenos poderes da razão humana e a sua harmonia perfeita com o sentimento, uma vez que todo o seu “Lebensplan” parece começar a ruir diante dos entraves da vida, ou, como diria Kleist, pela força do destino. O autor se decepciona com o mundo, lugar em que não encontra espaço para o desenvolvimento desse ser vibrante e com sede de conhecimento e ao mesmo tempo carregado de uma inocência pueril e esperançosa. É neste momento que surge a consciência de uma condição intermediária do ser humano: o absoluto da felicidade e mesmo da própria desgraça não existem no homem, confirmando o argumento de Rousseau (1995, p. 62) de que não há possibilidade, na vida, de um sentimento puro, pois sempre se mesclam e se alternam estados de felicidade e desgraça, que podem ser medidos a partir da comparação de mais ou menos momentos felizes ou calamitosos, mas que essencialmente se resumem a “sempre mais sofrimentos do que gozos: eis a diferença comum a todos. A felicidade do homem nesta terra não passa portanto de um estado negativo; deve-se medi-la pela menor quantidade de males que ele sofre”.

A conclusão a que se chega na leitura da obra epistolar de Kleist deste período é a de que a vida civil, acompanhada de todos os seus deveres, vícios e hipocrisias, é maçante e mortal para o escritor, levando-o a buscar um caminho que lhe possibilite a liberdade e também uma forma de vida realmente compatível ao que encontramos na figura de Emílio. Kleist não se encaixa no meio civil⁴¹, pois não é capaz de viver uma felicidade apenas aparente, e, por isso,

⁴¹ Carta de 05 de fevereiro de 1801: “Ach, liebe Ulrike, ich passe mich nicht unter die Menschen, es ist eine traurige Wahrheit, aber eine Wahrheit; und wenn ich den Grund ohne Umschweif angeben soll, so ist es dieser: sie gefallen

não consegue se fazer entender. Estas são as ideias que figurarão, por exemplo, na carta de 5 de fevereiro de 1801, a última escrita antes da exposição de sua crise diante da filosofia kantiana. Nesta carta, Kleist expressa o seu profundo pesar diante da vida, que nos leva constantemente a redesenhar nosso “Lebensplan” sem nos mostrar qual trunfo (“Trumpf”) será alcançado. Nesta perspectiva, “Wissen kann unmöglich das Höchste sein – handeln ist besser als wissen”⁴² (KLEIST, 1982, p. 629), já que para o autor nunca podemos confiar plenamente em nosso conhecimento, mas sempre nos colocamos, por necessidade, em ação, pois nos formamos a partir desse agir. Estabelece-se, dessa forma, o começo do paradoxo que acompanhará Kleist durante todo o seu percurso literário: ele deve seguir um conhecimento puro, específico, especializado, que entra profundamente em uma determinada questão da vida e nela se deixa morrer como um eterno aprendiz, ou deve seguir o curso de sua natureza, que se baseia na busca de um conhecimento que oscila entre uma e outra instância, mas nunca é capaz de se aprofundar? (KLEIST, 1982, p. 629-630)

Alle Männer, die mich kennen, raten mir, mir irgend einen Gegenstand aus dem Reiche des Wissens auszuwählen und diesen zu bearbeiten – Ja freilich, das ist der Weg zum Ruhme, aber ist dieser mein Ziel? Mir ist es unmöglich, mich wie ein Maulwurf in ein Loch zu graben und alles andere zu vergessen. Mir ist keine Wissenschaft lieber als die andere, und wenn ich eine vorziehe, so ist es nur wie einem Vater immer derjenige von seinen Söhnen der liebste ist, den er eben bei sich sieht. – Aber soll ich immer von einer Wissenschaft zur andern gehen, und immer nur auf ihrer Oberfläche schwimmen und bei keiner in die Tiefe gehen; Das ist die Säule, welche schwankt.⁴³

Se, segundo Rousseau (1995, p. 62), “toda ideia de prazer é inseparável do desejo de gozá-lo”, e se “todo desejo supõe privação e todas as privações são penosas”, para Kleist é penosa esta situação miserável de desejar ser livre a partir do conhecimento e se ver privado de alcançá-lo porque ele possui uma natureza oscilante, o que causa a desproporção entre o que o desejo almeja e a realização real condicionada a esta indecisão diante do conhecimento. A volta à natureza é, portanto, o meio de recuperar o equilíbrio entre o desejo e as faculdades intelectuais que operam sobre esses desejos, pois é em estado de natureza que dispomos dos impulsos necessários que atendem apenas às faculdades que temos disponíveis para satisfazê-

mir nicht.“ (KLEIST, 1982, p. 628) – “Oh, querida Ulrike, eu não me ajusto aos seres humanos, isso é uma verdade triste, mas uma verdade; e se eu devesse dar o motivo sem rodeios, seria este: eles não me agradam”.

⁴² “O conhecimento não pode ser o mais alto - agir é melhor do que saber”.

⁴³ “Todos os homens que me conhecem me aconselham a selecionar e a trabalhar algum objeto do domínio do conhecimento - sim, é claro, esse é o caminho da glória, mas esse é meu objetivo? É impossível para mim cavar um buraco como uma toupeira e esquecer todo o resto. Eu não prefiro mais uma ciência que a outra, e se eu preferir uma, é apenas como um pai que prefere o filho que acabou de ver. Mas eu sempre irei de uma ciência a outra, e sempre nadarei na sua superfície, e nunca entrarei em sua profundidade; Este é o pilar, que oscila”.

los (ROUSSEAU, 1995, p. 62). O estado civil causa, dessa forma, o desequilíbrio entre faculdade e desejo, tornando o homem cada vez mais infeliz por não conseguir sustentar as condições almejadas por seu prazer. Kleist havia imaginado o conhecimento como algo dentro das suas possibilidades de realização; porém, quanto mais parece chegar perto da satisfação desse anseio, mais o conhecimento lhe escapa e ganha proporções que nunca terão limite ou fim, por isso essa oscilação, essa gana de querer conhecer tudo sem se aprofundar em nada. A imaginação, assim, mostra a sua infinidade completamente limitada na vida real, e todos os esforços por aumentar a sua felicidade acabam, neste momento, por transformar-se em miséria, reforçando o pressuposto de Rousseau de que “Todo homem que só quisesse viver, viveria feliz” (ROUSSEAU, 1995, p. 64).

Nesta perspectiva, a crise de Kleist diante da teoria do conhecimento de Kant será, de acordo com as ideias que depreendemos de suas cartas, um divisor de águas no seu “*Lebensplan*”, pois exibirá uma ruptura entre felicidade e razão, que dará embasamento para a composição de obras literárias que caminham pela via da desconstrução desses paradigmas iluministas e mostram o homem jogado nessa sociedade civil caótica e corrompida. Talvez a não especialização buscada por Kleist e esta ânsia pela plenitude de conhecimento encontrem na literatura a sua válvula de escape, não o distanciando completamente dos projetos clássico (com Schiller) e romântico de busca da harmonia perfeita do homem na poesia. Iniciemos, pois, o caminho percorrido por Kant em sua teoria do conhecimento.

2.2 Os fundamentos da crise kleistiana: o problema do conhecimento humano em Immanuel Kant e David Hume

“O ceticismo espeta o aguilhão da dúvida no peito do filósofo, de modo que este não se conforma com as soluções dadas aos problemas, mas luta continuamente por novas e mais satisfatórias soluções.”
(HESSEN, 1978, p. 46)

A famosa crise kantiana de Kleist costuma ser datada através das cartas de fins de 1800 a 1801. Estas cartas revelam um profundo desconcerto da lógica Iluminista na qual Kleist havia fundamentado o seu *Lebensplan*, evidenciando um intenso abalo psicológico, que foi refletido e experimentado também através de seus personagens durante todo o seu percurso literário. Nota-se em Kleist um envolvimento na problemática do conhecimento e de como a consciência atua no processamento desse conhecimento, seguimento este verificável principalmente na ação moral dos problemáticos personagens kleistianos na vida cotidiana.

Faremos nesta seção uma breve explanação das teorias de David Hume e de Immanuel Kant sobre a teoria do conhecimento articulada ao conteúdo das cartas-crise de Kleist. Neste percurso, intentaremos mostrar quais pontos da filosofia de Kant – e, conseqüentemente, de David Hume – podem ser encontrados na discussão empreendida pelo autor e qual foi o direcionamento dado por ele a esta filosofia. Além disso, colocaremos em debate, durante a explanação destes conteúdos, os diversos autores que já discutiram a crise kantiana de Kleist, mostrando as diferentes possibilidades de leitura desse marco na vida e na carreira do escritor.

2.2.1 Os caminhos para a teoria do conhecimento

O problema do conhecimento na filosofia implica em saber quais são os fundamentos que orientam o homem a conhecer o mundo e a si mesmo, a partir de abordagens que levam em consideração os seus inúmeros questionamentos diante do mundo, tais como: como é possível o conhecimento? Qual a origem do conhecimento? Ele provém dos nossos sentidos, da visão, do tato, do olfato e do paladar? Se sim, esse conhecimento representa a realidade em si ou aparece a nós moldado por esses sentidos? E a razão? Ela é capaz de produzir conhecimento sem a interferência da experiência, do mundo externo? É possível apreendermos a realidade em si mesma ou estamos presos aos dados fornecidos pelos nossos sentidos? É possível um conceito de verdade norteador do conhecimento humano? Nessa discussão acerca da essência e da origem do conhecimento, destacam-se dois parâmetros opostos que nortearam o pensamento filosófico até a instauração da filosofia de Immanuel Kant: o primeiro consiste em uma razão privilegiada em detrimento da experiência, uma razão que é a fonte principal do conhecimento humano e que atribui o nome de conhecimento exclusivamente ao que é “logicamente necessário e universalmente válido” (HESSEN, 1978, p. 60), o racionalismo; e o segundo elege a experiência como fonte de todo o conhecimento a que podemos chegar, o empirismo.

O questionamento sobre a autonomia do pensamento humano na origem do conhecimento, segundo Hessen (1978), encontra sua forma mais antiga na filosofia de Platão. Em *Fédon ou da alma*, Platão (1999) estabelece duas classes de realidade: uma visível, mutável e que nunca conserva sua identidade justamente por essa eterna mudança, ou seja, a realidade do corpo; e outra invisível, imutável, que conserva suas formas, sua identidade, ou seja, a realidade da alma. Na realidade visível, portanto, é impossível encontrar o verdadeiro saber, pois a constante mudança dos seres e dos objetos ocasiona uma falta de identidade nessa realidade. Já em *Teeteto*, o filósofo (2001) afirma que há uma certa arbitrariedade nos atributos

que denotamos aos objetos em nossos pensamentos, justamente por uma falha dos sentidos. Isso impossibilitaria a objetividade ao atribuir uma qualidade ao objeto, pois falta-lhe o critério da permanência. Assim, nessa realidade visível, tudo passa pelo processo do devir através da mudança, do movimento, da mescla e do contato com o outro: “nada é ou existe, mas tudo devém” (PLATÃO, 2001, p. 51). Já a realidade invisível, da qual a alma participa, representa, dessa forma, o puro, o eterno: nela a alma “é sempre a mesma, porque está ligada ao que não muda e participa de sua natureza, preservando assim sempre sua identidade e sua maneira de ser; então, a esse estado da alma nós não denominamos pensamento?” (PLATÃO, 1999, p. 145). No pensamento, na razão, neste estado ideal da alma, encontramos a “verdade de todas as coisas” (PLATÃO, 1999, p. 167-168); é o lugar onde participamos de todas as formas perfeitas, o lugar do suprassensível, livre de imperfeições, e que nos possibilita o conhecimento de fato. Este lugar, portanto, é o Mundo das Ideias, de onde provém todos os nossos conceitos acerca das coisas do mundo, tornando a busca racional de ideias que se caracterizam pela imutabilidade a base para se encontrar o conhecimento.

Na Idade Moderna, o racionalismo de René Descartes (1596-1650) será de fundamental importância para o desenvolvimento da filosofia moderna. Para Cassirer (1993), Descartes seria o verdadeiro fundador dessa filosofia devido à elevação da ideia do método ao topo de sua teoria sobre o conhecimento, uma vez que o método para Descartes consiste na ordenação e manutenção de uma unidade essencial e autônoma do conhecimento, possibilitando a resolução dos problemas a que se propõe a razão a partir dessa unidade, sem a necessidade de se recorrer a uma instância transcendental ou externa à razão humana (CASSIRER, 1993, p. 458). O método cartesiano teve grande importância para o desenvolvimento da ciência moderna, pois propôs que os problemas fossem abordados numa relação de causa e efeito, ou seja, da estrutura mais simples à mais complexa, estabelecendo, assim uma unidade e ordenação que possibilitassem o desenvolvimento desse conhecimento. Na relação entre experiência e pensamento, Descartes, segundo Cassirer (1993), delimita que a experiência, por sua característica múltipla e variável, não pode nunca nos dar uma resposta completa sobre o problema apresentado; sempre necessitaremos do intelecto puro e, portanto, dos conceitos daí provenientes para o processamento dessa experiência. Assim sendo, para Descartes é o intelecto que se projeta sobre os objetos do mundo e não os objetos do mundo que causam uma alteração em nossa razão⁴⁴. Dessa forma, se torna impossível conhecermos as coisas que nos rodeiam

⁴⁴ “Es el *juicio del entendimiento* el que convierte en objetos e interpreta y aclara como tales las sensaciones inmediatamente dadas, las cuales no representan de por sí más que simples “signos”. También la distribución y la agrupación de los datos de las sensaciones en el espacio, la “localización”, que nos permite hablar de la situación

sem antes dar-nos conta da nossa própria razão, já que a primeira coisa que se destaca nesse processo é o nosso pensamento raciocinando sobre o mundo. Esse conhecimento (CASSIRER, 1956, p. 9), portanto, para ser tido como tal, deve ter ultrapassado qualquer dúvida que possa vir a surgir e deve obedecer a um critério fixo da verdade. Se, de acordo com o método cartesiano, o que torna uma sentença válida é colocá-la à prova através da dúvida e, da resposta obtida, caracterizá-la como verdadeira ou falsa, o pensamento, ao formular a dúvida, já se mostra como algo existente, e, portanto, indubitável. A dúvida, dessa forma, estabelece a consciência do pensamento e, conseqüentemente, da existência do eu. Ela é, portanto, instauradora da primeira verdade do conhecimento humano e a primeira forma de comprovação da eficácia do método. O passo inicial do conhecimento é conhecer os instrumentos que possibilitam esse conhecimento, ou seja, a própria razão. O pensamento (CASSIRER, 1993, p. 451), assim, seria o primeiro objeto que possuiria a verdade buscada, uma vez que ao conhecermos as coisas exteriores percebemos a essência do nosso próprio pensamento.

Já o empirismo parte de uma vertente aristotélica que compreende a razão humana como uma tábula rasa, em que todo conhecimento por ela adquirido tem início nos dados que os sentidos retiram da experiência, embora o ser humano possua em sua alma a potencialidade para o conhecimento. Aristóteles parte do mesmo princípio de Platão de validade objetiva dos conceitos, porém, abandona o inatismo ao estabelecer uma nova modalidade de origem e possibilidade do nosso conhecimento: o espanto admirativo⁴⁵ (CHAUÍ, 2002, p. 329). Para Aristóteles (1998, p. 69). “todos los hombres por naturaleza desean saber. Señal de ello es el amor a las sensaciones”⁴⁶. Esse amor às sensações, que segundo o filósofo é atribuído principalmente às sensações visuais, revela o primeiro caminho para o conhecimento humano. Ao olharmos para o mundo e espantar-nos diante daquilo que não conhecemos, e que, portanto,

de los objetos y las distancias entre ellos, es siempre – como expone asimismo la *Dióptrica* – obra del intelecto y de la deducción racional.” (CASSIRER, 1993, p. 496) – “É o *juízo do entendimento* que converte em objetos e interpreta e aclara como tais as sensações imediatamente dadas, as quais não representam por si mais que simples “signos”. Também a distribuição e o agrupamento dos dados das sensações no espaço, a “localização”, que nos permite falar da situação dos objetos e as distâncias entre eles, é sempre – como como expõe a *Dióptrica* – obra do intelecto e da dedução racional.”

⁴⁵ Na tradução de Tomás Calvo Martínez encontramos o “espanto admirativo” como “el maravilloso”: “los hombres, ahora y desde el principio – comenzaron a filosofar al quedarse maravillados ante algo, maravillándose en primer momento ante lo que comúnmente causa extrañeza y después, al progresar poco a poco, sintiéndose perplejos también ante cosas de mayor importancia, por ejemplo, ante las peculiaridades de la luna, y las del sol y los astros, y ante el origen del Todo. Ahora bien, el que se siente perplejo y maravillado reconoce que no sabe” (ARISTÓTELES, 1998, p. 76-77) – “os homens, agora e desde o princípio – começaram a filosofar ao ficarem maravilhados diante de algo, maravilhando-se primeiramente diante do que comumente causa estranheza e depois, ao progredir pouco a pouco, sentindo-se perplexos também diante das coisas de maior importância, como, por exemplo, diante das peculiaridades da lua, do sol e dos astros, e diante da origem do Todo. Ora, aquele que se sente perplexo e maravilhado reconhece que não sabe.”

⁴⁶ “Todos os homens, por natureza, desejam saber. Sinal disso é o amor às sensações”.

se nos apresenta como uma dificuldade insolúvel, somos impulsionados pelo desejo de conhecer a partir das sensações: passamos a ser conscientes da nossa ignorância e buscamos saná-la através do conhecimento. Como somos providos – além das sensações –, de memória, de arte⁴⁷ e de razão, somos os animais mais inteligentes existentes no mundo (ARISTÓTELES, 1998, p. 70). A memória, neste espaço, possui um papel importante na aquisição do conhecimento, pois é a partir dela e da sua multiplicidade de recordações que é gerada no homem a experiência: cada situação que vivenciamos gera uma memória que será mesclada a outras, inferindo semelhanças nestas situações, que por sua vez gerarão a arte (*téchne*) e a ciência (*episteme*). Dessa forma, esse movimento, de espantar-se diante do desconhecido da experiência e dele gerar uma memória é o movimento constante da filosofia, pois, como nos esclarece Chauí (2002, p. 330), “o espanto faz com que, de aporia em aporia, os filósofos não cessem de dialogar com o mundo e com as coisas”, e através das semelhanças inferidas da experiência, cheguem à universalidade das regras e ao conhecimento das causas. Assim, sensibilidade e intelecto são componentes determinantes do processo de conhecer, uma vez que este se inicia nas sensações – ainda que as sensações não sejam nenhuma sabedoria⁴⁸ –, porém ganha força universal e necessária, ou seja, torna-se conhecimento verdadeiro quando o intelecto se converte em parte fundamental desse processo. A teoria do conhecimento de Aristóteles, dessa forma, visa destrinchar a estrutura psíquica que permite o conhecimento humano, e insere o inteligível no sensível. Ela parte do particular apreendido pelas sensações, que é a única e verdadeira realidade, até chegar, por via do intelecto, ao universal, que possui o princípio e as causas de todas as coisas.

Estas duas vertentes de compreensão do problema do conhecimento foram de fundamental importância para os desdobramentos das filosofias de Hume e Kant, que são basilares para a questão da crise kantiana de Kleist, objeto deste estudo. Passaremos agora a explorar o empirismo de Hume, e depois nos deteremos à filosofia de Kant como ponto de junção entre racionalismo e empirismo.

⁴⁷ Utilizaremos a tradução *arte* para o termo grego *téchne*, conforme a tradução da *Metafísica* feita por Tomás Calvo Martínez (1998). Arte tem o sentido de um conhecimento a partir do qual conseguimos produzir coisas, não se limitando a objetos no sentido material, mas também intelectual, como a medicina, por exemplo.

⁴⁸ Aristóteles (1998, p. 73) diz que “no pensamos que ninguna de las sensaciones sea sabiduría, por más que éstas sean el modo de conocimiento por excelencia respecto de los casos individuales: y es que no dicen el porqué acerca de nada, por ejemplo, por qué el fuego es caliente, sino solamente que es caliente” – “não pensamos que nenhuma das sensações seja sabedoria, por mais que estas sejam o modo de conhecimento por excelência em relação aos casos individuais: é que não dizem o porquê acerca de nada, por exemplo, por que o fogo é quente, mas somente que é quente.”

2.2.2 O empirismo de David Hume

Grande influenciador da filosofia crítica de Kant, o filósofo escocês David Hume (1711-1776) construiu sua obra fundamentado em um ceticismo⁴⁹ pungente e em uma forte crítica ao cartesianismo. Negando a teoria das ideias inatas e o raciocínio dedutivo de Descartes, Hume elegeu como ponto de partida de sua filosofia a desmistificação das relações de causa e efeito que explicam as origens do conhecimento humano. Atribuiu à força do hábito e não a um princípio inato da mente humana ou propriedade exclusiva dos objetos a explicação desses princípios, conferindo à crença criada pelo cotidiano a necessidade verificada entre essas relações. Para o filósofo (2009), a experiência é o elemento fundamental para o conhecimento humano, e também o seu limitador, uma vez que somente conhecemos aquilo que a experiência nos permite conhecer. Immanuel Kant (2013, p. 77), em sua *Crítica da razão prática* (*Kritik der praktischen Vernunft*, 1788), afirma que a dúvida cética de Hume foi uma das origens de sua obra *Crítica da razão pura* (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781):

no concernente ao meu trabalho na *Crítica da razão pura*, ao qual deu origem aquela teoria da dúvida de Hume, foi-me dado ir muito mais além, ao compreender no mesmo todo o campo da razão pura teórica no uso sintético e, por conseguinte, também o que se denomina metafísica em geral, sendo-me dado proceder do seguinte modo no que se relaciona à dúvida do filósofo escocês em relação ao conceito de causalidade.

Como veremos mais adiante⁵⁰, a dúvida cética de David Hume suscitou em Kant a investigação das relações de causa e efeito, porém agora com o enfoque no sujeito, e não mais no mundo empírico. O conceito de causalidade passa a ser visto por Kant como uma categoria *a priori*, que existe no entendimento antes mesmo de qualquer experiência.

A primeira obra de Hume, *Treatise of Human Nature* (*Tratado sobre a natureza humana*, 1739-1740), foi um projeto audacioso do jovem filósofo, com o qual pensou que lograria grande êxito, mas que foi recebido com pouco entusiasmo pelo público devido à dificuldade de entendimento das ideias ali propostas. Já em *Enquiry Concerning Human Understanding* (*Investigação sobre o entendimento humano*, 1748), sua segunda obra, Hume tenta fazer um apanhado de todas as ideias desenvolvidas em *Treatise*, porém agora em uma

⁴⁹ O ceticismo de David Hume em relação à razão não está ligado a uma postura pessimista diante da vida. Diferentemente de Kleist, como veremos, Hume acreditava na possibilidade de pensar a moral e a ciência, mesmo diante de uma razão falha na apreensão dos dados empíricos. Para Hume essa falha não será vista de forma pessimista, como em Kleist, e sua filosofia moral ganha ares muitas vezes otimistas.

⁵⁰ Discutiremos a filosofia crítica de Kant na seção 2.2.3.

linguagem mais acessível. Nestes dois livros encontramos os principais pontos da teoria do conhecimento de Hume, além de uma interessante abordagem sobre os princípios da moral.

Para Hume (2004), percebemos o mundo através das sensações e somente por elas adquirimos conhecimento. Dessa forma, o nosso conhecimento possui uma base empírica, que dá início à nossa verificação das causas e dos efeitos dos objetos tanto da experiência interna quanto da experiência externa do ser humano. Segundo o filósofo (HUME, 2009, p. 25), existem dois gêneros de percepção da experiência: as impressões e as ideias, que se diferenciarão pelos “graus de força e vividez com que atingem a mente e penetram em nosso pensamento ou consciência”. As impressões são o gênero de percepção que chega à mente com mais força e violência, ou seja, são as nossas sensações, paixões e emoções; já as ideias são as imagens dessas impressões que figuram no pensamento, e que, portanto, são despertadas quando são mencionadas, sem estarem presentes como forma de impressão. Assim sendo, as percepções aparecem para nós de forma duplicada ao figurarem primeiro como impressões e depois como ideias dessas impressões. No que lhes concerne, as percepções podem ser simples ou complexas, sendo as simples aquelas que não podem ser separadas, formando uma unidade; e as complexas as que podem ser divididas em partes. Hume (2009, p. 26) dá como exemplo dessas percepções as partes que compõem uma maçã: há nela cor, sabor e aroma que, embora façam parte da maçã, estas qualidades não formam uma unidade, pois podem ser distinguidas umas das outras, formando uma percepção complexa.

As percepções, portanto, surgem da experiência e a ela se assemelham. Contudo, para Hume (2009), ainda que as ideias simples sempre correspondam exatamente às impressões simples, as ideias complexas não firmam uma completa identidade com a realidade; posso ter ideias complexas que não são idênticas às impressões complexas que lhe deram origem, e, mais que isso, há a possibilidade de não encontrar impressões que correspondam a essas ideias. Isso evidencia que, embora nossa imaginação possa criar cenários nunca antes vistos, ou monstruosidades que parecem não se assemelhar aos objetos por nós conhecidos, essa aparente liberdade da nossa imaginação está atrelada a um processo que combina as nossas percepções da experiência, estabelecendo relações entre as nossas ideias, ou seja, é possível encontrar nesses objetos “criados” pela imaginação elementos que compõem a nossa realidade. O nosso pensamento, dessa forma, está limitado à “capacidade de compor, transpor, aumentar ou diminuir os materiais que os sentidos e a experiência nos fornecem” (HUME, 2004, p. 35). Se concebemos algo, isso abre a possibilidade de existência desse algo: “nada que imaginamos é absolutamente impossível” (HUME, 2009, p. 58), por isso nosso imaginário cultural está

permeado por figuras que, apesar de extrapolarem a realidade, mantém características que as atrelam ao conhecido.

Dessa forma, as noções de tempo e espaço também são determinantes para a delimitação das nossas percepções. Se para Hume (2009, p. 65) “a capacidade da mente não é infinita”, logo, as noções de espaço e tempo (extensão e duração) também não podem ser infinitas, pois deve haver necessariamente essa conformidade entre a mente e a percepção do espaço e do tempo para que não haja contradição entre estas duas instâncias. Neste sentido, concebemos o espaço através da nossa visão e do nosso tato e somente temos esta capacidade porque há nele objetos que são perceptíveis: se retirarmos os objetos do espaço, como seria possível percebê-lo? Já o tempo, nesta lógica de limitação, se constitui de momentos indivisíveis, pois não há a possibilidade de um número infinito de momentos coexistentes no tempo: cada momento singular sucede a outro, de forma linear. Porém, como é possível perceber o tempo? Segundo Hume (2009), temos que ter em vista as mudanças no espaço: não há como conceber o tempo sem vinculá-lo a um movimento, a um antes e um depois; se tudo fosse fixo e imutável, nunca teríamos uma noção de tempo. O tempo, portanto, não pode ser caracterizado como uma impressão particular que vem unida às outras impressões da realidade, mas sim como a forma pela qual essas impressões surgem na mente: ele é a característica que dispõe as impressões em nossa mente de forma sucessível (HUME, 2009). Assim, espaço e tempo estão intimamente ligados, primeiro porque este depende do movimento daquele para que seja perceptível; segundo porque ambos dependem dos objetos para existirem, uma vez que as ideias que concebemos de espaço e tempo nunca estão separadas dos objetos existentes: “é impossível conceber seja um vácuo e uma extensão sem matéria, seja um tempo em que não houve nenhuma sucessão ou alteração em uma existência real” (HUME, 2009, p. 66).

Hume (2004, p. 42) então estabelece que há três princípios de conexão entre as ideias: semelhança, contiguidade (no tempo e no espaço) e causa e efeito, sendo este último o produto do hábito, que nos faz perceber através de uma semelhança inicial e sua contiguidade no tempo e no espaço uma relação de causa e efeito. Segundo o filósofo (2009, p. 29), é possível notar que essa relação se estende ao tipo de relação verificada entre nossas impressões e ideias:

A conjunção constante de nossas percepções semelhantes é uma prova convincente de que umas são as causas das outras; e essa anterioridade das impressões é uma prova equivalente de que nossas impressões são as causas de nossas ideias, e não nossas ideias as causas de nossas impressões.

Ao estabelecer as ideias como provenientes das impressões, Hume instituiu uma relação causal entre estas duas formas de percepção, baseada em uma anterioridade (as impressões) e uma posterioridade (as ideias), o que desconstrói todo o pensamento racionalista anterior a ele, que estabelecia as ideias *a priori* como origem de todo conhecimento humano. Para Hume (2004), não há como as ideias se apresentarem antes das impressões, como raciocínios *a priori*, pois são produtos destas, que por sua vez necessitam da experiência para inferir a existência dos objetos. A relação de semelhança e contiguidade que percebemos nos objetos é que estabelecerá as relações de causa e efeito, e não a razão nem o objeto sozinhos. Pensemos em um objeto que nunca havíamos visto antes. Saberíamos dizer qual a função que ele exerce? Quais são seus efeitos? Qual a sua causa? Para Hume (2004), somente a experiência e o hábito nos permitirão conhecer esse objeto, e não ideias *a priori*.

Essa maneira de situar a origem das ideias, portanto, é uma maneira empirista. O conhecimento dá-se a partir das impressões que retiramos da experiência, e não de uma categoria *a priori* da razão. Se Aristóteles é a figura representante do empirismo na Antiguidade Clássica – além dos primeiros sofistas, dos estóicos e dos epicuristas –, foi John Locke (1632-1704), segundo Hessen (1978, p. 71), “o seu verdadeiro fundador” na Idade Moderna. O inglês estabelece (CASSIRER, 1956) que as experiências interna (reflexão) e externa (sensação) trabalham conjuntamente para a construção do conhecimento, e que as impressões das experiências interna (da alma, do próprio eu) e externa (da realidade) transformam-se também em ideias simples e complexas que representam um objeto. Da mesma forma que Hume, portanto, o pensamento para Locke é aquele que processa unicamente os dados das percepções, não provindo dele nenhuma ideia nova, originária, que não seja fruto dessas percepções.

É notável, assim, que o empirismo de Locke foi a base fundamental para o desenvolvimento da filosofia de Hume: nada é produzido pelo nosso intelecto que não seja proveniente da experiência. Dessa forma, as impressões para Hume, assim como em Locke, podem ser divididas em sensação e reflexão. Quando uma impressão chega aos sentidos, ela nos faz percebê-la através das sensações; logo, a nossa mente copia essa impressão como forma de guardá-la após o seu desaparecimento, ou seja, transforma a impressão em ideia. A ideia, por sua vez, quando retorna à alma, onde foi produzida a impressão, produz novas impressões, que serão denominadas impressões de reflexão, pois partem de um processo derivacional. Essa ação se repete, podendo gerar novas impressões e ideias (HUME, 2009, p. 26). Podemos tomar como exemplo de uma impressão por reflexão a sensação de frio. Ao sentirmos o frio, temos uma impressão da experiência externa do nosso corpo, que fica gravada em nossa mente através da memória e da imaginação. Ao recordarmos dessa sensação, podemos sentir aversão ou

desejo, prazer ou dor, que novamente produzirão uma impressão que será gravada em nossa mente através de uma ideia.

Nesse processo, os conceitos de memória e imaginação são fundamentais para se entender o que Hume nos diz sobre os graus de vividez de uma ideia. Segundo o filósofo (2009), quando uma impressão reaparece na mente através de uma ideia, ela pode ter níveis de intensidade que irão determinar se é a faculdade da imaginação ou da memória que está presentificando essa impressão. Se a ideia possui demasiada vividez em relação à impressão original, essa ideia é derivada da memória; se deixa de ter toda a vividez, provém da imaginação. A crença, neste espaço, participa da vividez da memória, pois vivifica, na repetição que a caracteriza, a primeira impressão imediata dos sentidos. Seu efeito, assim, é o de elevar uma ideia ao mesmo grau de vividez de uma impressão, agindo sobre as paixões (dor e prazer, por exemplo) de forma semelhante aos efeitos de uma impressão. Já as ideias da imaginação constituiriam a ideia perfeita, pois se caracterizam como ideias gerais, que representam uma totalidade. Quando pensamos em um círculo, por exemplo, não pensamos em um objeto específico, mas sim uma ideia geral de círculo, que poderá ser transferida a objetos particulares. Segundo Hume (2009, p. 41), Berkeley já havia postulado, contrariamente à tradição, que as ideias gerais são, na verdade, ideias particulares que ligamos a um termo geral, que amplifica o seu significado ao estabelecer a possibilidade de evocar a partir dele conceitos semelhantes. Hume dá como exemplo a palavra “figura”, que nos traz as ideias de círculos, quadrados, triângulos etc. Esta palavra evoca todo um universo de ideias, sem necessariamente nos apresentar uma ideia particular. Ainda assim, compomos nesse termo geral ideias particulares que poderão ser evocadas a qualquer momento. O termo geral, no que lhe concerne, é produto do hábito, que nos faz associar esses particulares à essa ideia geral.

As relações de causalidade, dessa forma, apresentam também o hábito como preceito. Segundo Hume (2009, p. 107), é máxima geral da filosofia a proposição de que “*tudo o que começa a existir deve ter uma causa para sua existência*”. Pautada numa certeza intuitiva, essa máxima, segundo o filósofo, não exhibe provas concretas de sua validade, porém, não pode ser tampouco contestada devido à restrição do alcance do conhecimento humano. Diante desse cenário, a explicação das causas da existência (HUME, 2009, p. 110) deve partir da experiência, de como esta dá origem ao princípio de causalidade e de como inferimos necessariamente os efeitos particulares das causas. Há segundo Hume (2009, p. 111) dois meios de se inferir os efeitos das causas: pela percepção (através da memória ou dos sentidos) da experiência; ou a partir da inferência de outras causas. A inferência segue o mesmo caminho de uma impressão da memória ou dos sentidos até chegar a uma ideia de existência de um determinado objeto,

como produto, efeito: infere-se de uma causa primeira outra causa que nos levará a uma impressão, seja ela da memória ou dos sentidos. Ainda assim, há o fator inexplicável, do ponto de vista da razão humana, das impressões provenientes dos sentidos. Para Hume (2009, p. 113), não há como saber se estas impressões “surgem imediatamente do objeto, se são produzidas pelo poder criativo da mente, ou ainda se derivam do autor de nosso ser”, o que Kant explicará com a teoria de que as impressões são ordenadas pela mente de forma sintética, ou seja, a mente tem o poder criativo de criar os fenômenos dos quais os objetos são provenientes⁵¹.

De qualquer forma, para Hume (2009, p. 120) é apenas a partir da experiência que inferimos a existência dos objetos, porém a contiguidade, a sucessão e a conjunção não são suficientes para determinar as relações de causa e efeito entre os objetos. Nossa razão não nos possibilita a instituição de uma “conexão última” entre as causas e os efeitos, porém, há um local em nossa mente que, unido à experiência e à observação de uma “conjunção constante” entre objetos, nos faz supor essa relação de causa e efeito (HUME, 2009, p. 121):

A razão jamais pode nos mostrar a conexão entre dois objetos, mesmo com a ajuda da experiência e da observação de sua conjunção constante em todos os casos passados. Portanto, quando a mente passa da ideia ou impressão de um objeto à ideia de outro objeto, ou seja, à crença neste, ela não está sendo determinada pela razão, mas por certos princípios que associam as ideias desses objetos, produzindo sua união na imaginação. Se as ideias não fossem mais unidas na fantasia que os objetos parecem ser no entendimento, nunca poderíamos realizar uma inferência das causas aos efeitos, nem depositar nossa crença em qualquer questão de fato. A inferência, portanto, depende unicamente da união das ideias.

Assim, a imaginação e não a razão seria o lugar onde há a associação dessas ideias para o estabelecimento da crença nas relações de causa e efeito. Como lugar de fantasia, as ideias nela presentes possuem mobilidade, podendo ser juntadas, misturadas e alteradas. Elas também podem ser colocadas em diversos tempos e espaços, e, por isso mesmo, torna-se impossível para a imaginação alcançar por si só a crença; esta, por sua vez, consiste na maneira como concebemos nossas ideias e como estas são sentidas pela mente: “os objetos não possuem entre si nenhuma conexão que possa descobrir; e nenhum outro princípio senão o costume, operando sobre a imaginação, permite-nos fazer uma inferência da aparição de um à existência de outro” (Hume, 2009, p. 133). Não há, nesse processo, uma reflexão anterior, pois é a experiência que produz uma crença das relações de causas e efeitos, a partir de uma “operação secreta”, que não

⁵¹ Discutiremos essa questão na seção 2.2.3.1.

necessita que pensemos nela previamente. A imaginação, dessa forma, é capaz de inferir essa relação partindo da experiência passada, sem que a razão entre propriamente nessa ação.

Já a memória, devido à vividez de suas ideias, tem grande importância nos processos mentais. Nela há uma espécie de sistema que regula tudo o que passou por nossa percepção (interna ou externa), constituindo, juntamente às nossas impressões presentes, uma “realidade” (Hume, 2009, p. 138). Há uma conexão, através da relação de causa e efeito, entre esse sistema da memória e um sistema do juízo, que também constitui “realidades”. É o juízo, por sua vez, que infere a grandeza de um objeto: ele recebe a imagem através de um sentido, a visão, e infere sua grandeza, provocando uma vividez superior àquela que recebemos da impressão de um sentido. Essa inferência do juízo é, dessa forma, mais vívida porque mantém uma semelhança maior entre a imagem e o objeto, o que faz com que confiemos mais nessa faculdade.

A razão seria, para Hume (2009, p. 213), uma espécie de causa e seu efeito seria a verdade. Porém, na razão interferem diversas outras causas que podem impedir o efeito da verdade de aparecer. Esses impedimentos fariam com que todo conhecimento se tornasse uma probabilidade, pois, de fato, não conseguimos prever se os efeitos da causa razão são verdades ou foram “contaminados” por outras causas. A probabilidade, dessa forma, poderia ter um grau maior ou menor de veracidade, que dependeria da experiência do nosso entendimento diante da verdade ou da falsidade. Porém, conhecimento e probabilidade são fatores contrários: o conhecimento é proveniente de relações de ideias produzidas pelas próprias ideias, ou seja, a relação estabelecida aqui é a de comparar ideias que gerarão sempre uma certeza, como por exemplo a comparação entre a soma dos ângulos internos de um triângulo e a de dois ângulos retos, que geram uma igualdade (180°): essa relação de igualdade só irá se alterar se eu mudar a minha concepção de triângulo; portanto há uma certeza na comparação desses dois objetos. Já a probabilidade se caracteriza por uma evidência que ainda deixa dúvidas, pois parte da associação de ideias que o hábito produz: quanto mais casos presencio dessa associação de ideias, mais força a minha certeza ganha na relação de causa e efeito. Na prática, o conhecimento, dessa maneira, poderia ser encarado como produto do hábito consolidado, uma vez que se alcançou uma certeza no encadeamento de ações passadas, que nos ajudariam a prever o futuro das relações de causalidade entre os objetos, porém, conforme delimitado por Hume, ainda restaria a dúvida, o que torna o conhecimento científico impossível. A incerteza acerca dos raciocínios, portanto, parte do hábito: cremos naquilo que os nossos sentidos nos fornecem a partir das sensações, sendo esta crença não tanto produto da nossa razão quanto o é da nossa parte sensível; o hábito, dessa forma, é um elemento instintivo que nos faz crer na semelhança entre passado e futuro e estabelece essa relação de causalidade.

Assim, fica evidente que o hábito é de grande importância para a filosofia do conhecimento humano de Hume. É ele que guia a experiência humana e faz o homem “prever” para o futuro aquilo que se repetiu muitas e muitas vezes no passado; é, portanto, a partir dele que conseguimos estabelecer as relações de causalidade, esperando confiantes no efeito que já foi inúmeras vezes alcançado. Devido aos seus postulados empiristas, é manifesto que para Hume as relações de causa e efeito sempre devem ser retiradas da experiência e nunca de forma apriorística pelas ideias. Apoiada na memória, a experiência nos fornece as qualidades dos objetos e as suas relações estabelecidas na realidade empírica. Dessa forma, as observações feitas a partir da experiência revelam que as questões de identidade, tempo e espaço não provêm de um raciocínio abstrato, mas sim dos dados fornecidos pelos sentidos, pois a mente não consegue ir além desses dados para provar a existência e as relações de causa e efeito desses objetos.

À vista disso, a dúvida sempre fará parte dos nossos raciocínios, uma vez que, como postulado, nunca chegaremos de fato à conexão última entre os objetos: “Pela observação de vários casos análogos, os filósofos formam a máxima de que a conexão entre todas as causas e efeitos é igualmente necessária, e que sua aparente incerteza em alguns casos procede da oposição secreta de causas contrárias” (HUME, 2009, p. 165). A conexão necessária entre causa e efeito dá a ideia de completude e perfeição, que visa transferir essa ação passada para o futuro; a imaginação, dessa forma, procede da mesma maneira ao prognosticar que, segundo nos informa o hábito, essa causa provocará o mesmo efeito no futuro, ainda que não tenhamos certeza de que isso se repetirá. É essa incerteza que corrobora a eficácia do sistema humeano sobre o conhecimento (HUME, 2009, p. 172):

Se algum dia os homens se convencerem plenamente destes dois princípios: que não há nada em nenhum objeto, considerado em si mesmo, capaz de nos fornecer uma razão para extrair uma conclusão que o ultrapasse; e que, mesmo após a observação da conjunção frequente ou constante entre objetos, não temos nenhuma razão para fazer uma inferência a respeito de outro objeto além daqueles de que tivemos experiência – se os homens, digo, algum dia se convencerem plenamente desses dois princípios, isso os afastará a tal ponto de todos os sistemas comuns que não terão dificuldade em aceitar nenhum outro, ainda que pareça o mais extraordinário.

O sistema de Hume (2009, p. 182) preconiza, portanto, que o raciocínio é um efeito do costume, e que, por isso mesmo, não consegue ir além da experiência. Assim, a razão não consegue gerar sozinha uma ideia original e, conseqüentemente, não consegue inferir sozinha, sem ajuda da experiência, uma relação necessária entre causa e efeito. Estas evidências, para

Hume (2009, 193), derrubam de uma vez por todas as bases da teoria sobre as ideias inatas, e, mais ainda, inutilizam qualquer postulado que atribua a uma divindade um poder ativo que estabeleça a causa primeira da existência dos objetos: “se toda ideia é derivada de uma impressão, a ideia de Deus procede da mesma origem; e se nenhuma impressão, de sensação ou de reflexão, implica uma força ou eficácia, é igualmente impossível descobrir ou sequer imaginar um tal princípio ativo em Deus”. Da mesma forma, é impossível atribuir um princípio ativo à nossa própria mente e transferi-lo para o objeto, pois não temos total controle da nossa mente, e dessa maneira não podemos explicar, por exemplo a conexão necessária entre um ato da vontade e um movimento desempenhado pelo corpo. As qualidades dos corpos (solidez, extensão e movimento) são, segundo Hume (2004, p. 99), completas em si mesmas e, por isso mesmo, não nos revelam nenhuma outra ação ou poder que produzisse uma causa ou um efeito. Assim, aquilo que causa as transformações no universo não aparece aos nossos sentidos, e nem pode ser visto nas qualidades dos objetos. Consequentemente, não conseguiremos inferir nada dos objetos isolados: necessitamos da experiência e da contiguidade da causa e do efeito no espaço e no tempo para só então inferirmos as relações entre os objetos, que serão, por sua vez, estabelecidas apenas em nossa mente e existirão apenas nela. A necessidade e, conseqüentemente, o poder das causas, portanto, são produtos de uma impressão interna da mente, e não do objeto em si nem de uma divindade.

Por fim, Cassirer nos diz (1956, p. 291) que para Hume há um contraponto entre os postulados do nosso pensamento e os meios de que dispomos para realizá-los, e esse contraponto é indestrutível: não se busca uma explicação metafísica para isso, porque não há como chegar a entender esse contraponto de forma a comprová-lo; sempre haverá a dúvida. Por isso, a filosofia de Hume é a primeira a começar a dissolução da metafísica: o ser exterior e o ser interior são colocados em um mesmo nível, o da associação de impressões, que nos conduz à transformação da forma com que percebemos e criamos uma imagem do mundo. Percebemos o ser a partir da sensação, que em função disso não pode ser tido como “verdadeiro”. Verificamos o poder exterior que dá a conexão causal das coisas porque nunca chegaremos à sua motivação interior. Dessa forma, Hume, segundo Cassirer (1956, p. 309), distancia-se do empirismo anterior: ele nos coloca um problema insolúvel, em que não chegaremos nunca a saber com certeza se a experiência continuará se repetindo, ou se de uma hora para outra entraremos em um período de caos.

2.2.3 O criticismo de Immanuel Kant: a compreensão do ser e o ato de conhecer através do transcendentalismo

Até aqui foi possível notar que o problema do conhecimento gira em torno principalmente da compreensão do ser através da forma como este produz conhecimento. Percebe-se um profundo arraigamento do conceito de ser absoluto na fundamentação do conhecimento humano, e qualquer tentativa de superação desse conceito passa a ser visto como a “destruição destes fundamentos” (CASSIRER, 1952, p. 612). Immanuel Kant, como conhecedor de todas essas ideias (racionalistas e empiricistas), faz parte dessa larga vertente de investigação sobre o conhecimento humano, refletindo sobre o ato de conhecer e as condições que possibilitam o conhecimento do mundo ao nosso redor. Porém, Kant inova nesta problemática ao mudar o foco de investigação, baseando-se em uma ontologia fundamental (HEIDEGGER, 1954, p. 9), ou seja, na analítica da essência finita do homem e na investigação do conhecimento empírico dos objetos, preocupando-se com a lógica em que está estruturada a experiência. A busca de Kant, dessa forma, está voltada para as leis que regem a experiência, e não para os objetos em si mesmos ou para a relação entre o eu e os objetos sob um ponto de vista metafísico comum, que dá tanto a um como a outro a mesma origem objetiva (CASSIRER, 1952, p. 613). Sua famosa revolução copernicana consiste, como explicita Deleuze (1963, p. 21-22), “no princípio de submissão necessária do objeto ao sujeito”: somos possuidores de uma faculdade de conhecer legisladora, que rege os princípios da experiência da qual participamos, ou seja, somos legisladores da Natureza. Este ponto de vista difere completamente daquela compreensão aristotélica que via no acordo do eu com a Natureza a forma perfeita de conhecimento: a nossa faculdade de conhecer possui uma função ativa e não receptiva, em que as categorias dos objetos são determinações do pensamento, e não mais se encontram nas propriedades dos mesmos, como em Aristóteles (HESSEN, 1968). Dessa forma, os objetos do conhecimento para Kant não possuem uma essência determinada, já pronta da qual apenas tomaremos consciência, mas são produto da nossa faculdade de conhecimento, que ordena a experiência.

Em sua *Crítica da Razão Pura* (*Kritik der reinen Vernunft*, 1787), Kant tem por missão a busca de uma validade objetiva dos conhecimentos *a priori* diante da possibilidade ou não do conhecimento da experiência. Trata-se de uma contradição no cerne da questão metafísica do ser absoluto, em que a impossibilidade de conhecimento das coisas em si mesmas é levada em consideração, mas também é exposta a possibilidade de um conhecimento *a priori* da nossa mente. Nesta premissa, o processo de dissolução da metafísica iniciado por David Hume e o

seu ceticismo são aqui retomados por Kant, porém agora de forma a resgatar a metafísica do dogmatismo a que esta havia sido exposta e encontrar um princípio de validação objetiva do conhecimento humano.

A expressão *μετὰ τὰ φυσικὰ* (metafísica) foi utilizada pela primeira vez por Andrônico de Rodes (por volta de 50 a. C.) para designar um conjunto de tratados de Aristóteles posteriores aos tratados pertencentes à Física. Seu primeiro uso se deu, portanto, por razões bibliográficas, porém esta denominação se incorporou ao conteúdo dos tratados, uma vez que estes discutiam a Filosofia Primeira de Aristóteles e tratavam do ser enquanto ser, ou seja, do ser que está *além* da Física. Segundo Heidegger (1954), esta incorporação de sentido ao significado da palavra metafísica foi tal, que passou a orientar a leitura destes tratados para a questão da filosofia primeira, que ultrapassa a divisão filosófica em física, ética e lógica, e chega ao filosofar propriamente dito, ou ao que Heidegger (1954, p. 15) denomina “perplexidad filosófica fundamental”⁵². Dessa forma, o novo conceito pode ser essencialmente descrito como (HEIDEGGER, 1954, p. 15)

el conocimiento fundamental del ente como tal y en su totalidad. Pero esa “definición” sólo tiene valor al señalar el problema, es decir, al señalar las preguntas: ¿en qué consiste la esencia del conocimiento del ser del ente?, ¿hasta qué grado se ha de desenvolver necesariamente hasta un conocimiento del ente en total? ¿Y por qué éste se convierte a su vez en un conocimiento del conocimiento del ser?⁵³

Volta-se, com estes questionamentos, para o problema do conhecimento como delimitador da compreensão do ser, ou seja, para uma filosofia fundamental. Heidegger (1954) ainda afirma que Aristóteles e Platão deixaram a problemática da metafísica em aberto, o que não foi compreendido por aqueles que tentaram seguir a tradição aristotélica e platônica: a metafísica ocidental pós-aristotélica transformou-se em uma metafísica dogmática que se afastou quase que completamente da problemática original. Para Heidegger (1954), dois fatores foram determinantes nesse processo. O primeiro refere-se ao conteúdo da interpretação cristã do mundo incorporada à estrutura do conteúdo da metafísica, que coloca o homem numa posição privilegiada dentre os seres existentes – pois a salvação da sua alma para uma existência eterna nesta doutrina é a única coisa que tem importância –, subdividindo a totalidade dos seres

⁵² “perplexidade filosófica fundamental”.

⁵³ “o conhecimento fundamental do ente como tal e em sua totalidade. Porém, essa definição somente tem valor quando delimitamos o problema, isto é, ao assinalar as perguntas: em que consiste a essência do conhecimento do ser do ente? Até que grau irá se desenvolver necessariamente até um conhecimento do ente em totalidade? E por que este se converte, por sua vez, em um conhecimento do conhecimento do ser?”

em Deus (teologia), Natureza (cosmologia) e homem (psicologia). Estas três categorias unidas formam a *metaphysica specialis*, que difere da *metaphysica generalis* (ontologia, que trata do ente em geral). Já o segundo fator alude ao modo e ao método de conhecimento da metafísica. Como a metafísica tem “privilégios” entre as demais ciências por ter por objeto de investigação o “sumo ente” (HEIDEGGER, 1954, p. 16), ela exige rigorosidade no seu modo de conhecer, estabelecendo um ideal de conhecimento para que alcance a sua finalidade. O conhecimento eleito para esse fim foi a matemática, a ciência racional pura e *a priori* por excelência, o que converte a *metaphysica generalis* e a *metaphysica specialis* nesta ciência (HEIDEGGER, 1954).

Segundo Heidegger (1954), num primeiro momento, Kant se mantém fiel a esta conceituação dogmática da metafísica, concentrando o seu foco na *metaphysica specialis*. Porém, diante da frustração a que esta ciência leva em qualquer tentativa de ampliação do conhecimento racional, Kant parte para a delimitação do “problema de la posibilidad interna de esta ciência”⁵⁴ (HEIDEGGER, 1954, p. 17), ou seja, da fundamentação da metafísica. O conhecimento puro exigido pela metafísica faz com que a experiência sensível seja colocada em segundo plano, já que o objeto com o qual trabalhamos no sensível é contingente e particular, e portanto não atende à categoria suprassensível exigida por este tipo de conhecimento. Porém, o que Kant, segundo Heidegger (1954), vê neste método do conhecimento puro é um “mero tatear” sobre os conceitos, sem chegar a nenhuma prova rigorosa de conhecimento.

A metafísica para Kant, portanto, deve trabalhar com a delimitação da possibilidade interna do conhecimento do ente, ou seja, de forma a permitir a demonstração da possibilidade do ente a partir de si mesmo. Contudo, esse conhecimento do ente em si mesmo será aquele que a nossa própria razão produz, através de princípios e leis por ela esboçados, tornando-nos condutores da natureza, e não o contrário. Isso evidencia que o conhecimento ontológico, a “compreensão prévia do ser” do ente, possibilita-nos chegarmos até o conhecimento do ente. Dessa forma (HEIDEGGER, 1954), temos a confirmação da possibilidade do conhecimento ôntico, e, portanto, da possibilidade interna da *metaphysica specialis*, porém resta ainda saber a possibilidade da *metaphysica generalis*, ou seja, sobre a essência da compreensão prévia do ser, desse facilitador do conhecimento ontológico. É neste momento que, segundo Heidegger (1954), Kant se aproximará mais de Aristóteles e Platão, considerando a ontologia como um problema, que exige esclarecimento diante da delimitação vaga com que até agora a

⁵⁴ “problema da possibilidade interna desta ciência”.

metaphysica generalis estava sendo tratada⁵⁵. Assim, é colocada em pauta de forma abrangente, como exige a *metaphysica generalis*, o problema da possibilidade interna da ontologia (da metafísica do ser), o que para Heidegger (1954, p. 19) é a verdadeira revolução copernicana empreendida por Kant.

Segundo Cassirer (1977), a interpretação que Heidegger faz da fundamentação da metafísica de Kant está baseada numa completa objeção à interpretação de que esta fundamentação tenha se dado sobre as bases da teoria do conhecimento⁵⁶. Nesta concepção (CASSIRER, 1977, p. 108), Heidegger conduz a sua interpretação de forma a dar à fundamentação o caráter de uma teoria do ser, de uma ontologia fundamental baseada na “analítica ontológica da essência finita do homem”, em que a pergunta motivadora seria “O que é o homem?”, orientando o conhecimento como o meio pelo qual compreendemos a essência do homem. Assim, consoante à interpretação de Heidegger, para Cassirer (1977, p. 108) a autenticidade de Kant está na revelação do problema da vinculação entre a analítica ontológica e finitude do homem.

À vista disso, podemos dizer que a novidade da metafísica de Kant está diretamente relacionada a uma reordenação do seu objeto no pensamento, o que gerou uma nova conceituação da função do conhecimento. Segundo Cassirer (1956, p. 595),

El concepto tradicional del objeto como algo ajeno y exterior al pensamiento destruye la objetividad del saber. Cualquier intento de conciliación metafísica, en este punto, está condenado al fracaso. En efecto, todas las teorías metafísicas presuponen precisamente aquello por lo que aquí se pregunta: parten de un *mundo* existente por sí, del que debe cobrar conciencia un *yo* concebido también como una entidad sustancial y autárquica. ¿Cómo explicarse – se preguntan estas teorías – que las cualidades de las cosas, que la extensión y el movimiento se conviertan en sensaciones y representaciones, que el ser se transmute en el pensar y se refleje en él, con arreglo a todas y cada una de sus relaciones? Y contestan a esta pregunta remitiéndose de nuevo a una suprema y originaria *estructura del mundo*, en la que el espíritu y los objetos aparecen armónicamente entrelazados y puestos en consonancia.⁵⁷

⁵⁵ Heidegger (1954) deixa claro que o fundamental desta “sacudida” que Kant dá na forma como a metafísica estava sendo tratada é o reconhecimento do problema em si, e não se o filósofo conseguiu de fato resolver o problema.

⁵⁶ Segundo Cassirer (1977, p. 106-107), há uma gama de interpretações sobre as reais intenções de Kant na proposição de uma fundamentação da metafísica: para uma velha geração, essa fundamentação seria a aniquilação da metafísica; para a nova geração esta fundamentação seria o projeto de uma metafísica futura. Ainda hoje esse problema paira sobre as diversas interpretações, levando os notórios representantes do neokantismo (Cassirer cita Aloys Riehl como um desses representantes) a entenderem que o essencial do sistema kantiano está em sua teoria do conhecimento, baseada em uma teoria geral dos princípios, que constituiria o fundamento de uma ciência do conhecimento, o que é radicalmente combatido por Heidegger, pois este não acredita que por esta via lógica do problema do conhecimento se pudesse chegar a nenhum desvendamento do problema metafísico, vinculado ao ser.

⁵⁷ “O conceito tradicional do objeto como algo alheio e exterior ao pensamento destrói a objetividade do saber. Qualquer intento de conciliação metafísica, neste ponto, está condenado ao fracasso. Com efeito, todas as teorias metafísicas pressupõem precisamente aquilo pelo que aqui se pergunta: partem de um mundo existente por si, do

Assim, Kant se afasta da abordagem tradicional da problemática do conhecimento humano, e passa a se orientar a partir do seguinte questionamento: Qual a fundamentação da relação entre o objeto e a nossa representação? É com base nessa pergunta que surge, para Cassirer (1977, p. 105-106), o plano da *Crítica da razão pura*, em que não se pretende acrescentar mais coisas ao antigo sistema metafísico, mas sim conceituar a metafísica e estabelecer o seu problema fundamental.

2.2.3.1 *Crítica da razão pura*

Retomando a citação de Kant em sua *Kritik der praktischen Vernunft (Crítica da razão prática, 1788)*⁵⁸, podemos agora entender a importância da dúvida cética de Hume nas origens de sua obra *Kritik der reinen Vernunft (Crítica da razão pura, 1781/87)*. De formação racionalista, Kant compreende com o ceticismo de Hume que o dogmatismo racionalista deve ser limitado: confia-se na razão como produtora de conhecimento, porém essa confiança não deve ser cega e aceitar um poder absoluto da razão, pairando sempre a desconfiança diante do poder de conhecimento. Por outro lado, Kant também tenta resolver a completa cisão entre a razão e a realidade do mundo exterior empreendida por Hume através da dúvida cética. Assim, ao afastar-se do dogmático e buscar um ponto de harmonia e objetividade para o conhecimento, Kant dá à sua filosofia um tom crítico e reflexivo (HESSSEN, 1978), colocando-se em uma posição intermediária entre o dogmatismo racionalista e o ceticismo.

O conhecimento, nesta nova teoria kantiana, tem suas origens tanto na experiência quanto no pensamento, porém, diferentemente do que propunha Aristóteles, há o elemento *a priori* deste conhecimento, que independe da experiência. O apriorismo de Kant, ao mesmo tempo em que o aproxima do racionalismo, também difere deste devido ao caráter apenas formal do conhecimento apregoadado pelo dogmatismo racionalista. Se este considerava categorias *a priori* os conceitos perfeitos, ou seja, aqueles conceitos que eram completos, possuidores de conteúdo e forma, Kant partirá do fator apriorismo como sendo de natureza

qual deve ter consciência um eu concebido também como uma entidade substancial e autárquica. Como explicar – perguntam-se estas teorias – que as qualidades das coisas, que a extensão e o movimento se convertam em sensações e representações, que o ser se transmute no pensar e se reflita nele, de acordo a todas e cada uma de suas relações? E respondem a esta pergunta remetendo-se de novo a uma suprema e originária estrutura do mundo, na qual o espírito e os objetos aparecem harmonicamente entrelaçados e postos em consonância”.

⁵⁸ “no concernente ao meu trabalho na *Crítica da razão pura*, ao qual deu origem aquela teoria da dúvida de Hume, foi-me dado ir muito mais além, ao compreender no mesmo todo o campo da razão pura teórica no uso sintético e, por conseguinte, também o que se denomina metafísica em geral, sendo-me dado proceder do seguinte modo no que se relaciona à dúvida do filósofo escocês em relação ao conceito de causalidade.” (KANT, 2013, p. 77)

apenas formal. Assim, *a priori* não são os conteúdos, mas as formas do conhecimento. Segundo Hessen (1978, p. 77-78), em Kant

Os fatores *a priori* assemelham-se, em certo sentido, a recipientes vazios, que a experiência enche com conteúdos concretos. [...] O fator *a priori* não procede, segundo ele, da experiência mas sim do pensamento, da razão. Esta imprime de certo modo as formas *a priori* na matéria empírica e constitui assim os objetos do conhecimento. No apriorismo, o pensamento não se conduz receptiva e passivamente perante a experiência, mas sim espontânea e ativamente.

Kant (1999, p. 39) parte, portanto, de uma mudança nos parâmetros do ato de conhecer: é a faculdade de conhecer que legisla sobre os objetos e não o inverso:

Até agora se supôs que todo nosso conhecimento tinha que se regular pelos objetos; porém, todas as tentativas de mediante conceitos estabelecer algo *a priori* sobre os mesmos, através do que o nosso conhecimento seria ampliado, fracassaram sob esta pressuposição. Por isso, tente-se ver uma vez se não progredimos melhor nas tarefas da Metafísica admitindo que os objetos têm que se regular pelo nosso conhecimento, o que assim já concorda melhor com a requerida possibilidade de um conhecimento *a priori* dos mesmos que deve estabelecer algo sobre os objetos antes de nos serem dados.

O sujeito, dessa forma, passa a ser o ponto chave no processo de conhecer, uma vez que é ele quem comanda o conhecimento sobre a natureza a partir de princípios *a priori* que sintetizam os dados empíricos. Com base neste ponto de vista, a sensibilidade e o entendimento seriam as duas fontes do conhecimento, já que da primeira procederia a matéria do nosso conhecimento, pois “nenhum conhecimento em nós precede a experiência, e todo ele começa com ela” (KANT, 1999, p. 53), e da segunda, a forma, dado que, para Kant (1999, p. 53), ainda que o conhecimento comece com a experiência, nem todo ele se origina dela. Assim, na teoria de Kant, na sensibilidade os objetos nos são dados (receptividade das impressões pela intuição); já no entendimento os objetos são pensados a partir da representação fornecida pela intuição (espontaneidade dos conceitos). Isso estabelece um tipo de conhecimento que é absolutamente independente de toda a experiência, o conhecimento *a priori*, baseado nos princípios de universalidade e necessidade, e um conhecimento empírico (*a posteriori*), pautado nos dados fornecidos pela experiência.

Para empreender esta investigação Kant dividiu a sua *Crítica da razão pura* em três partes: a Estética Transcendental, que analisa os princípios apriorísticos da sensibilidade; a Analítica Transcendental, que investiga os elementos apriorísticos do entendimento; e a

Dialética Transcendental, que inquire sobre o uso das categorias do entendimento pela razão (metafísica) (cf. CHAUI, 1999, p. 9). Esta divisão tripartida é norteada pelo conceito de transcendentalismo, que para Kant (1999, p. 65) é “todo conhecimento que em geral se ocupa não tanto com objetos, mas com nosso modo de conhecimento de objetos na medida em que este deve ser possível *a priori*”. O enfoque está, pois, na forma como conhecemos os objetos e a sua possibilidade *a priori*, e não no conhecimento dos objetos em si mesmos, o que caracteriza de forma clara o fenômeno. O fenômeno é para Kant (1999, p. 71) “o objeto indeterminado de uma intuição empírica”, ou seja, são conhecimentos empíricos produzidos através das condições do próprio ato de conhecer, e estão submetidos a esta faculdade. Se, segundo Cassirer (1952, p. 685), para a física de Newton o fenômeno era simplesmente o objeto empírico diretamente dado e conhecido por nós, e, portanto, desvincilhado de qualquer dedução de sua realidade, para Kant este é produto das condições do nosso conhecimento, que entrelaça conceitos e intuições para originar a nossa realidade. Os fenômenos, dessa forma, não são jamais coisas em si, mas pertencem à nossa faculdade de conhecer enquanto estruturante da realidade que vivenciamos. Assim, a realidade dos objetos não está naquilo que não podemos conceber, mas sim nesse conteúdo da experiência que, ao ser percebido por nós, passa pelas regras formais do conhecimento e adquire realidade.

A realidade, deste modo, aparece para nós sob a forma de impressões. Estas não estão ordenadas de maneira fixa, mas representam um caos que necessita de leis que regulem o seu *status* na realidade, o que será feito pelo entendimento. Porém, antes dessa ordenação, as impressões precisam ter um canal de acesso até o entendimento. Logo, a sensibilidade seria para Kant (1999, p. 71) a capacidade que temos de obter representações dos objetos a partir do modo como somos afetados por eles. Ela nos fornece a intuição, que é o meio pelo qual um conhecimento se refere de modo imediato a objetos. Ainda que no entendimento os objetos sejam pensados, todo pensamento tem de referir-se a intuições, por isso a sensibilidade é ponto chave na investigação dos conhecimentos *a priori*: sem ela não haveria outro modo de nos serem dados os objetos. A estética transcendental, neste espaço, é a “ciência de todos os princípios da sensibilidade *a priori*” (KANT, 1999, p. 72). Como faculdade de intuição, portanto, a sensibilidade é constituída (CHAUI, 1999) de dois elementos: um material e receptivo (a sensação); e outro formal e ativo (as formas da intuição). A sensação é o efeito que um objeto exerce sobre a nossa capacidade de representação, e é mediante ela que a intuição empírica se refere a um objeto, dado que para Kant a matéria no fenômeno corresponde à sensação. Já a forma do fenômeno é o que possibilita a ordenação do múltiplo proveniente das sensações, pois, uma vez que os objetos não podem se ordenar nas sensações, a matéria de todo

fenômeno somente nos é dada *a posteriori*, ainda que a sua forma esteja na mente *a priori*. Segundo Kant (1999, p. 72):

a forma pura de intuições sensíveis em geral [...] será encontrada *a priori* na mente. [...] quando separo da representação de um corpo aquilo que o entendimento pensa a respeito, [...] para mim ainda resta algo dessa intuição empírica, a saber, extensão e figura. Ambas pertencem à intuição pura, que mesmo sem um objeto real dos sentidos ou da sensação ocorre *a priori* na mente como uma simples forma da sensibilidade.

Essas formas puras são para Kant (1999) o tempo e o espaço, que, como princípios do conhecimento *a priori*, dispõem para nós a multiplicidade dos fenômenos através de um princípio de ordenação que servirá para a posterior síntese promovida pelo entendimento. Há, segundo Kant (1999, p. 73), um sentido externo que representa os objetos fora de nós, num determinado espaço; e um sentido interno em que a mente representa (intui) a si mesma, não como objeto, mas sim a partir de seu estado interno, estabelecendo uma relação de tempo, o que o leva a concluir que o tempo é intuído internamente e o espaço externamente.

Para Kant (1999), temos inculcada em nossa sensação uma representação de espaço que possibilita a nossa experiência externa, não sendo, portanto, o espaço tomado a partir das nossas relações com o fenômeno externo, mas sim condição para a possibilidade de representação da experiência externa. Sob este ponto de vista, o espaço é uma representação *a priori*, não condicionada ao fenômeno, mas sim necessária na determinação deste, ou seja, é uma intuição pura (e não um conceito) na medida em que se pode pensar um espaço sem objetos, mas não objetos sem espaço. Ele é, portanto, uma forma da intuição, é “a condição subjetiva da sensibilidade unicamente sob a qual nos é possível intuição externa” (KANT, 1999, p. 75), e não uma propriedade das coisas em si, o que deixa clara a proposição kantiana da impossibilidade de apreensão das coisas em si (KANT, 1999, p. 77):

o conceito transcendental dos fenômenos no espaço é uma advertência crítica de que em geral nada intuído no espaço é uma coisa em si e de que o espaço tampouco é uma forma das coisas que lhe é própria quicá em si mesmas, mas sim que os objetos em si de modo algum nos são conhecidos e que os por nós denominados objetos externos não passam de meras representações da nossa sensibilidade, cuja forma é o espaço e cujo verdadeiro *correlatum*, contudo, isto é, a coisa em si mesma, não é nem pode ser conhecida com a mesma e pela qual também jamais se pergunta na experiência.

Como condição subjetiva da sensibilidade e propriedade desta, a noção de espaço delimita a forma como percebemos os objetos: há uma impossibilidade de apreensão da coisa

em si, o que torna os objetos externos por nós apreendidos em meras representações. Porém, segundo Cassirer (1952, p. 638), para a unidade da experiência, necessitamos do espaço objetivo na representação para que o nosso conhecimento adquira validade e necessidade:

No nos preguntamos cómo el espacio del universo, absoluto y existente en si, se escinde en los diversos mundos espaciales de los diferentes sujetos de representaciones, sino que tratamos, por el contrario, de fijar las condiciones lógicas que hacen que el espacio subjetivo, el único que en un principio le es dado al individuo, se convierta en el espacio “objetivo” y que, por tanto, obtengamos como resultado un concepto unívoco de la realidad empírica, independientemente de todas las diferencias individuales en cuanto a las representaciones.⁵⁹

A subjetividade do espaço e do tempo é explicada, dessa forma, pela sua origem: espaço e tempo são princípios internos da nossa sensibilidade e não objetos dos quais nos apropriamos na percepção (CASSIRER, 1952). Fazem parte, portanto, do nosso processo de conhecimento e não de uma característica exterior dos objetos.

Assim como o espaço, o tempo também é uma representação *a priori* e não pode ser abstraído da experiência. Ele é, dessa forma, necessário para que a nossa percepção represente a sucessão de coisas, e, portanto, subjacente a todas as nossas intuições, não podendo ser suprimido. Entretanto, para Kant (1999, p. 77), o tempo possui uma única dimensão, ou seja, não há tempos simultâneos, mas apenas sucessivos. Isso faz com que, por exemplo, seja possível encontrar duas determinações opostas numa mesma coisa, como a lagarta e a borboleta, ou os estados físicos da água (gás, líquido e sólido) etc. Assim, o tempo é uma forma da intuição interna e “condição formal *a priori* de todos os fenômenos em geral” (KANT, 1999, p. 79), o que o torna também uma condição subjetiva da intuição.

Se, por exemplo, tirássemos de um objeto sua cor, seu peso, sua dureza ou maleabilidade, sua solidez, restaria ainda o espaço e o tempo que ele ocupou; comparativamente, para Kant, quando suprimimos de um objeto todas as suas propriedades empíricas, não conseguimos retirar dele algo que lhe é essencial: o pensamos como substância. A substância, para Kant (1999, p. 169), sempre permanece no tempo, invariável. Porém, o seu estado pode variar, de acordo com o modo como essa substância existe, sendo este o elemento que faz com que o tempo seja percebido: é apenas nas relações de variação e simultaneidade

⁵⁹ “Não nos preguntamos como o espaço do universo, absoluto e existente em si, se cinde nos diversos mundos espaciais dos diferentes sujeitos de representações, mas sim tratamos, pelo contrário, de fixar as condições lógicas que fazem com que o espaço subjetivo, o único que em princípio é dado ao indivíduo, se converta no espaço “objetivo” e que, portanto, obtenhamos como resultado um conceito unívoco da realidade empírica, independente de todas as diferenças individuais em relação às representações”.

das substâncias no fenômeno que conseguimos ter uma noção de tempo. Nesta proposição entra a lei da causalidade: “*todas as mudanças acontecem segundo a lei da conexão de causa e efeito*” (KANT, 1999, p. 172). A sucessão dos fenômenos e a mudança, dessa forma, estão subordinadas à lei da causalidade: “só enquanto subordinamos a sucessão dos fenômenos e portanto toda a mudança à lei da causalidade, é possível a experiência, isto é, o conhecimento empírico dos fenômenos” (KANT, 1999, p. 173), como já havia postulado David Hume. A partir dessa lei, portanto, tomo os fenômenos como determinados por um estado anterior que originou o estado atual (sucessão), valorando objetivamente a minha síntese subjetiva na apreensão. Essa possibilidade temporal somente pode ser conhecida a partir dos fenômenos. Do mesmo modo, há no espaço a reciprocidade de ação das substâncias, devido à sua simultaneidade. Temos na intuição empírica a sucessão recíproca de uma percepção a outra, ou seja, percebemos coisas diferentes de maneira simultânea (KANT, 1999, p. 185):

Ora, só se determina ao outro seu lugar no tempo, aquilo que é a causa dele ou de suas determinações. Portanto, toda substância precisa (já que só pode ser consequência com respeito a suas determinações) conter a causalidade de certas determinações nas outras e simultaneamente os efeitos da causalidade das outras em si, isto é, precisam estar em comunidade dinâmica (imediate ou mediata) caso a simultaneidade deva ser conhecida numa experiência possível qualquer.

Deve haver em nossa mente uma “comunidade dos fenômenos”, em que os objetos são representados como conectados de forma a existirem simultaneamente no tempo e no espaço, perfazendo um todo. Isso evidencia que o tempo e o espaço em sua síntese devem ser objetivos (obedecer a regras necessárias e objetivamente válidas), pois se fossem subjetivos seriam múltiplos. A objetividade do tempo e do espaço é, segundo Cassirer (1952), a primeira condição fundamental para a unidade da experiência, portanto, estes não devem ser vistos como objetos, mas sim como meios pelos quais o nosso ato de conhecer passa para alcançar a unidade fundamental do conhecimento. São, dessa forma, parte importante para a síntese do material empírico, e evidenciam que para Kant o fenômeno não pode existir em si mesmo, mas somente em nós. Desconhecemos qualquer característica que fuja ao que nossa sensibilidade é capaz de receber (KANT, 1999, p. 83):

Não conhecemos senão o nosso modo de percebê-los o qual nos é peculiar e não tem que concernir necessariamente a todo ente, mas sim a todo homem. Temos a ver unicamente com esse modo de percepção. Espaço e tempo são as suas formas puras, sensação em geral a matéria.

Deste modo, ao intuirmos um objeto, esse não nos apresenta nada que pudesse ser atribuído de fato à sua constituição em si mesmo, mas somente à nossa representação do fenômeno, a algo que afeta os nossos sentidos. Temos a sensibilidade enquanto capacidade de conhecimento, mas este nunca será o conhecimento do objeto em si mesmo. Isso não quer dizer que o objeto no fenômeno não seja algo realmente dado; pelo contrário, os objetos no fenômeno são realmente dados, porém, são dados a partir da intuição do sujeito, sob a forma de aparências, o que os difere da sua constituição enquanto objetos em si mesmos. Conforme o teorema “*A simples consciência, mas empiricamente determinada, de minha própria existência prova a existência de objetos no espaço fora de mim*” (KANT, 1999, p. 193), somos conscientes da nossa existência, e somente conseguimos ter noção da nossa existência no tempo a partir daquilo que está fora de nós mesmos, como coisas reais, não como representações, pois essa determinação tem que ser alcançada pela comparação de algo externo a mim, e a representação é algo externo. Isso prova a existência do real, não sendo este uma mera representação: “a consciência de minha própria existência é simultaneamente uma consciência imediata da existência de outras coisas fora de mim” (KANT, 1999, p. 193). Já conhecer as coisas em si mesmas, excluindo o fator representativo que os objetos possuem em nosso ato de conhecer é impossível. Há o *noumena*, esses objetos em si mesmos que não fazem parte dos nossos sentidos, porém nunca chegaremos a conhecê-los em seu estado noumenal, apenas em seu estado fenomênico.

Assim, podemos dizer que não há de fato uma relação necessária entre as nossas percepções e os objetos do mundo exterior (HESSEN, 1978). Segundo Cassirer (1956, p. 441), esta proposição não está muito distante do que Leibniz (e outros idealistas) já havia postulado acerca dos fenômenos. Para Leibniz as qualidades dos objetos (extensão, forma e movimento) não passam de qualidades fenomênicas, o que faz com que os objetos existam apenas nas substâncias pensantes. Porém, a inversão de Kant consiste precisamente em dizer que o nosso conhecimento dos objetos é pura aparência, enquanto que a verdade reside na experiência (KANT, 2003, p. 176):

A tese de todos os idealistas genuínos, desde a escola eleática até ao bispo *Berkeley*, está contida nesta fórmula: “todo o conhecimento a partir dos sentidos e da experiência nada mais é do que ilusão, e a verdade unicamente existe nas ideias do entendimento puro e da razão pura”.

O princípio que constantemente rege e determina o meu idealismo, pelo contrário, é: “Todo o conhecimento das coisas a partir unicamente do entendimento puro ou da razão pura não é mais do que ilusão, e a verdade existe apenas na experiência”.

Isso abre espaço para a famosa crise kantiana de Kleist. Se para Kant a impossibilidade na apreensão da coisa em si não desfaz a capacidade da razão humana de produzir conhecimentos de validade objetiva, para Kleist essa impossibilidade de encontrar uma verdade essencial no mundo empírico é devastadora, o que provocará uma ampla discussão acerca das possibilidades do conhecimento e da consciência do eu diante desse conhecimento. As cartas-crise têm maior atividade entre 1800-1801 e evidenciam uma posição cética diante do que Kleist afirma ter retirado da filosofia de Kant: apreendemos os objetos realmente como são na realidade ou a nossa cognição os processa e representa de forma diferente do que são? Se sim para a segunda pergunta, não podemos validar essa representação como conhecimento de fato.

2.2.4 A dedução kleistiana do ceticismo de David Hume em Kant

Começemos a análise das cartas-crise a partir da carta em que Kleist expõe fundamentalmente o seu encontro com a “mais nova filosofia kantiana”, de 22 de março de 1801, dirigida à sua noiva Wilhelmine von Zenge. Kleist inicia o texto retomando o seu projeto de formação de Wilhelmine, falando da alegria de receber uma carta dela com linguagem e pensamento refinados, produtos de todo o seu esforço na educação de sua futura esposa, evidenciando que parte do seu plano rousseauiano já estaria, dessa forma, cumprido:

Es hätte sich nicht leicht ein Umstand ereignen können, der imstande wäre, Dich so schnell auf eine höhere Stufe zu führen, als Deine Neigung für Rousseau. Ich finde in Deinem ganzen Briefe schon etwas von seinem Geiste – das zweite Geschenk, das ich Dir, von heute an gerechnet, machen werde, wird das Geschenk von Rousseaus sämtlichen Werken sein. Ich werde Dir dann auch die Ordnung seiner Lesung bezeichnen – für jetzt laß Dich nicht stören, den »Emil« ganz zu beendigen. –⁶⁰

Como vimos anteriormente, Kleist tinha por pretensão educar Wilhelmine para ser sua Sofia⁶¹ a partir das obras de Rousseau: o jovem somente garantiria seu amor à sua noiva se esta

⁶⁰ “Não teria sido fácil uma circunstância capaz de levá-la a um estágio superior tão rapidamente do que a tua inclinação para Rousseau. Eu já encontro em toda a sua carta algo de seu espírito – o segundo presente que lhe farei, calculado a partir de hoje, será o presente de todas as obras de Rousseau. Eu também descreverei a ordem de sua leitura - por enquanto, não se preocupe em terminar o “Emílio”. –“.

⁶¹ Kleist também traz para a carta a figura de Luise, personagem do poema idílico *Luise* (1785), de Johann Heinrich Voß (1751-1826): „Ich sehe das Bild, und die Nadeln, und Vossens »Luise« und die Gartenlaube und die mond hellen Nächte, – und doch – – Still! – »Wer rief?« – Mir wars, als drücktest Du mir den Mund mit Küssen zu“ (KLEIST, 1982, p. 631) – “Vejo a imagem, e as agulhas, e a ‘Luise’ de Voß e o caramanchão e as noites de lua iluminada – e ainda assim - - Silêncio! – ‘Quem chamou?’ – É como se você estivesse me beijando com os lábios”. Comparando este fragmento da carta a um trecho do poema de Voß, podemos perceber que Kleist reforça, com este resgate da personagem, todas as características que ele exige de Wilhelmine enquanto sua noiva e futura esposa: „Segne mir Gott vom Himmel das Jüngferchen, wie er bisher sie / Trefflich an Leib und Seele gesegnete!“

lhe cativasse de maneira correta, e o fizesse amá-la não pelo “dever puro” (“bloßer Pflicht”), mas sim “apenas por inclinação” (“nur der Neigung”) (KLEIST, 1982, p. 631). Com esta proposta, Kleist assegura o valor positivo de todas as concepções morais e formativas esboçadas por Rousseau em suas obras. Contudo, o uso de um vocabulário muito representativo da antinomia moral kantiana, dever (‘Pflicht’) e inclinação (‘Neigung’), definem contrariamente a assertiva de Kant em sua *Crítica da razão prática*, pois eleva a inclinação acima do puro dever, invertendo, ainda que sutilmente, a ordem da aplicação do interesse nas ações morais. Este pequeno indício será aprofundado quando Kleist decide expor a Wilhelmine – que “agora” é um ser pensante, capaz de compreendê-lo – o que está ferindo a sua alma nos últimos tempos, e mais intensamente nas últimas três semanas. O autor diz que a sua convicção, desde menino, era a de “daß die Vervollkommnung der Zweck der Schöpfung wäre”⁶² (KLEIST, 1982, p. 633), e que, na morte, este aperfeiçoamento seria necessário, pois utilizaríamos “den Schatz von Wahrheiten”⁶³ que adquirimos nesta vida. A formação educacional se tornou para Kleist, dentro destes parâmetros Iluministas, seu principal objetivo de vida (KLEIST, 1982, p. 633):

Aus diesen Gedanken bildete sich so nach und nach eine eigne Religion, und das Bestreben, nie auf einen Augenblick hienieden still zu stehen, und immer unaufhörlich einem höhern Grade von Bildung entgegenzuschreiten, ward bald das einzige Prinzip meiner Tätigkeit. *Bildung* schien mir das einzige Ziel, das des Bestrebens, *Wahrheit* der einzige Reichtum, der des Besitzes würdig ist.⁶⁴

Verdade e educação eram para Kleist instâncias sagradas, pois constituíram todo o seu processo formativo, da infância à idade adulta. Contudo, as bases desta religião de cunho racionalista são abaladas pelo que Kleist diz que ficou conhecido como “a mais nova filosofia

Hab' ich so manchmal / Doch als lallendes Kind sie gewiegt auf dem Arm und geschaukelt, / Daß sie im Spiegel ihr Bild anlächelte! Schmuck war sie immer, / Und wie ein Engel so fromm! Ihr Bräutigam preise sich glücklich! / Schalkhaft sagte dagegen mit traulicher Stimme die Jungfrau: / Hänselchen, willst du mich frein? Ich hab' in der Kiste so manchen / Blanken Thaler gespart: mein köstliches Pathengeschenk erst, / Dann was die Base bescheert zum Geburtstag' oder zu Weihnacht! / Auch versteh' ich die Nadel zur Noth, und die Knütte versteh' ich, / Brot zu backen, zu brau'n und ein Leibgericht zu bereiten!“ - “Que Deus do céu abençoe a donzela, como ele a tem abençoado perfeitamente até agora em corpo e alma! Às vezes, enquanto ela balbuciava, eu a embalava em meus braços e a balançava, então ela sorria para a imagem no espelho! Ela sempre foi uma joia, e tão piedosa quanto um anjo! Seu noivo a elogia feliz! Maliciosamente, por outro lado, a donzela disse com uma voz amigável: Hänselchen, você quer me libertar? Eu guardei muitos tesouros na cesta: primeiro o delicioso presente dos meus padrinhos, depois o que a tia me trouxe para o aniversário ou para o natal! Eu também sei usar a agulha para uma necessidade, e fazer tricô, sei assar pão e preparar o seu prato favorito!”.

⁶² “que o aperfeiçoamento seria o propósito da criação”.

⁶³ “o tesouro da verdade”

⁶⁴ “Destes pensamentos gradualmente se formou uma religião própria, e o esforço para nunca ficar parado por um momento, e para se aproximar incessantemente de um maior grau de educação, logo se tornou o único princípio da minha atividade. A educação me pareceu o único objetivo, o esforço, a verdade, a única riqueza digna de posse”.

kantiana”. Apesar de longo, reproduziremos o trecho da carta de Kleist que expõe como essa filosofia o afetou, de forma a ficar mais claro o nosso propósito em relação à importância dessa crise na composição do seu universo literário (KLEIST, 1982, p. 634-635):

Vor kurzem ward ich mit der neueren sogenannten Kantischen Philosophie bekannt - und Dir muß ich jetzt daraus einen Gedanken mitteilen, indem ich nicht fürchten darf, daß er Dich so tief, so schmerzhaft erschüttern wird, als mich. [...]

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so ist die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tod nicht mehr - und alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich –

[...] Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr –

Seit diese Überzeugung, nämlich, daß hienieden keine Wahrheit zu finden ist, vor meine Seele trat, habe ich nicht wieder ein Buch angerührt. [...]

Ach, es ist der schmerzlichste Zustand ganz ohne ein Ziel zu sein, nach dem unser Inneres, froh-beschäftigt, fortschreitet – und das war ich jetzt - ⁶⁵

Os fundamentos de sua verdade são derrubados ao ser inserida no cerne da questão racionalista a dúvida cética. Kleist passa a duvidar de que a razão, até então suprema e detentora da verdade absoluta, possa realmente representar qualquer verdade sobre o mundo, não garantindo a validade dos conhecimentos adquiridos durante toda a vida e que lhe proporcionariam a segurança de todo o seu esforço no mundo pós-morte. Diante deste estado de incertezas, Kleist perde completamente sua convicção na recompensa que o conhecimento lhe daria posteriormente, ficando sem qualquer objetivo de vida que lhe impulsionasse. Se até então o seu “Bildung” seria capaz de transpor qualquer barreira que lhe impedisse de ser feliz, a dúvida o coloca na posição intermediária de um homem que se sente capaz de adquirir

⁶⁵ “Recentemente, me familiarizei com a chamada mais nova filosofia kantiana - e agora eu tenho que comunicar a você um pensamento, por ele não posso temer, pois é tão profundo, se agita tão dolorosamente quanto eu. [...] Se todos os homens tivessem, no lugar dos olhos, lentes verdes, então teriam de julgar que os objetos vistos, através deles, são verdes – e nunca seriam capazes de decidir se o seu olho lhes mostra as coisas como são, ou se não se acrescenta às coisas algo que não pertence a elas, mas ao olho. O mesmo acontece com o entendimento. Nós não podemos decidir se o que chamamos de verdade seja verdade realmente, ou se apenas se parece verdade para nós. Se o último, então a verdade que nos reúne aqui, não nos reunirá mais após a morte - e todos os esforços para adquirir uma propriedade que nos segue até a sepultura, são em vão – [...] Meu único, meu mais alto objetivo caiu, e agora eu não o tenho mais -. Desde essa crença, ou seja, que aqui na terra não há verdade a ser encontrada, que estava diante da minha alma, eu não mais toquei em um livro. [...] Oh, é o estado mais doloroso estar sem uma meta para o nosso coração ocupar-se alegremente, progredir - e eu estava agora”.

conhecimento, mas que não consegue dar validade objetiva para este conhecimento, e, por isso, não é capaz de tocar mais em um livro. Evidencia-se, dessa forma, a posição cética de Kleist em relação ao problema do conhecimento: há a impossibilidade de apreensão das coisas em si mesmas, uma vez que estas se tornam apenas uma representação do mundo pela razão, que, por sua vez, não pode garantir a validade objetiva deste conhecimento. Na visão de Kleist, a filosofia crítica de Kant expõe que não há como garantir uma verdade que seja advinda deste processo de conhecer, pois não há o fator cartesiano da dúvida e a sua sanção através do *penso logo existo (cogito ergo sum)* – que validaria o conhecimento da realidade –, restando apenas o desespero cético diante de uma razão que não pode ir além de si mesma. O conhecimento é fruto da consciência atuante no mundo exterior, que não pode ser descoberto em si mesmo, apenas através de uma representação fenomenológica. Nunca saberemos se as relações que estabelecemos em nossa consciência se dão do mesmo modo no mundo exterior, dado que não há como sabermos se existe congruência entre o que a nossa consciência consegue apreender dessa realidade empírica e o que essa realidade realmente é. A nossa razão, na proposição kleistianiana, não consegue ir além de si mesma.

Diante disso, para Tim Mehigan (2011, p. 6-7), em seu livro *Heinrich von Kleist: writing after Kant*, Kleist radicaliza a separação entre a autoconsciência e a realidade exterior a fim de problematizar essa relação entre a nossa representação e a realidade, seguindo os passos de pós-kantianos como Reinhold, Maimon e Fichte. O autor (2011, p. 2) acredita que Kleist não tenha sido apenas influenciado pela filosofia crítica de Kant, mas também que ele possa ser entendido como um pós-kantiano, na medida em que refletiu sobre a filosofia de Kant através de suas obras literárias, de suas cartas e de seus ensaios, podendo ser comparado, dessa forma, aos filósofos citados acima: “Through the locution and idioms of fiction and the essay, Kleist becomes visible for the first time as an original contributor to the tradition of post-Kantian ideas”⁶⁶. Há, assim, para Mehigan (2011), a composição em Kleist de novas questões culturais, estéticas e filosóficas de seu tempo, ou seja, pós-kantianas.

No entanto, apesar de Kleist ter discutido o problema do conhecimento em suas obras literárias sob o viés de Kant (ou do ceticismo de Hume⁶⁷, ou do idealismo de Fichte), não o vemos como um filósofo pós-kantiano propriamente dito como o classifica Tim Mehigan. O propósito de Kleist não se assemelha ao de Fichte e Schiller, por exemplo, que se debruçaram

⁶⁶ “Através da locução e dos idiomas da ficção e do ensaio, Kleist torna-se visível pela primeira vez como um contribuinte original para a tradição da ideias pós-kantianas”.

⁶⁷ Vale ressaltar que Kleist leva o ceticismo de Hume a um grau extremo de pessimismo, diferindo, portanto, deste na avaliação do papel da ciência e da moral na vida do ser humano.

sobre a filosofia de Kant e sobre ela escreveram; para nós, Kleist tomará da filosofia de Kant alguns aspectos, como os toma da filosofia de Rousseau, de Fichte, de Hume etc., e sobre esses aspectos desenvolverá sua literatura. Não há nenhum escrito de Kleist propriamente filosófico; todos eles mostram uma hibridez entre filosofia e literatura que não nos autoriza a classificar Kleist como filósofo. Ele é, antes de tudo, um escritor de literatura que deixa transparecer em suas obras uma discussão filosófica muito bem construída e afeita à que circula por esse polo cultural alemão de fins do século XVIII e início do século XIX.

Nesta perspectiva, entendemos que a sua crise se dá por uma incongruência entre a representação que fazemos do mundo e a realidade objetiva exterior, desembocando em uma literatura pautada neste viés cético muito característico da filosofia de David Hume, porém pessimista. Dessa forma, podemos dizer que Kleist retirou da filosofia de Kant o processo de separação radical entre razão e mundo exterior empreendido por Hume, que, como já foi dito, deu as bases para a inserção da dúvida cética no projeto kantiano. A filosofia cética de Hume, como vimos, institui que a nossa razão não pode apreender (ou nunca teremos certeza de que pode apreender) de forma real os objetos do mundo, ou seja, o conhecimento humano é pautado no subjetivismo de sua apreensão da realidade empírica, na forma como o sujeito e o meio em que ele vive agem sobre o conhecimento. Oriundo da filosofia antiga de Pirro de Élis (360-270), em que o sujeito não consegue nunca ter um contato real com o objeto (HESSEN, 1978, p. 41), o ceticismo de Hume é tido como *metafísico*, em que se nega qualquer possibilidade do homem atingir um conhecimento suprassensível, devendo este se manter naquilo que lhe fornece a experiência, sem querer, a partir da filosofia especulativa, buscar fundamentos que não lhe são fornecidos de maneira alguma. Não há como conhecer o Absoluto, e mesmo o nosso conhecimento da experiência está limitado àquilo que a nossa razão é capaz de apreender dessa experiência. Hume, portanto, não dá abertura a uma explicação do mundo e do ser a partir de uma instância transcendente, mas se fixa nas formas empíricas de explicar o mundo. A dúvida cética, assim, surge da realidade empírica e se atém apenas a ela. O problema do conhecimento, da forma como foi abordado por Platão e outros, não está, em Hume, propriamente no lugar transcendente em que devemos encontrar uma explicação para o mesmo (como no mundo das Ideias), mas sim no tempo em que a realidade se manifesta, na questão de sua permanência empírica ou não, na sucessão de acontecimentos no tempo que dão ao objeto uma realidade empírica, baseada em causas e efeitos, que por sua vez não estão propriamente contidas nos objetos, mas sim no espírito que as percebe, ou seja, na filosofia cética de Hume o problema do conhecimento está embasado psicologicamente (CASSIRER, 1956, p. 324). Para Hume (2006, p. 128-129), se a dúvida metodológica de Descartes presumia uma “dúvida universal”, que

deveria contestar “tanto o conjunto de nossas opiniões e princípios anteriores como também nossas próprias faculdades”, conclusivamente essa dúvida cartesiana já anulava qualquer possibilidade de confiança posterior nestas faculdades que já foram inicialmente colocadas sob a luz da desconfiança. Já que nem o racionalismo conseguiu escapar deste patamar de contestação da razão, Hume conclui que “nenhum raciocínio jamais poderia conduzi-lo a uma situação de segurança e de convicção sobre algum tema” (HUME, 2006, p. 128-129).

Para o filósofo (2006, p. 130), a tendência natural do ser humano é aceitar a realidade exterior que o cerca como independente da percepção, como uma verdade absoluta que não seria aniquilada mesmo que este homem já não estivesse mais presente no mundo.

Contudo, esta universal e primitiva opinião, aceita por todos os homens, é destruída pela mais superficial filosofia que nos esclarece que nada pode apresentar-se na mente a não ser uma imagem ou percepção, e que os sentidos são apenas as vias de acesso que introduzem estas imagens sem, todavia, o poder de estabelecer qualquer contato direto entre a mente e o objeto.

Nunca, mesmo enquanto seres pensantes, duvidamos da existência dos objetos que nos cercam, porém a filosofia cética nos revela que estes são apenas imagens, representações, percepções da nossa mente, organizadas por nossa imaginação (e não nossa razão⁶⁸), que, como mantenedora da ilusão sobre a permanência e a conexão necessária dos objetos na realidade empírica por nós apreendida, preenche as “lacunas” (CASSIRER, 1956, p. 329-330) deixadas pelas inconsistências da nossa percepção. A dúvida cética, dessa forma, pode levar ao questionamento singular da validade destas percepções: como provar que tudo o que vemos e sentimos não é produto da nossa imaginação? Se os loucos conseguem criar realidades próprias através de um distúrbio da mente, por que não acreditar que nós, que somos considerados sadios, não podemos também viver esse universo paralelo que não passa de uma criação da nossa imaginação? Ou (HUME, 2006, p. 131)

Através de que raciocínio pode ser provado que as percepções da mente devem ser causadas por objetos externos, totalmente diferentes delas embora lhes assemelhando – se isto é possível – e que não podem nascer da energia da própria mente ou da sugestão provocada por algum espírito invisível e desconhecido, ou de alguma outra causa ainda mais desconhecida de nós?

⁶⁸ “Em suma, nossa razão não nos fornece nenhuma certeza sobre a existência distinta e contínua dos corpos, e jamais poderia fazê-lo, sob nenhuma hipótese. Tal opinião deve ser atribuída inteiramente à IMAGINAÇÃO [...]” (HUME, 2006, p. 226)

O misterioso universo da mente, o sonho, a possibilidade de existência de um ser superior que controla nossa mente, a enfermidade que confunde e mistura a realidade exterior, enfim, todas estas situações possíveis de contestação para o ser humano são levantadas por Hume como fatores para a instauração da dúvida cética. Nada que fuja da experiência concreta, de suas causas e efeitos, pode ser provado, uma vez que “se raciocinamos *a priori*, qualquer coisa pode parecer capaz de produzir qualquer coisa” (HUME, 2006, p. 139). Enfraquecida a razão neste sistema filosófico⁶⁹, Hume desmistifica a faculdade e a qualidade oculta da mente que dão uma significação a essa coisa inexplicável (a conexão dos objetos na realidade empírica), mas que ainda assim é inapreensível (HUME, 2006, p. 264):

há uma oposição direta e total entre nossa razão e nossos sentidos; ou, mais propriamente falando, entre as conclusões que formamos a partir da causa e efeito e as que nos persuadem da existência contínua e independente dos corpos. Quando raciocinamos a partir da causa e efeito, concluímos que nem a cor, nem o som, nem o sabor, nem o aroma têm uma existência contínua e independente. Quando excluimos essas qualidades sensíveis, não resta nada no universo que possua tal existência.

Excluídas as qualidades sensíveis dos objetos não nos sobra nada que possa comprovar a existência dos mesmos: a ideia de substância, dessa forma, necessitaria também de uma impressão anterior que possibilitasse à mente a criação dessa ideia; sem isso seria impossível chegar a qualquer conceito e, dessa forma, qualquer ideia de substância. Para Hume (2006, p. 266), não é necessário, portanto, que se defina ou tente encontrar a origem da ideia de substância, pois sem isso “somos capazes de chegar a uma noção satisfatória de substância”. Temos apenas percepções e nunca chegaremos a uma ideia de substância que revele propriamente a materialidade ou imaterialidade da alma, por exemplo. Esta concepção de Hume o faz chegar à impossibilidade de saber se há alguma diferença entre o objeto e a impressão que temos dele⁷⁰, uma vez que sem qualquer ideia da substância da alma, não conseguimos compreender de qual forma ela recebe as percepções, e se ela pode agir sobre essas percepções: “a questão acerca da substância da alma é absolutamente ininteligível” (HUME, 2006, p. 282). A nossa percepção das coisas no mundo, portanto, só nos faz ter consciência das relações de causa e efeito, de semelhança e de contiguidade da matéria, podendo estes fatores serem

⁶⁹ “Nenhuma conclusão agrada mais ao ceticismo do que a que revela a debilidade e estreiteza da esfera racional e das capacidades humanas.” (HUME, 2006, p. 70)

⁷⁰ “jamais poderemos saber com certeza se as conclusões que formamos a respeito da conexão ou incompatibilidade entre impressões pode ser aplicada aos objetos; em contrapartida, qualquer que seja a conclusão que a esse respeito formemos acerca dos objetos, ela será com toda certeza aplicável às impressões.” (HUME, 2006, p. 274)

“considerados as causas do pensamento” (HUME, 2006, p. 282). Disso resulta que para Hume (2006, p. 283)

A mente humana é incapaz de conceber um fundamento para qualquer conclusão *a priori* sobre as operações ou sobre a duração de um objeto. Podemos imaginar, acerca de qualquer objeto, que ele se torna inteiramente inativo, ou que é aniquilado em um instante. E trata-se de um princípio evidente que *tudo que podemos imaginar é possível*.

A causa do pensamento cético é, dessa forma, a decepção encontrada nesta proposição de que não há, em realidade, uma energia superior que conecte as coisas em nossa mente a não ser a determinação desta, que, através do costume e da memória que operam na imaginação, nos leva a transformar a impressão em uma ideia viva. Nesta acepção, não há qualquer possibilidade de uma “perfeita convicção” sobre o conhecimento adquirido e também não há maneira de se chegar a conhecer (se este existe) o princípio operador da conexão presente no objeto externo. A busca desse princípio é totalmente despropositada, pois o pensamento cético não vê possibilidade de atuarmos além do que nos foi proposto.

A noção de perspectiva sofre, dentro deste sistema, alterações. Torna-se claro que, quando temos impressões sobre o mundo, isso se dá a partir de uma perspectiva: com o racionalismo, o nosso conhecimento sobre o mundo era tido como algo absoluto, na medida em que o aspecto dessa impressão pautava-se em uma verdade absoluta, basta olharmos o sistema filosófico de Leibniz e a sua teoria sobre a harmonia perfeita entre mundo exterior e interior, a partir do princípio de razão suficiente. Já com o ceticismo, para que o conhecimento tenha validade, possua verdade, ele deve ser experimentado, deve passar por vários processos que afirmem a sua veracidade, ainda que essa verdade tenha um caráter provisório. O processo inferencial, nesse aspecto, se torna nítido: não sabemos se o que apreendemos representa a verdade pura, em essência, por isso agimos para buscá-la. Mehigan (2011) diz que em razão disso Hume postula que temos liberdade de agir, o que faz com que apenas a liberdade dos indivíduos seja realmente possível, porém não inteiramente eficaz.

Assim, podemos encontrar alguns pontos de contato entre as filosofias de Hume e Kant, e o principal destaca-se pela inapreensão das coisas em si e da mera aparência dos fenômenos, o que nos autoriza a deduzir que Kleist tenha encontrado a sua “crise” no ceticismo de Hume incorporado por Kant em sua filosofia crítica. Segundo Mehigan (2011, p. 38), embora não haja nos textos de Kleist uma determinação das bases de seu ceticismo – nem mesmo há uma referência a quais textos despertaram em Kleist esse sentimento de desespero diante de uma razão que não se firma absolutamente –, é possível sim localizarmos o problema

satisfatoriamente no ceticismo de David Hume. Dessa forma, para Mehigan (2011), não devemos entender essa atitude de Kleist como uma incompreensão da filosofia de Kant – como fizeram muitos críticos –, mas sim como uma tomada de posição diante das primeiras proposições da filosofia crítica, que, de fato, estão ancoradas no ceticismo de Hume.

De tal modo, a posição subjetiva (e, do ponto de vista humeano, cética) que a filosofia de Kant impõe é determinante para essa crise: sujeito e mundo estão definitivamente separados por essa forma subjetiva do sujeito de perceber o mundo. Os nossos sentidos nos limitam e, por isso mesmo, podem nos levar ao erro. Nossa percepção, dessa forma, nunca saberá se o que se passa diante dos nossos olhos é constituído de uma verdade absoluta ou não. Kleist, inicialmente crente na explicação Iluminista do inexplicável, se tornará, depois da “mais nova filosofia kantiana”, adepto desse ceticismo muito mais humeano do que propriamente kantiano, entendendo que essa aplicação que a doutrina racionalista pregava tinha uma aplicação inapreensível. Em pleno estágio de desenvolvimento e de aceitação das teorias sobre o problema do conhecimento de fundamento racionalista, Kleist se deparará com um conhecimento que, do seu ponto de vista, muito mais mascara os enganos da realidade do que os explica; desvendasse, neste patamar, uma realidade que na verdade é para ele inalcançável. Se a formação inicial de Kleist tinha como pressuposto que os objetos chegam à nossa mente sem nenhum filtro que os disponha de determinada maneira, acreditando em uma verdade absoluta do nosso conhecimento do mundo, o que essa reviravolta da filosofia de Kant proporciona é a quebra do conceito de verdade absoluta para a consciência humana: “Ich habe mich zwingen wollen zur Arbeit, aber mich ekelt vor allem, was Wissen heißt”⁷¹ (KLEIST, 1982, p. 636). Assim, a cartacrise de Kleist parece confirmar essa visão cética ao expor que não há uma objetividade realista do conhecimento na medida em que as coisas aparecem para nós a partir de um filtro: não há a confirmação de uma existência absoluta, mas sim uma aparência de existência, o que mais uma vez vai contra o racionalismo cartesiano. Os óculos verdes, dessa forma, metaforizam de maneira brilhante essa primeira proposição de Kant de que é impossível a apreensão da coisa em si.

Voltando-nos para os personagens criados por Kleist em sua literatura, podemos perceber uma regularidade daqueles que caem no engano, na interpretação errônea da realidade em que estão circunscritos, como Penthesilea, Gustav, Thusnelda, Friedrich von Homburg etc. O ceticismo que podemos depreender destas obras, portanto, volta-se para a incompreensão de uma razão que tinha por missão discernir e dar clareza ao mundo, mas que, no entanto, nos leva

⁷¹ “Eu queria me forçar a trabalhar, mas me desesperei sobre tudo o que o conhecimento significa”.

ao erro. Somos seres imperfeitos porque a nossa percepção do mundo é subjetiva, e está mediada por órgãos sensoriais que não atendem à questão da objetividade. Esta leitura nos leva novamente ao questionamento que norteou grande parte das críticas dos comentadores da obra de Kleist: há erro nessa interpretação da filosofia crítica feita pelo autor? Se pensarmos pela perspectiva da apreensão da coisa em si não, porém, essa é a proposição inicial de Kant, e seu erro de julgamento consiste em usar apenas desse patamar e dele se servir como conclusão da teoria do filósofo.

Assim, o paradigma construído por Kleist parece desconsiderar uma importante parte da obra de Kant que vai fundamentar o critério de verdade e, dessa forma, o caráter objetivo da razão pura a partir de conceitos *a priori*. Kant (1999, p. 95) parte do pressuposto de que a verdade está na concordância do conhecimento com o objeto, porém a sua investigação da verdade volta-se para um critério geral que exponha a verdade de cada conhecimento. Para isso, o critério geral de verdade deveria ser universal, ou seja, valer para todas as relações entre objeto e conhecimento. Para Descartes, por exemplo, o critério de verdade se baseia na necessidade de comparação do conteúdo do pensamento com a realidade para a validação do conhecimento. Porém, para Kant (1999), se cada conhecimento concorda com o seu objeto, há distinção entre eles, o que impossibilita a abstração proposta pelo critério geral de verdade, na medida em que para que este seja universal, deve-se abstrair de todo o conteúdo do conhecimento, e a verdade, neste espaço, refere-se exatamente a um conteúdo. Dessa forma, seria impossível, absurdo e contraditório conciliar um critério de verdade geral a um critério de verdade que atenda a objetos distintos. Assim (KANT, 1999, p. 95), não há como exigir um critério geral de verdade que atenda ao conhecimento da matéria.

Se há a impossibilidade de extrair um critério de verdade da comparação entre o conteúdo do nosso pensamento e um objeto que se encontra na realidade, Kant partirá para a busca desse critério de verdade na Lógica, pois esta somente trabalha com a relação dos conhecimentos entre si, ou seja, exclui os conteúdos do conhecimento (as referências aos objetos), elegendo como sua fonte apenas a forma do pensamento. Ao estabelecer a comparação do pensamento consigo mesmo, a Lógica, desta maneira, não pode descobrir o erro que concerne ao conteúdo, pois ela lida apenas com a forma. A validade de um juízo, nesta premissa, está de acordo com as leis do nosso próprio pensamento, o que evidencia o critério puramente formal da verdade na filosofia crítica de Kant⁷². Transpondo isso para a lógica transcendental,

⁷² “La afirmación de la validez objetiva de un predicado no entraña, por tanto, la relación con algo que se enfrente al *conocimiento* como a algo totalmente ajeno a él, sino que es postulable pura y simplemente con arreglo a las *condiciones* de aquél. Validez objetiva y validez general y necesaria son conceptos interdependientes.”

que dá os fundamentos para a analítica e a dialética transcendentais, podemos perceber que no entendimento será destacada do conhecimento apenas a parte do pensamento, ou seja, sua parte pura, que, por sua vez, tem seu uso condicionado apenas aos objetos da intuição em que pode ser aplicada essa parte do conhecimento, pois sem a intuição (e os objetos nela dados), o nosso conhecimento não preenche os espaços vazios que seriam ocupados pelo conteúdo. Assim, esta parte da lógica transcendental, que lida com “os elementos do conhecimento puro do entendimento e os princípios sem os quais um objeto de maneira alguma poderia ser pensado” (KANT, 1999, p. 97) é a analítica transcendental (lógica da verdade).

A analítica transcendental, por excluir tudo aquilo que é empírico, é autossuficiente, e, portanto, versará sobre a possibilidade dos conceitos *a priori* e os princípios do entendimento puro, ou seja, do entendimento enquanto unidade absoluta. Segundo Deleuze (1963, p. 21),

A priori designa representações que não derivam da experiência. Transcendental designa o princípio em virtude do qual a experiência é necessariamente submetida às nossas representações *a priori*. Assim se explica que à exposição metafísica do espaço e do tempo suceda uma exposição transcendental. E à dedução metafísica das categorias, uma dedução transcendental. “Transcendental” qualifica o princípio de uma submissão necessária dos dados da experiência às representações *a priori* e, correlativamente, de uma aplicação necessária das representações *a priori* à experiência.

Kant (1999, p. 102) parte, dessa forma, da interconexão segundo um conceito (entendimento) ou uma ideia (razão): há regras que norteiam o lugar que cada conceito puro do entendimento ocupa, não deixando ao acaso a existência dos mesmos. Para Kant (1999, p. 102) o conhecimento humano não é intuitivo – baseado na forma como somos afetados pelos objetos – mas sim discursivo, ou seja, se dá por meio de conceitos que se fundamentam em ações que ordenam as representações sob uma representação comum. Devido a esta característica, o entendimento conta com o fator da espontaneidade: enquanto as intuições sensíveis recebem as impressões, o entendimento tem por função um papel ativo de ordenação das representações. As impressões são o conteúdo do conhecimento, e serão ordenadas pelo entendimento a partir da forma. O uso, portanto, que o entendimento faz dos conceitos é o de julgar por meio destes conceitos, caracterizando um conhecimento mediato do objeto (representação de uma representação do objeto): “Em cada juízo há um conceito válido para muitos e que ainda sob

(CASSIRER, 1952, p. 616) – “A afirmação da validade objetiva de um predicado não implica, portanto, a relação com algo que enfrente ao *conhecimento* como algo totalmente alheio a ele, mas sim que é postulável pura e simplesmente de acordo com as *condições* daquele. Validade objetiva e validade geral e necessária são conceitos interdependentes”.

estes muitos concebe uma representação dada que é então referida imediatamente ao objeto” (KANT, 1999, p. 102).

À vista disso, segundo Kant (1999), há duas formas de juízo: o juízo analítico e o sintético. Pensemos, por exemplo, em um predicado denominado B e um sujeito denominado A; quando B é inerente a A, mantendo uma relação de identidade com o conceito de A, temos um juízo analítico (“os corpos são extensos”); quando B está completamente fora do conceito de A, mas mantém uma conexão com ele, temos um juízo sintético (“os corpos se movimentam”). No juízo analítico o predicado nada acrescenta ao significado do sujeito, pois, por ter uma relação de identidade com este, revela conceitos parciais do sujeito; já no juízo sintético o predicado, ao contrário, acrescenta informação ao sujeito, pois se o sujeito fosse desmembrado, o predicado não poderia ser extraído desse desmembramento. Kant (1999, p. 61) dá como exemplo a proposição de que a linha reta é a mais curta entre dois pontos. No conceito de reto, que é uma qualidade, não há nada que indique, em seu desmembramento, o conceito de mais curto; este, portanto, é acrescentado na proposição ao conceito de linha reta justamente pela intuição, pela experiência, que nos proporciona essa síntese. O conhecimento especulativo *a priori*, portanto, está fundado sobre os princípios sintéticos *a priori*. Já os princípios analíticos não apresentam uma aquisição realmente nova de conhecimento, mas são importantes e necessários para “chegar àquela clareza dos conceitos exigida para uma síntese segura e vasta” (KANT, 1999, p. 59). Assim, para Kant (1999) todos os juízos de experiência são sintéticos, pois para formar um juízo analítico eu não precisaria sair do conceito, uma vez que o sujeito já contém em si o seu predicado, o que torna a experiência supérflua. Em outras palavras, podemos dizer que o juízo analítico é aquele baseado apenas em conceitos, que não possui o conteúdo da experiência para preencher as “lacunas” desses conceitos; o juízo sintético, por sua vez, é aquele em que ocorre o processo de síntese do conceito do predicado ao conceito do sujeito, produzindo um conhecimento. É a partir da experiência que conseguimos fazer a síntese do predicado de peso, por exemplo, ao conceito de corpo: embora esse predicado não seja intrínseco ao conceito de corpo, de modo contingente, na experiência, os dois se pertencem reciprocamente (KANT, 1999, p. 59).

Isto posto, podemos dizer que na Analítica Transcendental de Kant o entendimento está dividido em quatro classes de conceitos (quantidade, qualidade, relação e modalidade), que podem ser agrupadas em duas vertentes: as que atendem a objetos da intuição (qualidade e quantidade); e as que atendem à existência desses objetos (relação e modalidade). Já as categorias correspondentes a estes conceitos são a unidade, a pluralidade, a totalidade, a realidade, a negação, a limitação, a substância, a causa, a comunidade, a possibilidade, a

existência e a necessidade. A experiência⁷³ possui para Kant (1999) validade objetiva e é possível na medida em que essas categorias são baseadas em conceitos *a priori*, referindo-se, portanto, aos objetos da experiência de forma necessária e *a priori*. Sem essas categorias, os objetos da experiência não poderiam ser pensados (KANT, 1999, p. 118-119). Dessa forma, as “categorias são conceitos que prescrevem leis *a priori* aos fenômenos, por conseguinte à natureza como conjunto de todos os fenômenos (*natura materialiter spectata*)” (KANT, 1999, p. 136).

Consequentemente, conhecer um objeto e pensar um objeto são coisas diferentes para Kant. Para conhecer um objeto necessitamos de um conceito (a categoria) em que o objeto é pensado e uma intuição correspondente a esse objeto (conteúdo). Sem a intuição restaria apenas a forma (a categoria)⁷⁴, o que inviabilizaria a aplicação do conceito. A sensibilidade (1999, p. 107), neste espaço, como sendo essencial para a nossa apreensão dos objetos, tem no tempo e no espaço as formas que acolhem as representações dos objetos em nossa mente. Porém, para a ação da espontaneidade do nosso pensamento é necessário que a multiplicidade da intuição passe por um processo de síntese antes de chegar a um conhecimento de fato. A síntese, tantas vezes mencionada aqui, seria para Kant, portanto, “a ação de acrescentar diversas representações umas às outras e de conceber a sua multiplicidade num conhecimento” (KANT, 1999, p. 107). Se o espaço e o tempo são categorias *a priori*, o múltiplo daí proveniente será também *a priori*, o que torna o primeiro elemento dado para o conhecimento uma categoria *a priori*, pois, nas palavras de Kant, “segundo o conteúdo nenhum conceito pode surgir analiticamente” (KANT, 1999, p. 107). É neste espaço que temos o que Kant (1999, p. 124) classifica como um princípio da unidade sintética originária da apercepção, ou seja, o primeiro conhecimento puro do entendimento. Nele a unidade transcendental da apercepção possibilita ao múltiplo da intuição a sua reunião ao conceito do objeto, única maneira pela qual os conceitos podem se referir *a priori* aos objetos (dedução transcendental). A apercepção é, dessa forma, objetiva, pois baseia-se em condições *a priori* da possibilidade da existência dos objetos da experiência. A dedução transcendental, portanto, não possui nenhuma subjetividade pois nos

⁷³ Devemos diferenciar aqui o que Kant entende por experiência e por fenômeno. A experiência seria o conhecimento empírico de um objeto a partir de uma síntese das percepções; já o fenômeno, como já foi dito, seria o conjunto de conhecimentos que forma a nossa realidade perceptiva.

⁷⁴ Para Kant (1999, p. 145) “os conceitos são inteiramente impossíveis e não podem ter nenhuma significação onde não for dado um objeto a eles mesmos ou pelo menos aos elementos dos quais consistem, não podendo portanto dizer respeito a coisas em si (sem considerar se e como possam nos ser dadas); que além disso a modificação de nossa sensibilidade é o único modo pelo qual objetos nos são dados; que por fim os conceitos puros *a priori*, além da função do entendimento na categoria, ainda precisam conter *a priori* condições formais da sensibilidade (nomeadamente do sentido interno) que contêm a condição universal unicamente sob a qual a categoria pode ser aplicada a um objeto qualquer”.

mostra os objetos como objetos gerais do conhecimento, que estão ligados a objetos empíricos, mas não provém especificamente de um processo indutivo dos dados da experiência.

Assim, a ligação do múltiplo advindo da intuição sensível sempre se dará no entendimento, pois ele é o único que tem o poder de ação da espontaneidade. Como faculdade do conhecimento, o entendimento, portanto, é aquele que sintetiza as representações e as referencia a um objeto. Kant (1999) deixa claro que essa ligação do múltiplo não provém dos objetos, pois temos, a partir destes, sensações que não possuem regra alguma, formando um verdadeiro caos; apenas o nosso entendimento através da síntese pode ordená-lo. Começa-se, dessa forma, pela ordenação do caos no espaço e no tempo, que será levada a uma ligação com as formas do pensamento (categorias), formando, assim, aquilo que entendemos por realidade, o nosso mundo dos fenômenos. É essa ordenação por leis que estabelece a realidade das nossas representações, que não podem ser tomadas como *coisas em si*, pois dependem do nosso processo cognitivo para serem estruturadas. Porém, estas representações apresentam objetividade uma vez que, passado o processo de apreensão pelas sensações, as nossas intuições são sintetizadas através das leis do entendimento, que vão assegurar a validade dessas representações. A objetividade, dessa forma, claramente não está nos sentidos, mas nas leis formais que regem a nossa razão. Esta síntese seria para Kant a transcendência: o transpassar a percepção e chegar a um conhecimento através de um processo ativo e espontâneo do nosso entendimento.

Podemos inserir neste espaço a reflexão sobre o “eu penso” como validador na filosofia cartesiana da existência do “eu”. Nem o espiritualismo (doutrina racional) nem o materialismo (empirismo) são para Kant (1999, p. 226) capazes de explicar essa existência. Para o primeiro (KANT, 1999), a alma é uma substância simples (incorruptível), intelectual e imaterial (pois pertence ao sentido interno), que mantém relação com os objetos possíveis no espaço e que dá vida à matéria. Em sua natureza, o “eu” é tomado como uma representação sem conteúdo, como um “sujeito transcendental de pensamentos” (KANT, 1999, p. 259), do qual apenas temos consciência a partir do predicado “penso”, que, quando inexistente, não forma conceito algum. Segundo Kant (1999, p. 259), essas características sobre a natureza da alma são levadas em consideração pela ciência da razão pura de maneira falsa, pois

A proposição “eu penso” é tomada aqui só problemáticamente, não enquanto ela possa conter uma percepção de uma existência (o cartesiano: *cogito, ergo sum*), mas segundo a sua simples possibilidade, para ver que propriedades possam decorrer dessa proposição tão simples ao sujeito dela (quer ele exista ou não).

Esta proposição sintética⁷⁵, portanto, baseia-se em um uso “meramente transcendental do entendimento” (KANT, 1999, p. 260), que abdica da experiência para a composição do seu ato de conhecer: é como se o “eu penso” se transformasse na consciência em si mesma. Porém, para Kant (1999), o fato de conhecer a mim mesmo não está ligado ao fato de que sou consciente de mim mesmo enquanto ser pensante, mas sim da consciência da minha intuição de mim mesmo (o que demonstra o ponto de intermediação, que fará de mim mesmo uma representação), como uma função do meu pensamento. Dessa forma, o “eu” consegue distinguir a sua própria existência (enquanto ente pensante), a partir das outras coisas que estão fora dele; tenho consciência da minha intuição com vistas à unidade da consciência, portanto é ela que faz com que eu tenha consciência da minha existência, e não o simples pensar: “conheço a mim mesmo, não pelo fato de que sou consciente de mim como pensante, mas na medida em que sou consciente da intuição de mim mesmo, enquanto determinada com respeito a função do pensamento” (KANT, 1999, p. 260). Contudo, isso não faz com que o “eu” atinja a proposição de que o eu pensante existe e tem consciência de si ainda que essas representações dos objetos externos inexistam. Não há como saber se o ente pensante existe sem ser homem, o que desconstrói a conceituação de alma cartesiana: o conceito de substância sempre se refere à intuição, que é sensível e está fora, portanto, do entendimento; se a alma fosse realmente uma substância simples, ela deveria estar contida no entendimento, o que não acontece devido a esta característica da intuição (KANT, 1999, p. 261-261):

Constituiria uma grande, antes, a única pedra de escândalo contra a nossa inteira Crítica, se houvesse uma possibilidade de provar *a priori* que todos os entes pensantes são em si substâncias simples, que como tais, portanto (o que é uma consequência do mesmo argumento), trazem inseparavelmente consigo uma personalidade e são conscientes da sua existência separada de toda a matéria. Em tal caso, com efeito, teríamos dado um passo além do mundo sensível, penetrando no campo dos *noumena* [...].

Para Kant (1999), portanto, o eu (enquanto pensante) é um objeto do sentido interno e denomina-se alma. Ela está separada do corpo simplesmente pelo modo como fazemos a apreensão de cada um: o corpo é aquilo que é objeto dos sentidos externos; já a alma é apreendida pelo sentido interno. Dessa forma o “eu penso” faz parte de uma experiência interna, não sendo um princípio puro, mas empírico. Ainda assim a experiência interna não pode ser considerada um conhecimento empírico puro e simplesmente, mas sim um conhecimento empírico em geral, que investiga a possibilidade de toda a experiência.

⁷⁵ Chamamos esta proposição de sintética, pois esta acrescenta ao “eu” o predicado “penso”.

Já o materialismo parte de um procedimento analítico na problematização do “eu penso”, em que a sua existência é vista como dada. Decompõe-se (KANT, 1999, p. 265) o “eu penso” a fim de conhecer o seu conteúdo (sua existência no espaço e no tempo), o que faz com que a doutrina racional da alma comece a análise não com um conceito do eu pensante em geral, mas sim com uma realidade, visando a maneira como essa realidade será pensada, separando-a de tudo o que nela é empírico. Chega-se, dessa forma, à seguinte proposição (KANT, 1999, p. 265):

1. *Eu penso*
2. *Como sujeito*
3. *Como sujeito simples*
4. *Como sujeito idêntico, em cada estado do meu pensamento.*

Os materialistas, dessa forma, indeterminam a existência ou não do sujeito, e, além disso, o colocam como sujeito simples, o que é impossível no espaço. Dessa forma, estas duas proposições indicam que na verdade não é possível conhecermos a natureza da nossa alma sobre a possibilidade de sua existência desligada do ser enquanto homem (KANT, 1999, p. 267):

O sujeito das categorias pelo fato de pensá-las não pode, portanto, obter um conceito de si mesmo como um objeto das categorias. Com efeito, para pensar estas o sujeito precisa pôr a fundamento a própria autoconsciência, que ao invés devia ser explicada. Do mesmo modo o sujeito, no qual a representação do tempo tem originariamente o seu fundamento, não pode determinar mediante ela a sua existência no tempo; e se esta última coisa é impossível, tampouco a primeira como determinação de si (como um ente pensante em geral) mediante categorias pode ocorrer.

Para Kant, portanto, o pensamento não pode ser tomado como fenômeno, mas sim apenas como função lógica. A partir do pensamento eu penso a mim mesmo e não o meu pensamento, ou seja, eu sou colocado como um objeto, não chegando a mim mesmo como coisa em si, mas apenas aos modos de representação de mim mesmo, como qualquer objeto do fenômeno. O eu penso, dessa forma, não estabelece o conhecimento do eu em sua essência, porque não é possível conhecer além do fenômeno; nessa proposição, o penso seria apenas um modo de representação de um dos predicados do eu, e não a reflexão sobre o próprio pensamento como forma de chegar ao noumeno.

Dessa forma, a nossa realidade fenomênica está pautada nas leis que estabelecem a conexão das coisas presentes no mundo. Para Kant (CASSIRER, 1952, p. 620-621), por exemplo, o que diferencia o sonho (ou uma fantasia) de uma realidade empírica é a conexão

lógica perfeita entre tudo o que experimentamos enquanto seres empíricos. Ainda que o mundo dos sonhos esteja também estruturado em uma matéria da percepção, ele não obedece exclusivamente ao princípio de razão suficiente, mas sim a um conjunto de impressões que não estão regidas por lei alguma. A realidade, portanto, é aquilo que está ordenado por leis dentro de uma experiência possível.

Kant (CASSIRER, 1952, p. 622-623) parte, dessa forma, de uma conceituação da natureza dos objetos aristotélica, em que as conexões são dadas através de leis gerais, porém agora separa seu conceito material de seu conceito formal, e estabelece este último como produto do juízo. A conexão para Kant (1999) é dada a partir da experiência do indivíduo, que conecta a parte material à parte formal. A natureza, nesta concepção, é o conjunto de leis gerais que regem esta conexão. O processo vai, pois, de um juízo da percepção que é convertido em um juízo da experiência: o material proveniente dos sentidos passa por um processo de necessidade e validade geral, e se converte em um juízo da experiência, em que não há uma desvinculação da experiência, uma vez que a conexão empírica é necessária para o processo posterior e para a produção do sentido e do conteúdo a ser “encaixado” nas formas do entendimento. Sem a experiência, as formas do entendimento não adquirem sentido. Já em Aristóteles (2010) a sensação coleta os dados do mundo exterior, que passam por uma primeira síntese pela sensação comum e a imaginação. Essa síntese transmite os dados ao entendimento passivo, que os separa em predicados acidentais e essenciais. Estes serão processados pelo entendimento ativo através dos princípios, definições e demonstrações. Porém, para Aristóteles (2010), os objetos entendíveis provêm do sensível, não do intelecto. Esta seria a principal diferença entre o conceito de natureza para Aristóteles e para Kant: para o primeiro o sensível contém potencialmente as formas puras (inteligíveis), o que faz com que a natureza seja autônoma; para o segundo, o conceito de natureza está diretamente ligado ao conceito de experiência. Assim, para Kant (1999, p. 137)

nem as leis existem nos fenômenos, mas só relativamente no sujeito ao qual os fenômenos inerem na medida em que possui entendimento, nem os fenômenos existem em si, mas só relativamente aquele mesmo ente na medida em que possui sentidos. Coisas em si mesmas teriam sua conformidade a leis de modo necessário, mesmo independente de um entendimento que as conhecesse. Fenômenos, todavia, são somente representações de coisas que existem não conhecidas segundo o que possam ser em si mesmas. Como simples representações não estão sob nenhuma lei de conexão como aquela que a faculdade conectante prescreve.

Essa “faculdade conectante”, por sua vez, é a capacidade da imaginação, que responde pela representação de um objeto. Já que toda intuição é sensível, esta, devido ao seu poder de representação, está aliada (ou é pertencente) à sensibilidade. Porém, quando a imaginação passa a determinar (e não mais ser determinada) *a priori* a sensibilidade, ou seja, quando adquire o poder de síntese das intuições, estará ligada ao entendimento. Ela está unida, dessa forma, ao entendimento, pois depende da síntese transcendental feita por este, mas também à sensibilidade, pois necessita da multiplicidade da apreensão (síntese empírica), sendo, portanto, condição de toda percepção possível, pois “conecta” as duas instâncias. Porém (KANT, 1999, p. 137), toda percepção possível depende da síntese empírica (da apreensão), que necessita da síntese transcendental, que por sua vez precisa das categorias para ser efetivada. As categorias regem (KANT, 1999, p. 137)

tudo o que possa sempre alcançar a consciência empírica, isto é, todos os fenômenos da natureza, segundo à sua ligação estão sob as categorias, das quais depende a natureza (considerada apenas como natureza em geral) como fundamento originário da conformidade da natureza a leis (como *natura formaliter spectata*).

Assim, sem as categorias não conseguimos pensar nenhum objeto; sem a intuição sensível, não conseguimos conhecer nenhum objeto, pois dela necessitamos para fazer a correspondência com os nossos conceitos; o conhecimento daí proveniente é sempre empírico, pois está baseado em intuições sensíveis; o conhecimento empírico, por sua vez, é experiência, o que leva Kant a afirmar que “*não nos é possível nenhum conhecimento a priori* senão unicamente com respeito a objetos de experiência possível” (KANT, 1999, p. 137).

A síntese, dessa forma, se apresenta, segundo Deleuze (1963, p. 16), sob três orientações: como atividade, ela sempre está se referindo à imaginação, pois ela é um ato da imaginação; como unidade, a síntese volta-se para o entendimento, uma vez que aqui não está em discussão apenas a síntese do diverso, mas também a forma do objeto, que constituirá a unidade necessária para o conhecimento; e como totalidade a síntese remete à razão, que seria o estágio final do conhecimento, em que tudo está interligado.

Porém, é preciso agora entender como as representações que fazemos dos objetos se “encaixam” nos conceitos puros, ou seja, como essas representações concretas tornam-se parte de um todo que contém a estrutura abstrata constitutiva destes conteúdos. Segundo Kant (1999, p. 145), os objetos são subsumidos a conceitos, e, para que isso ocorra, a representação de um objeto deve ser homogênea à representação de um conceito, pois sem essa característica um objeto não poderia estar “contido” em um conceito. Contudo, os conceitos puros do

entendimento apresentam-se de forma heterogênea às intuições empíricas, o que nos leva a um terceiro elemento que, devido à sua homogeneidade tanto com a categoria quanto com o fenômeno, ligará estes dois elementos contraditórios. Kant denomina este terceiro elemento como esquema transcendental.

Segundo Cassirer (1952, p. 665), a teoria do esquematismo problematiza a possibilidade psicológica do conceito geral, já que questiona o modo como os conceitos deduzidos da experiência conseguem chegar a “se realizar no processo efetivo da representação e cobrem também aqui uma expressão real”⁷⁶. Dessa forma, não há imagens propriamente ditas dos objetos nos nossos conceitos sensíveis, mas sim esquemas. Kant (1999) dá como exemplo o conceito de cão: este conceito constitui uma regra que a capacidade da imaginação traça sobre a figura de um animal quadrúpede no espaço; não nos restringimos a uma imagem concreta desse conceito que a experiência nos fornece, mas apenas a um esquema universal. A imagem seria, portanto, o produto da capacidade empírica da faculdade imaginação; já o esquema dos conceitos sensíveis, pertencentes ao sentido interno, seria o produto da capacidade *a priori* da faculdade da imaginação, que tornam possíveis as imagens. As imagens, dessa forma, necessitam dos esquemas para que se interconectem aos conceitos, pois aquelas nunca serão plenamente homogêneas aos conceitos (KANT, 1999, p. 146-147):

o esquema dos conceitos sensíveis (como figuras no espaço) é um produto e como que um monograma da capacidade pura *a priori* de imaginação pelo qual e segundo o qual as imagens tornam-se primeiramente possíveis, mas as quais têm sempre que ser conectadas ao conceito somente mediante o esquema ao qual designam, e em si não são plenamente congruentes com o conceito. Ao contrário, o esquema de um conceito puro do entendimento é algo que não pode ser levado a nenhuma imagem, mas é somente a síntese pura conforme uma regra da unidade, segundo conceitos em geral que expressa a categoria e é um produto transcendental da capacidade de imaginação que concerne à determinação do sentido interno em geral, segundo condições de sua forma (o tempo), com vistas a todas as representações na medida em que estas deveriam interconectar-se *a priori* num conceito conforme a unidade da apercepção.

Assim, para Kant (1999, p. 147), a realidade dentro do conceito puro do entendimento traduz-se em uma sensação geral, ou seja, um ser no tempo. A negação da realidade seria um conceito que representa um não ser no tempo. Se o tempo, enquanto forma da intuição, deve ser preenchido por um ser para ser valorado como realidade, a matéria transcendental dos objetos enquanto fenômenos (sua coisa em si) será a sensação, que preencherá o tempo. Dessa

⁷⁶ “realizarse también en el proceso efectivo de la representación y cobren también aquí una *expresión real*” (CASSIRER, 1952, p. 665)

forma, a quantidade de sensação (matéria transcendental) deverá ser tal que preencherá mais ou menos o tempo, até que chegue à forma negativa (o não ser), passando da realidade à sua negação. Assim, o esquema de uma realidade baseia-se no quanto esta realidade (sensação) preenche o espaço vazio do tempo, sendo contínua e uniforme a produção de realidade no tempo. Portanto, “o esquema da realidade é a existência num tempo determinado” (KANT, 1999, p. 148) e “o esquema da necessidade é a existência de um objeto em todo o tempo” (KANT, 1999, p. 148), o que deixa claro que são os esquemas dos conceitos puros do entendimento que possibilitam uma referência aos objetos e a sua posterior significação, tornando possíveis, assim, a experiência, e todos os nossos conhecimentos *a priori* com validade objetiva.

Resumidamente, poderíamos descrever esse processo da seguinte maneira: na sensação preenchemos o esquema sensível com o conteúdo, que será disposto na intuição (tempo e espaço) e será sintetizado pelo entendimento, chegando aos conceitos, que, por sua vez, passarão a ter a forma zero (a negação, o não ser). A experiência seria, dessa forma, a síntese empírica que “preenche” a síntese pura, produzindo o conhecimento *a priori*, o que dá realidade à síntese pura e o seu *status* de verdade, pois a categoria *a priori* estabelecerá, através do esquema, a concordância com o objeto. Isso demonstra que há uma passagem gradual da consciência empírica à pura (KANT, 1999, p. 160), já que o real chega à zero (à negação): o que sobra é a consciência formal do múltiplo da intuição no espaço e no tempo. Dessa forma, por ser uma determinação espaço-temporal, o esquema transcendental se divide entre o sensível – pois é uma condição do mesmo – e o universal e necessário – por ligar-se a um conceito. Ele é produto da imaginação, mas não é uma imagem; é o possibilitador da criação de uma imagem do conceito.

Assim, segundo Deleuze (1963, p. 25)

Não se confundirão, pois, na imaginação, a síntese e o esquema. O esquema pressupõe a síntese. A síntese é a determinação de um certo espaço e de um certo tempo, pela qual a diversidade é referida ao objeto em geral conformemente às categorias. Mas o esquema é uma determinação espaciotemporal, ela mesma correspondente à categoria, em qualquer tempo e em qualquer lugar: não consiste numa imagem, mas *em relações espaciotemporais que encarnam ou realizam relações propriamente conceptuais*. O esquema da imaginação é a condição sob a qual o entendimento legislador faz juízos com os seus conceitos, juízos que servirão de princípio a todo o conhecimento do diverso.

A capacidade de julgar, dessa forma, sob a condição do esquema da imaginação, aponta se algo está ou não sendo regido sob uma regra. Se há o acordo *a priori* entre as faculdades,

figura o senso comum, que é, segundo Deleuze (1963, p. 28), “a condição subjetiva de toda a comunicabilidade”, ou seja, a capacidade de tornar o conhecimento proveniente desse acordo comunicável, universal.

Nesta etapa da filosofia crítica de Kant chegamos à Dialética Transcendental, que discutirá o papel da razão na produção desse conhecimento. Segundo Kant (1999, p. 232), “todo o nosso conhecimento parte dos sentidos, vai daí ao entendimento e termina na razão, acima da qual não é encontrado em nós nada mais alto para elaborar a matéria da intuição e levá-la à suprema unidade do pensamento”. No nosso ato de conhecer, a razão seria, portanto, o último estágio de condensação daquela matéria intuitiva que adquirimos na sensação. Se o entendimento é a “faculdade da unidade dos fenômenos mediante regras” (KANT, 1999, p. 234), a razão seria a faculdade da unidade das regras do entendimento sob princípios (uma instância superior, portanto). Por trabalhar com as regras do entendimento, e não com os fenômenos, a razão nunca se refere à experiência. Sua função é dar unidade *a priori* aos conhecimentos do entendimento a partir de conceitos. Numa escala, teríamos: os sentidos apreendem os objetos, que são representados imediatamente (intuição). Logo, o entendimento procede a síntese (conceito), que produz uma representação mediata dos objetos da experiência. A razão é última instância, que dá a condição universal do juízo, ou seja, a regra geral dos conceitos. Ela não julga, (cf. DELEUZE, 1963, p. 26-27) como o entendimento, mas raciocina de maneira silogística (KANT, 1999, p. 235):

Em todo silogismo, penso em primeiro lugar uma *regra* (maior) pelo *entendimento*. Em segundo lugar, *subsumo* um conhecimento sob a condição da regra (*minor*) mediante a *capacidade de julgar*. Finalmente, *determino* o meu conhecimento pelo predicado da regra (*conclusio*), por conseguinte *a priori* pela *razão*.

Logo, percebe-se que é o entendimento que produz o conhecimento; a razão toma para si apenas “a totalidade absoluta no uso dos conceitos do entendimento e procura conduzir a unidade sintética, que é pensada na categoria, até o absolutamente incondicionado” (KANT, 1999, p. 247). Não há, dessa forma, nenhum fundamento da experiência possível na razão, pois a sua busca é em direção ao incondicionado; ela usa o entendimento como forma de alcançar uma unidade que represente um todo absoluto, indo além dos conceitos presentes no entendimento, pois estes visam sempre a experiência possível, e o uso dos conceitos puros da razão é sempre transcendente: “*se o condicionado é dado, então também é dada a soma total das condições e, por conseguinte, o absolutamente incondicionado, mediante o qual unicamente era possível aquele condicionado*” (KANT, 1999, p. 274-275). Como nos diz

Deleuze (1963, p. 31), a razão “abandona” todo o seu interesse aos cuidados do entendimento, uma vez que ela não se mescla de forma alguma ao fenômeno. Ela forma Ideias, que ultrapassam a possibilidade da experiência, referem-se à absoluta síntese dos fenômenos, e que somente por essa absoluta síntese estabelecem relação com o mesmo. O entendimento possui em si o todo das condições da experiência possível, porém a razão não se satisfaz com isso, pois ela quer sempre conhecer além das condições da experiência possível, e é essa a sua função fundamental (cf. CASSIRER, 1977). Se com intuição o entendimento tem o seu momento finito (pois não pode conhecer os objetos em si mesmos), com a razão ele encontra o seu momento infinito (quando tem por função a totalidade da síntese das condições): essa seria a sua contradição dialética. As Ideias são, portanto, conceitos cósmicos, ou seja, são os conceitos do entendimento que foram levados além dos limites da experiência possível, e não podem ser, dessa forma, representados *in concreto*, pois possuem completude, uma unidade sistemática que o conhecimento empírico, por mais próximo que esteja das Ideias, não pode alcançar. Assim, há uma tentativa de Kant de levar os conceitos do entendimento além das limitações do mundo empírico, porém estes ainda mantêm uma relação com este mundo.

Contudo, há, segundo Kant, somente um fator que extrapola os limites da experiência: somos legisladores da nossa própria existência. Se a espontaneidade do nosso entendimento determina a nossa própria realidade, deve haver algo *a priori* que determine nossa faculdade interior, algo que seja somente pensado e refira-se somente ao mundo inteligível. Nesta comparação, Kant (1999, p. 339) delimita dois tipos de causalidade que estabelecerão qual faculdade tem o poder de referir-se exclusivamente ao mundo inteligível: o primeiro tipo é regido pela natureza, e se dá no mundo sensível, sob condições temporais, pela conexão entre um estado anterior (causa) e um estado posterior (efeito) a partir de uma regra; o segundo é a liberdade, faculdade que inicia um estado, não tendo uma causa anterior. A liberdade pode ser vista, dessa forma, como uma ideia transcendental pura, pois não toma para a sua ação nada da experiência e tem por objeto algo que “não pode ser dado determinadamente em nenhuma experiência” (KANT, 1999, p. 339). Em seu sentido prático, a liberdade é a independência do nosso arbítrio de qualquer coerção desempenhada pelos impulsos da sensibilidade. Assim sendo, a ideia de liberdade para Kant está diretamente relacionada a um princípio criador da nossa razão: essa seria a única forma de conseguirmos produzir um conhecimento suprassensível, desgarrado de qualquer determinação da nossa sensibilidade, ideia esta que deu origem à sua *Crítica da razão prática* (*Kritik der praktischen Vernunft*, 1788): “A razão é pois a condição permanente de todas as ações de arbítrio sob as quais se manifesta o homem” (KANT, 1999, p. 348), sendo, portanto, sempre determinante, e nunca determinada. O arbítrio

do homem, portanto, é totalmente livre, e deve ser regido pela lei ética que, diferentemente do objeto teórico, não estabelece nenhuma relação de dependência, mas é produzida pela própria razão. A razão prática é, assim, o “puro inteligível”, a vontade que atua livremente no homem.

Deste modo, Kant estabelece um paralelo entre Ideia e Ideal em que é possível encontrar alguns paralelos com o Mundo das Ideias de Platão. Para Kant, o Ideal equivale à ideia perfeita do Mundo das Ideias de Platão, da qual o fenômeno foi copiado. Porém, em Kant o Ideal tem apenas um poder prático, que, a partir de princípios regulativos, possibilita a perfeição de certas ações. Assim, a Ideia é a instância que fornece a regra, e o Ideal é o arquétipo que determina a cópia. Estes dois conceitos baseados no “comportamento desse homem divino em nós” (KANT, 1999, P. 357) funcionam, portanto, como orientadores das nossas ações: baseamo-nos nesse “modelo”, porém jamais alcançaremos a perfeição do mesmo. Dessa forma, os conceitos morais, enquanto Ideias, ainda que tenham algo de empírico, como o prazer ou a dor, podem ser tidos como conceitos puros da razão, como por exemplo a virtude e a sabedoria humanas puras. Já o Ideal dessas Ideias seria o sábio, pois este existe apenas no pensamento, mas tem equivalência à Ideia de sabedoria.

Com essa delimitação do alcance da razão pura, é notável que para Kant a única possibilidade de a ascendermos plenamente é a partir da moralidade. O princípio moral abre espaço para encontrarmos o incondicionado a que aspira nossa razão e atende também a uma condição da felicidade: após o cumprimento do dever estabelecido pelas leis éticas, talvez possamos encontrar a felicidade que nos tornará plenos⁷⁷. Assim, não é por acaso que buscamos na figura de Deus, como argumenta Kant, uma existência incondicionada que possui unidade absoluta e que explica a existência de todas as coisas do mundo. A razão humana baseia-se na noção de Deus como um ente supremo que atende a todos esses quesitos e possui necessidade absoluta porque ela mesma não consegue dar explicações a tudo o que existe.

Portanto, para Kant (1999, p. 394) os interesses da razão podem ser reunidos em três perguntas fundamentais:

- 1) Que posso saber? – Interesse especulativo.
- 2) Que devo fazer? – Interesse moral.
- 3) Que me é permitido esperar? – Interesse prático e teórico, que terá como resposta a felicidade após o cumprimento do dever.

Para Heidegger (1954, p. 173) essas três perguntas fundamentam as três disciplinas da metafísica propriamente dita:

⁷⁷ Discutiremos mais detidamente esta questão no Capítulo III.

El saber humano se refiere a la naturaleza en el sentido más amplio de lo ante los ojos (cosmología), el hacer [Tun] es la actividad [Handeln] del hombre y concierne a su personalidad y libertad (psicología), el esperar tiende a la inmortalidad como felicidad, es decir, hacia la unión con Dios (teología).⁷⁸

Estes questionamentos orientam a busca da essência da metafísica, o que equivale a dizer, para Heidegger (1954, p. 172), que “fundar la metafísica es igual a preguntar por el hombre, es decir, es antropología”⁷⁹. O percurso percorrido pelo homem em busca de respostas para o problema do conhecimento humano culmina em Kant em uma nova orientação do pensamento que abalou as estruturas da filosofia feita até então. Kant promoveu a razão ao centro do conhecimento, mas não a desvinculou, através do entendimento, do mundo empírico, proporcionando a união daquilo que Hume havia postulado como irreconciliáveis. Dessa filosofia surgiu o idealismo alemão, e nomes como Fichte, Schelling e Hegel são conhecidos por, a partir das *Críticas* de Kant, construírem uma filosofia original, que discutiram e muitas vezes subverteram os conceitos kantianos como forma de dar respostas àquilo que em Kant nos parece muitas vezes sem explicação.

A crise de Kleist, neste patamar, pode ser inserida, segundo Cassirer (1919), na discussão pós-kantiana empreendida pelos idealistas, uma vez que se percebe em sua forma de composição principalmente as provocações de Fichte sobre encaminhamento que se pode dar ao idealismo transcendental.

2.2.5 A leitura de Cassirer da crise kantiana de Kleist e os seus desdobramentos nas críticas contemporâneas

Muito tem-se discutido sobre quais seriam os fundamentos filosóficos da crise exposta por Kleist em sua carta de 22 de março de 1801, começando-se pela incerteza sobre quais livros foram os causadores da crise, se foram fundamentalmente as três *Críticas* de Kant, ou se na verdade o gatilho para o despertar dessa crise foi a filosofia idealista de Fichte. Cassirer foi o primeiro crítico a levantar esta questão, em seu livro *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie* (1919), apontando a dificuldade em se reconhecer as fontes filosóficas de um autor que está imerso em diversas fontes, como Kleist. Segundo Cassirer (1919), a filosofia kantiana, originária, passou por um processo de diluição de conceitos através da derivação de sua fonte

⁷⁸ “O saber humano se refere à natureza em seu sentido mais amplo do que aquele que temos diante dos olhos (cosmologia), o fazer [tun] é a atividade [handeln] do homem e diz respeito à sua personalidade e liberdade (psicologia), o esperar tende à imortalidade como felicidade, isto é, até a união com Deus (teologia)”.

⁷⁹ “fundar a metafísica é igual a perguntar pelo homem, ou seja, é antropologia”.

principal em diferentes pensadores, que muitas vezes deturparam a sua clareza lógica, e levaram ao irreconhecimento de seu esboço inicial. Projetou-se para essa filosofia (e qualquer outra que pontue uma mudança significativa no pensamento filosófico) todos os matizes da vida daqueles pensadores que a incorporaram, tornando determinados aspectos mais importantes que outros, diluindo, e muitas vezes até dando sentido diferente, aos conceitos expostos originariamente. Nesta linha, para Cassirer (1919, p. 04), Herder, Goethe, Schiller e Kleist buscaram mesclar na filosofia kantiana seus próprios sentimentos sobre a vida, não a considerando como “uma doutrina conceitual abstrata” (“eine abstraktbegriffliche Doktrin”), mas sim como um “poder de vida imediato” (“unmittelbare Lebensmacht”), o que gerou uma certa resistência à doutrina kantiana, uma vez que esta adquiriu com essa forma de incorporação uma nova significação. Neste sentido, Cassirer (1919, p. 04) diz que Kleist – mais do que os outros – resistiu “com toda a sua força e paixão” (“mit der ganzen Kraft und Leidenschaft”) à direção tomada pela filosofia kantiana, para a busca pela consciência subjetiva e pela clareza, encaminhando a questão para o significado da existência próprio de sua visão. Assim, a recepção da filosofia de Kant por Kleist foi muito diferente da de Schiller e Goethe. Este se confrontou com a filosofia kantiana de forma serena; aquele procurou adentrar o sistema kantiano profundamente, de modo a entendê-lo e a colocar em prática os seus ensinamentos (CASSIRER, 1919); já Kleist se rebelou contra a filosofia kantiana de forma absoluta, sentindo-se vítima de algo que o destruiu em essência.

Contudo, a dúvida em relação a quais escritos realmente despertaram a “crise” em Kleist permanece, e isso se justifica pelo contato do autor com a filosofia kantiana ter se iniciado muito antes do ano da crise. Já em 1800 é possível encontrar em suas cartas indícios de que Kleist estava estudando a filosofia kantiana, como a carta de 14 de agosto de 1801, em que ele pede a Ulrike que devolva o seu ensaio sobre Kant. Outras cartas revelam também, segundo Cassirer (1919, p. 06), que Kleist havia inserido a filosofia kantiana em seu *Lebensplan*, dado que o seu projeto de formação de Wilhelmine, ainda que pautado na filosofia de Rousseau, evidenciava a ideia de dever moral já contida em *Kritik der praktischen Vernunft* (*Crítica da Razão Prática*, 1788) e também em *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (*A religião nos limites da simples razão*, 1793).

Na carta de 16 de setembro de 1800, intitulada “Über die Aufklärung des Weibes” (“Para o esclarecimento da mulher”), o autor fala sobre o caráter móvel das religiões, que, devido à sua variedade de ensinamentos e práticas, estão em constante mudança, o que as torna vagas e incertas. No entanto, Kleist (1982, p. 317) acredita que há no ser humano uma disposição (“Vorschrift”) que é eterna e universal, e que faz com que o homem cumpra com o

seu dever (“Pflicht”). Apresentam-se, assim, os mesmos ensinamentos dados por Kant em sua *Religião*: não há que se considerar a existência de Deus e a recompensa de uma vida eterna para que a virtude seja o guia de seu plano de vida. Há que se praticar um bem desinteressado: “Aber dieser Glaube sei irrig, oder nicht, – gleichviel! Es warte auf mich eine Zukunft, oder nicht – gleichviel! Ich erfülle für dieses Leben meine Pflicht, und wenn Du mich fragst: warum? so ist die Antwort leicht: eben weil es meine Pflicht ist”⁸⁰ (KLEIST, 1982, p. 317). Além disso, a nova filosofia de Kant aparece referenciada também em uma carta à Wilhelmine de 13 de novembro de 1800, em que Kleist (1982, p. 590) diz que planeja aprender melhor a língua francesa e ir à Paris para lá “transplantar” essa filosofia: “und drittens, welches der Hauptgrund ist, weil ich mir da recht die französische Sprache aneignen könnte, welches zu der entworfenen Verpflanzung *der neuesten Philosophie* in dieses Land, wo man von ihr noch gar nichts weiß, notwendig ist”⁸¹.

Estas menções provam que Kleist conhecia nesta época a filosofia kantiana e já estava trabalhando com os seus conceitos, o que nos impede de dizer que foi o primeiro contato com a filosofia crítica que desencadeou a crise. No entanto, o desenrolar das cartas a partir de 1800 mostram, como vimos, uma mudança de tom no otimismo de Kleist, o que para Mehigan (2011) indica a consciência do autor acerca do argumento cético sobre o mundo, e que, portanto, foi esse encontro com Kant que causou a crise. Já para Cassirer (1919), Kleist, provavelmente, não havia compreendido a doutrina sobre o noumeno de Kant, e quando passa a entender essa passagem e a transporta para a realidade fenomênica, entende a impossibilidade de compreensão da coisa em si, o que permite a ruptura com a verdade absoluta do racionalismo. Porém, o causador desse conhecimento é ainda o maior mistério acerca da crise-kantiana de Kleist. Segundo Cassirer (1919), contudo, há uma referência bastante palpável quanto à sua fonte. Na carta-crise Kleist anuncia que foi “der neueren sogenannten Kantischen Philosophie” (“a chamada mais nova filosofia kantiana”) que lhe despertou a profunda angústia, o que nos remete aos recentes escritos de Fichte sobre a filosofia de Kant, mais especificamente o livro *Die Bestimmung des Menschen* (*A determinação do homem*, 1800), já que os textos do filósofo de Königsberg já eram bem conhecidos na época. Segundo Cassirer (1919), não há qualquer prova de que Kleist tenha tido contato com a obra de Fichte, porém em suas cartas é notável o teor pessimista que podemos encontrar em boa parte da obra.

⁸⁰ “Mas se essa crença é incorreta, ou não, dá no mesmo! Esperar para mim um futuro, ou não - dá no mesmo! Eu cumpro nesta vida meu dever, e se você me perguntar: por quê? Então, a resposta é fácil: só porque é meu dever”.

⁸¹ *Grifo nosso*: “e, em terceiro lugar, que é o principal motivo, porque eu poderia adquirir corretamente a língua francesa, o que é necessário para o transplante projetado da *mais nova filosofia* para este país, onde não se sabe nada sobre isso”.

Escrito em 1800, o livro de Fichte⁸² foi uma resposta às acusações de ateísmo por ele sofridas, que resultaram em sua expulsão da Universidade Jena, onde lecionava. O título da obra faz referência, segundo Lucas Nascimento Machado (2016, p. 230-231), ao livro do teólogo Spalding *Bertrachtung über die Bestimmung des Menschen (Observação sobre a determinação do homem, 1748)*, que estabelece uma conexão entre o sentimento moral e a religião cristã, já que aquele possibilitaria um acesso mais fácil à compreensão desta. Ancorado nesta visão, Fichte discutirá em seu livro a determinação, a finalidade moral do homem no mundo (“Bestimmen”), e sua vinculação com a determinação, destinação dada por Deus (“Bestimmtsein”). Para Machado (2016, p. 233), Kant havia inovado radicalmente o conceito de “Bestimmung” ao unir os dois conceitos (“Bestimmen” e “Bestimmtsein”) em sua filosofia moral ao postular que, devido à nossa autonomia moral, não podemos relegar apenas ao “Bestimmtsein”, ou seja, à nossa determinação dada por Deus, a nossa destinação. A determinação moral e a lei do dever devem ser consideradas como finalidades em si mesmas, e não como meio para o alcance do divino e da condição eterna de felicidade. A “Bestimmung” do homem para Kant seria, portanto, esse caráter de determinação própria, que não visa nenhum interesse além do próprio cumprimento do dever, determinação esta que apenas a última geração da espécie humana cumpriria em sua plenitude. Nesta linha de pensamento, Fichte discutirá em seu livro qual é a determinação do homem, estruturando a obra em três capítulos: “Zweifel” (“Dúvida”); “Wissen” (“Conhecimento”); e “Glaube” (“Fé”).

No primeiro capítulo Fichte instaura um eu que tem plena convicção de seu conhecimento sobre o mundo, mas que se pergunta sobre a sua própria determinação – “But – what am I myself, and what is my vocation?”⁸³ (1987, p. 3) –, que lhe é desconhecida e, por isso mesmo, colocada em dúvida. Se todo o conhecimento a que este eu chegou sobre sua determinação parte única e exclusivamente daquilo que lhe disseram sobre essa determinação, e se todo esse conhecimento até então produzido foi fruto de um processo reflexivo dos filósofos, nada mais plausível que esta instauração da dúvida e esse posicionamento do eu em tentar refletir sobre si mesmo, pois o verdadeiro conhecimento parte, segundo Fichte (1987, p. 4) daquilo que o eu experiencia. Tudo o que existe é determinado por um número exato de

⁸² O Idealismo de Fichte foi norteador das discussões do primeiro grupo de românticos de Jena acerca do “eu” como o elemento central e absoluto, origem e parâmetro para todas as coisas do mundo. Esse primeiro romantismo foi conhecido como *Jenaer Romantik* ou *Frühromantik*, e se iniciou em 1799, tendo se dissolvido em 1801. Nomes como Ludwig Tieck, Novalis, os irmãos Schlegel, Schelling, dentre outros, foram de fundamental importância para o debate da história, da literatura e da filosofia do período, debate este que foi veiculado entre 1798 e 1800 pela revista *Athenäum* (editada pelos irmãos Schlegel), que se tornou um dos principais materiais de pesquisa sobre a época para estas três áreas (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 37).

⁸³ “Mas - o que sou eu mesmo e qual é a minha determinação?”

propriedades, que identificam o ser ou o não ser de um objeto (FICHTE, 1987, p. 5). Por esse motivo, a determinação desses objetos é regida por uma lei que impede que um objeto seja diferente daquilo que ele é, pois a lei natural faz com que a determinação desse objeto, em ligação com todos os outros, seja pautada na necessidade de ser como é: “each link is determined by the one preceding it and determines the one following it”⁸⁴ (FICHTE, 1987, p. 7). Essa ordenação natural faz com que possamos encontrar explicações para o momento presente a partir do passado (causas) ou do futuro (consequências necessárias). A parte, neste raciocínio, possui o todo, uma vez que ela depende do todo para ser o que é, e, dessa forma, nenhum objeto surge do nada, mas necessita de uma causa anterior. O eu participa desta determinação na medida em que ele surge em um determinado momento do tempo, não por meio de si mesmo, pois o eu ainda não era eu quando não tinha consciência de si, e, portanto, não tinha essa capacidade de se fazer existir, mas sim através de uma força formadora, de uma lei universal, que o fez existir em um determinado tempo e lugar, para exercer uma determinada finalidade. Por consequência (FICHTE, 1987, p. 11-12), assim como é determinação da planta se metamorfosear para atingir algum fim, a determinação do ser humano é pensar. Essa determinação é, portanto, baseada em uma força da natureza, que dispôs o homem dessa forma. Porém, assim como não podemos explicar a motivação da ordem de disponibilidade das características dos animais e das plantas pela natureza, também não somos capazes de desvendar o pensamento do homem. Assim sendo, nos é impossibilitado saber quais forças da natureza dão origem às coisas, mas podemos tentar encontrar explicações a partir do que elas nos dispuseram.

Diante disso, o eu não pode ser visto como a força da natureza que forma o homem, mas sim uma de suas exteriorizações (FICHTE, 1987, p. 14). Fichte segue aqui a linha de raciocínio kantiana que desconstrói o *cogito ergo sum* cartesiano: ter consciência do eu não significa ter consciência da força que origina o ser humano, que é em si mesma independente, porém a sensação de independência que o eu experimenta durante a sua vida pode ser explicada justamente porque este eu contém em si o germe da independência da força que o formou. Contudo, esta é uma liberdade aparente: “In *immediate self-consciousness* I appear to myself to be free; in *reflection* on the whole of nature I find that freedom is unfortunately impossible: the former must be subordinated to the latter for it can even be explained by it”⁸⁵ (FICHTE, 1987,

⁸⁴ “cada anel é determinado pelo que o precede e determina o que o segue”.

⁸⁵ “Na autoconsciência imediata eu pareço para mim mesmo como livre; por meio da reflexão sobre a natureza como um todo descubro que a liberdade é infelizmente impossível: o primeiro fato tem de ser subordinado ao último para que ele possa ser explicado por este”.

p. 15). A natureza nos dispõe de forma a encontrar nela própria todos os requisitos para satisfazer nossas necessidades, e seguir, dessa forma, o curso por ela predestinado. Assim, há uma parte determinada da força geral da natureza que determina não só o ser do eu, mas também o seu saber. A consciência é pertencente à natureza e não se conflita com esta, pois faz parte do seu plano originário. Ser e consciência são (FICHTE, 1987, p. 17), no homem, representativos de uma natureza que quer considerar a si mesma em seu produto: o eu se duplica para que possa adquirir uma visão de si mesmo enquanto natureza pensante; ele se visualiza no todo para que o todo faça sentido e para que a sua existência se torne possível; e, finalmente, cria-se o eu e o não-eu que demonstra a sua limitação enquanto eu. A proposição de Kant de que o conhecimento parte do eu e não do objeto ganha em Fichte esta demonstração de que é por meio da consciência que concebo a limitação do eu e chego ao não-eu. O conhecimento, dessa forma, é interno, e não consequência dos efeitos que as coisas externas ao eu poderiam causar sobre o eu. É essa limitação que faz com que se tenha consciência do externo e, conseqüentemente, do todo. Disto resulta uma noção de perspectiva individualizada, um ponto de vista que norteia o conhecimento do universo pelo eu, porém, dentro do campo de possibilidades das leis da natureza: o eu e o tu formam, assim, consciências que possuem pontos de vista diferentes do mundo, mas que, unidos, compõem a totalidade do universo possível, determinando, assim, a realidade como um todo. Agindo dentro deste campo, eu e tu estão completamente determinados pela natureza, e cada ação por eles praticada tem respaldo nessa determinação maior, que constitui o todo.

À vista disso, a vontade (“Willen”) no ser humano é pautada no que é predeterminado pela força natural que nos constitui, e, portanto, virtude e vício são determinados pelo universo, que arbitrará qual instância deverá prevalecer sobre a outra para que, necessariamente, mantenha-se o equilíbrio e o propósito almejado (FICHTE, 1987, p. 18-19). Em uma visão bastante determinista do que é o homem, Fichte (1987, p. 19) diz que

My investigation is complete and my desire to know is satisfied. I know what I am and what constitutes the essence of my species. I am an expression, determined by the universe, of a self-determined natural force. To gain insight into my particular personal determinations *by means of its causes* is impossible for I cannot penetrate to the inside of nature. But I become aware of them *immediately*. I know very well what I am at the present moment; I can for the most part remember what I have been in the past; and I will, of course, experience what I will be when I will be it.

I could never occur to me to make use of this discovery in my activities because I don't act at all but nature acts in me.⁸⁶

A dúvida encaminha o eu a um ponto de vista determinista de sua constituição: o eu não age por conta própria, mas é a natureza que age nele, por isso ele não pode ser nada além daquilo que a natureza determinou. Somente a natureza sabe completamente o fim do homem. Nesta linha lógica, se o papel que a natureza reserva ao eu é o de ser tolo perante o outro, não há nenhuma escapatória para esse eu, o que o torna uma marionete do destino que a natureza lhe impõe. Para Cassirer (1919, p. 15), esse determinismo da natureza faz com que a moral e a vontade sejam sem propósito. Além disso, fica evidente a impossibilidade de penetrar no íntimo da natureza, de conhecer os seus segredos, a sua determinação primeira, ainda que sejamos conscientes dessa natureza e dela possamos extrair algumas explicações.

Retomando o papel do destino nas cartas iniciais de Kleist, podemos ver que há uma luta constante do autor contra este determinismo; porém, a mudança notada a partir da carta de 22 de março de 1801 está na afirmação e ao mesmo tempo na revolta contra esse determinismo: o homem se torna uma marionete nas mãos do destino, contudo a sua condição não é a da inconsciência de seu estado, mas sim de uma condição intermediária de consciência, que não consegue avançar para se libertar do jugo da natureza. Neste aspecto, podemos notar que nos personagens kleistianos – aliás, todos construídos pós- crise – não há implicação de culpa ou de mérito marcadas por suas ações no mundo, uma vez que tudo faz parte da determinação das forças da natureza. Sentimos que os personagens têm consciência dessa condição e os vemos realmente serem arrastados pelo destino: todas as tentativas de enxergar além do que a realidade propõe e alcançar a sua essência, a coisa em si, de burlar as leis que regem os seus destinos, são malogradas. Não é insignificante, portanto, que os personagens caiam no engano constantemente, que enxerguem a realidade sob um ponto de vista que os faz interpretar as ações do outro de maneira equivocada. Na investida de se adiantarem ao destino, este vem com toda sua força e arrebatada estes personagens à condição que lhes é devida no plano maior que a natureza já traçou.

Fichte também esboçará esta revolta ao dizer que esse determinismo contradiz todos os seus anseios, visto que essas explicações apaziguam o entendimento, mas o sentimento se

⁸⁶ “Minha investigação está completa e o meu desejo de saber está saciado. Sei o que sou e o que constitui a essência da minha espécie; sou uma expressão, determinada pelo universo, de uma força natural autodeterminada. É impossível obter uma visão das minhas determinações pessoais particulares *por meio de suas causas*, pois eu não posso penetrar no interior da natureza. Mas eu me torno imediatamente consciente das mesmas. Sei bem o que sou no momento presente; eu posso me lembrar de grande parte do que já fui no passado, e experienciarei, é claro, o que serei quando vier a ser isso. Não poderia nunca me ocorrer de fazer uso desta descoberta em minhas atividades, porque não sou eu que ajo de modo algum, mas sim a natureza que age em mim”.

revolta contra tal determinação. O vértice dessa conclusão baseia-se justamente no critério de consciência: refletir sobre a determinação do homem o levou a ter consciência da condição miserável em que o homem se encontra; a natureza pensante da qual ele faz parte o levou à dúvida e, portanto, determinou-o a esta condição: a perda de inocência frente a um estágio de consciência limitadora (FICHTE, 1987, p. 20). Se pensarmos em Kleist, este é basicamente o argumento de seu *Über das Marionettentheater (Sobre o teatro de marionetes, 1810)*⁸⁷. Ao tomar consciência de sua condição, o homem sai do estado de inocência que lhe era característico, de seu paraíso divino, e entra em um estado de consciência intermediária que o relega a nunca alcançar nenhum dos extremos que lhe possibilitaria a felicidade: a inocência total ou a consciência total. A intersecção da filosofia fichteana e kleistiana se dá justamente pela consciência adquirida pelos dois da condição miserável e estanque do homem no mundo: ele é determinado por forças da natureza e possui apenas uma liberdade aparente de escolha.

O pessimismo diante desta visão acompanha uma vontade e um pensamento que querem ser livres, com uma finalidade que dependa do livre-arbítrio, sem nenhuma outra determinação mais elevada; vontade e pensamento querem submeter a si mesmos e também às forças naturais, como forma de possibilitar a atribuição de culpas e méritos à própria ação do eu. Porém, como diferenciar o homem neste sistema determinado para que o seu pensamento e sua vontade ganhem autonomia? Para Fichte, uma possibilidade para este entrave seria considerar uma diversidade de caminhos traçados a seguir, e a partir destas opções o ser humano determinaria qual caminho seguir, pois, como único ser pensante, essa característica lhe possibilitaria uma determinação interna, que atuaria livremente no mundo externo. Dessa forma, o homem não seria mais mero observador da natureza, uma vez que o seu poder de conhecimento seria livre. Contudo, esta também não seria uma opção válida, pois aqui a dúvida sobre a determinação do homem seria respondida através de um anseio do coração, que sobrelevaria o amor à liberdade ao conhecimento de fato.

Segundo Machado (2016, p. 243-244), o problema apresenta-se – tanto para Kant quanto para os idealistas – a partir do seguinte questionamento:

como se conciliar a exigência teórica de que todo objeto tenha uma Bestimmung – quer dizer, que todo o objeto de nosso conhecimento seja necessariamente do jeito que é e não possa ser de outro jeito, e que haja um fundamento que faça com que ele necessariamente seja o que é – com a exigência prática da Selbstbestimmung – de que haja efetivamente liberdade e a possibilidade de determinar-se a si mesmo, e que o homem seja apto a assim se determinar?

⁸⁷ Faremos uma análise mais completa deste texto na seção 3.1.

Para Mehigan (2011, p. 7), através da crise kantiana de Kleist podemos ver uma crise mais ampla do kantianismo na produção intelectual do século XIX, que, sem descartar a sua filosofia, encontrou falhas em sua proposição sobre o problema do conhecimento e procurou dar respostas a essas falhas. O problema da determinação no idealismo alcança, dessa forma, uma dúvida que será respondida (ou pelo menos há uma tentativa de resposta) por Fichte a partir do critério de conhecimento destruidor da verdade absoluta e da fé, justamente os dois capítulos subsequentes à “Dúvida”. Para Fichte (1987), é através da consciência que percebemos os nossos sentidos; estes, por sua vez, são os possibilitadores da nossa percepção da matéria da sensação, e não o pensamento. Isso faz com que na percepção somente percebamos a nossa própria condição, já que para distinguir os objetos necessitamos primeiro distinguir os nossos estados de ser. Assim, a nossa percepção do mundo, por partir do eu, deve ser considerada pelo viés de como somos afetados pelos objetos, e não a partir das propriedades destes, uma vez que as sensações estão em nós mesmos. Esta proposição encaminha o pensamento fichteano para a afirmação de que todo conhecimento é um conhecimento de si mesmo, pois a consciência nunca vai além do eu. A nossa consciência do objeto é, dessa forma, uma consciência da nossa própria suposição do objeto, que, pela lei do pensamento, se associa à sensação; portanto, o conhecimento não está nas coisas, mas sim em nós mesmos.

À vista disso, Fichte diz (1987, p. 55) que a primeira consciência do homem sobre o mundo parte de uma sensação; porém, há uma segunda consciência que se baseia na intuição de um espaço ilimitado, que não é compreendido pelo homem em sua completude devido à finitude deste: o ser humano consegue distinguir no pensamento apenas uma certa porção do espaço que será a medida de sua própria sensibilidade. O objeto que o afeta, portanto, deve ser colocado no espaço em relação com os outros objetos que o afetam, para que sejam estabelecidas as relações de causa que criam o fenômeno. Dessa forma (FICHTE, 1987, p. 56), as propriedades ou atributos dos objetos procedem da percepção do meu próprio estado interno, pois no conhecimento e na observação do mundo externo a todo momento nos reconhecemos e nos observamos, o que faz com que a nossa consciência não saiba nada além de nós mesmos e dos nossos próprios estados. O papel do pensamento neste processo será o de unir sensação e intuição. O que é um estado do eu é projetado para o espaço, transformando-se em atributo do objeto. Assim, não é pela intuição que o objeto é projetado no espaço, mas sim pelo pensamento.

Diante desta ideia, Fichte (1987, p. 65) infere que todo o mundo material surge apenas através do processo de conhecimento mencionado acima. O conhecimento, assim, não é realidade, mas apenas conhecimento, caracterizado sem o quesito da verdade, pois o

conhecimento é em si mesmo vazio. Não há, assim, um órgão do conhecimento que nos possibilite a apreensão da realidade e de sua verdade, o que o torna um verdadeiro nada. Todo conhecimento, portanto, é apenas uma representação, ou seja, um sistema de imagens, sem toda a realidade, significado e propósito. Por isso a verdade que o eu procura não pode existir: o real em si mesmo, é destruído por este pensamento, transformando essa nova visão de mundo revoltante (FICHTE, 1987, p. 63-64):

Nowhere is there anything which endures, neither outside of me nor in me, but only ceaseless change. Nowhere do I know of any being, not even of my own. There is no being. *I myself* do not know at all and don't exist. There are *images*: they are all that exists and they know about themselves in the manner of images – images which drift by, without there being anything by which they drift; images which hang together through images; images which do not represent anything, without meaning and purpose. [...] All reality is transformed into a fabulous dream [...].⁸⁸

Segundo Cassirer (1919, p. 16), o conhecimento mostra-se para Fichte não como uma representação do ser absoluto, mas sim como um reflexo nosso e da nossa imaginação, expondo essa representação como uma mentira. A decepção kleistiana se encontra, portanto, neste aspecto. Fichte diz que (1987, p. 27) sentiu, a partir desta constatação, o desgosto e a angústia diante da dúvida que envolveu o significado e a verdade de sua existência, o que leva Cassirer a supor que Kleist tenha lido de fato este livro de Fichte e tenha tirado dele as impressões de sua crise. Porém, Fichte não para a sua investigação neste determinismo, mas eleva como órgão desse conhecimento o mundo espiritual, que reconstruiria o mundo do ser destruído pela filosofia (CASSIRER, 1919, p. 21). Exposto o problema do conhecimento e da inferência feita por Fichte da filosofia kantiana, este precisa encontrar uma maneira de não cair no ceticismo total. A fé (“Glaube”) será o meio de determinar o valor da ação do homem no mundo. Se o conhecimento não possui o “órgão” que validaria uma apreensão real da realidade, a fé poderia ser o único meio capaz de levar o eu a explicações sobre a realidade (FICHTE, 1987, p. 71):

Every knowledge presupposes something still higher as its foundation, and this ascent has no end. It is faith, this voluntary acquiescence in the view which naturally presents itself to us because only on this view can we fulfill our vocation; it is that which first gives approval to knowledge and raises to

⁸⁸ “Em nenhum lugar há algo que persista, nem fora de mim nem em mim, mas apenas mudanças incessantes. Em nenhum lugar eu conheço ser algum, nem mesmo o meu. Não há nenhum ser. Eu mesmo não sei de nada e não existo. Existem imagens: são tudo o que existe e elas sabem sobre si mesmas à maneira de imagens - imagens que derivam, sem haver nada pelo qual elas derivem; imagens que se acumulam através de imagens; imagens que não representam nada, sem sentido e propósito. [...] Toda realidade se transforma em um sonho fabuloso [...]”.

certainty and conviction what without it could be mere deception. Faith is no knowledge, but a decision of the will to recognize the validity of knowledge.⁸⁹

A convicção nesta ideia não procede, segundo Fichte (1987), do seu entendimento, mas sim do seu caráter, que deve ser reto e honesto para que alcance validade. É a fé, portanto, que nos faz sentir uma potência criadora em si, que nos faz ter noção de uma liberdade que não nos limita, ainda que não saibamos dizer se essa força se origina em nós mesmos ou se há uma instância superior que nos faz sentir assim. Dessa maneira (FICHTE, 1987), toda verdade produzida somente pelo pensamento especulativo é falsa, porque o mero conhecimento somente nos leva à conclusão de que não sabemos nada. Temos que ter fé em nossa liberdade de ação para que a realidade externa seja possível. Sem essa fé, estagnaríamos diante do nada que o pensamento especulativo criou, o que torna a fé necessária para a criação de um mundo em que possamos atuar de maneira livre; produzimos o real para que possamos nele atuar e não ao contrário. O eu apresenta a sua liberdade posto que agora é ele quem cria a natureza através do conhecimento, não sendo, dessa forma, apenas uma parte dela. Sob esse ponto de vista, o determinado passa a ser determinante.

A atuação do homem nesse mundo criado deve se pautar na virtude, fundada na razão, que unirá os homens para a formação de um Estado igualitário, em que o individual almeja o universal e renuncia à sua própria individualidade (FICHTE, 1987, p. 90):

This is the purpose of our earthly life which reason prescribes for us and the infallible achievement of which it guarantees. This is no goal for which we should strive merely to exercise our strength on something great but the reality of which we might perhaps have to give up. It shall, it must become real. This is goal that must at some time be reached, as surely as there is a sensible world and a race of rational beings in time to whom nothing serious and rational is thinkable at all apart from this purpose and whose existence becomes intelligible only through this purpose.⁹⁰

⁸⁹ “Todo conhecimento pressupõe algo mais elevado como seu fundamento, e esta ascensão não tem fim. É a fé, esta aquiescência voluntária neste ponto de vista que naturalmente se nos apresenta, porque somente sobre este ponto podemos cumprir nossa vocação; é aquilo que primeiro dá a aprovação ao conhecimento e eleva à certeza e à convicção o que sem ela poderia ser mero engano. A fé não é um conhecimento, mas sim uma decisão da vontade de reconhecer a validade do conhecimento”.

⁹⁰ “Este é o propósito de nossa vida terrena, que a razão prescreve para nós e a realização infalível que ela garante. Este não é um objetivo para o qual devemos nos esforçar apenas para exercer nossa força em algo grande, mas a realidade da qual talvez possamos desistir. Deve, deve tornar-se real. Este é o objetivo que deve ser alcançado em algum momento, com a certeza de que há um mundo sensível e uma raça de seres racionais no tempo para quem nada de sério e racional é pensável aparte deste propósito, e cuja existência se torna inteligível somente por esse objetivo.”

Não devemos nos deixar levar pelo mal, ainda que se espere dele o prazer; a virtude faz com que não desperdicemos a vida e o propósito que nos foi dado (FICHTE, 1987, p. 91). Assim, a vontade garante ao homem a sua estadia no ponto médio entre o mundo visível e invisível, já que ela é um ato decisório dentro do invisível, assim como a ação, o ato de mover-se é um ato decisório no mundo dos sentidos. Por essa característica, ela pode sim causar transformações no mundo físico, pois a decisão parte da vontade (FICHTE, 1987, p. 94). O eu participa, assim, do mundo celestial ao mesmo tempo em que está integrado ao mundo terrestre, pertencendo muito mais ao primeiro que ao segundo, uma vez que a vontade nos leva ao reino da liberdade e da pura atividade espiritual. Neste aspecto, reforça-se a proposição Iluminista de que o direcionamento da vida depende somente das ações do eu, que se unem à vontade através das leis do mundo espiritual, não buscando um fim terrenal, mas sim a obediência à lei do dever (FICHTE, 1987, p. 99):

This, therefore, is my whole sublime vocation, my true being. I am a member of two orders. One purely spiritual, in which I exist through the bare pure will; and one sensible in which I act through my deed. The whole final purpose of reason is its own pure activity, simple through itself and without needing an instrument outside of itself, i.e., independence from everything which is not itself reason, absolutely unconditioned being.⁹¹

A vontade vive pela razão (lei prática) e é porta-voz da vontade infinita; o eu se torna eterno, pois trabalha para uma vida celestial. A determinação do homem, assim, é uma determinação que ultrapassa o mundo sensível à medida que o seu propósito final não pode ser alcançado neste mundo físico (FICHTE, 1987, p. 114-115). Ao encaminhar a sua vontade para o supracensível, ele é capaz de fazer de si um ser que se elevará acima do mundo palpável: o que ele apreende na esfera terrena não lhe importa mais, pois sabe que “nature, which only exists for me and for my sake, and does not exist if I don’t”⁹² (FICHTE, 1987, p. 122). A limitação, dessa forma, faz parte de algo maior, que tem como finalidade a “Sabedoria Suprema e a Bondade”.

Fichte propõe o seu trabalho como solução para o problema do entendimento de sua obra. Contudo, se aceitarmos a proposta de Cassirer de que Kleist realmente leu o *Bestimmung*, podemos dizer que a fé professada pelo filósofo não foi suficiente para convencer o autor de

⁹¹ “Essa, portanto, é toda minha vocação sublime, meu ser verdadeiro. Sou membro de duas ordens. Uma puramente espiritual, na qual eu existo através da vontade pura; e uma sensível, na qual eu ajo através da minha ação. Todo o propósito final da razão é a sua própria atividade pura, simples através de si mesma e sem necessidade de um instrumento fora de si, isto é, independência de tudo o que não é motivo próprio, absolutamente incondicionado”.

⁹² “a natureza, que só existe para mim e por minha causa, não existe se eu não existo.”

que havia uma saída para a salvação da realidade – que estava completamente destruída pela filosofia crítica – e de que a verdade do conhecimento por ele buscada no início de seus estudos não existia. A justificativa de Cassirer (1919, p. 22-23) para esta negação da fé é a de que Kleist viu no arremate da obra de Fichte uma fuga no sentimento religioso que não era compatível ao que ali havia sido esclarecido. O seu plano de vida era baseado nessa busca pela verdade do conhecimento; a partir do momento em que essa verdade não mais era possível, o seu plano de vida desmoronou por completo, não podendo ser reconstruído pelo plano espiritual, impalpável. Na carta de 21 de maio de 1801 Kleist resgata a imagem física dessa representação (KLEIST, 1982, p.):

Ach, Wilhelmine, unser Gottesdienst⁹³ ist keiner. Er spricht nur zu dem kalten Verstande, aber zu allen Sinnen ein katholisches Fest. Mitten vor dem Altar, an seinen untersten Stufen, kniete jedesmal, ganz isoliert von den andern, ein gemeiner Mensch, das Haupt auf die höheren Stufen gebückt, betend mit Inbrunst. Ihn quälte kein Zweifel, er glaubt – Ich hatte eine unbeschreibliche Sehnsucht mich neben ihn niederzuwerfen, und zu weinen –⁹⁴

Kleist anseia por essa crença, pela fé que quitaria todas as suas dúvidas, porém isto é para ele impossível neste estágio de consciência da realidade. A razão é destruída e não consegue mais ordenar o caos da experiência: “ich bin vergebens bemüht mit der Hand des Verstandes den Faden der Wahrheit, den das Rad der Erfahrung hinaus ziehen soll, um die Spule des Gedächtnisses zu ordnen”⁹⁵ (KLEIST, 1982, p. 654); já o sentimento religioso, a fé, não consegue compensar esse vazio causado pela consciência de que no mundo não há possibilidade de se encontrar a verdade.

A sua concepção de destino, dessa forma, chega ao pessimismo (KLEIST, 1982, p. 673):

Warum ist die Jugend die üppigste Zeit des Lebens? Weil kein Ziel so hoch und so fern ist, das sie sich nicht einst zu erreichen getraute. Vor ihr liegt eine Unendlichkeit – Noch ist nichts bestimmt, und alles möglich – Noch spielt die Hand, mutwillig zögernd, mit den Losen in der Urne des Schicksals, welche auch das große enthält – warum sollte sie es nicht fassen können? Sie säumt und säumt, indem schon die bloße Möglichkeit fast ebenso wollüstig ist, wie die Wirklichkeit – Indessen spielt ihr das Schicksal einen Zettel unter die

⁹³ Protestantismo.

⁹⁴ “Oh, Wilhelmine, nosso culto religioso não existe. Ele fala apenas para um entendimento frio, enquanto a festa católica fala para todos os sentidos. No meio do altar, em seus degraus mais baixos, ajoelhado, isolado dos outros, um homem comum, com a cabeça inclinada nos degraus mais altos, reza com fervor. Ele não tinha dúvidas, ele acreditava - tive um anseio indescritível de me prostrar ao lado dele e chorar - ”.

⁹⁵ “Em vão estou me esforçando em seguir com a mão do entendimento a linha da verdade, que a roda da experiência deve puxar para ordenar o carretel da memória”.

Finger – es ist nicht das große Los, es ist keine Niete, es ist ein Los, wie es Tausende schon getroffen hat, und Millionen noch treffen wird.⁹⁶

Aqui se apresenta a questão do destino, tão presente nas obras literárias de Kleist: se a liberdade é mera ilusão, somos conduzidos por toda a nossa vida pelo destino ou pelo acaso. Essa força pode mudar completamente os rumos de nossa vida e, diante dela, possuímos apenas uma liberdade aparente, que nos conduz de forma a acreditarmos que nossa vontade exerce alguma influência nos caminhos que nos propomos. Em suas obras notamos que o acaso sempre prega uma peça em seus personagens, e faz com que eles, diante dessa liberdade aparente, cometam os mais atrozes erros. Segundo Cassirer (1919, p. 26), se considerarmos a obra de Fichte como a primeira a dar clareza para a impossibilidade de liberdade da vontade humana diante da razão estabelecida por Kant, poderemos entender o significado dado por Kleist ao problema do conhecimento: para Cassirer a especulação teórica abstrata empreendida por Fichte é recebida por Kleist como uma especulação conceitual abstrata, afetando-o psicologicamente, “das für seine gesamte dichterische Gefühlsauffassung des Welt- und Lebenszusammenhangs entscheidend war”⁹⁷. Assim, a crise foi para Cassirer (1919) de extrema importância para a posterior produção artística de Kleist. Há uma mudança muito perceptível no sentido moral da existência para Kleist, pois ele passa a se questionar sobre as possibilidades da moralidade diante de uma liberdade da vontade que na verdade não é livre. Segundo Cassirer (1919, p. 32),

Was jetzt von ihm gefordert wurde, war der Verzicht auf jene unmittelbare Einheit des Theoretischen und Praktischen, des Denkwissenschaftlichen und des sittlichen Weltzusammenhangs, die bisher die naive Voraussetzung all seines Denkens gebildet hatte. Man begreift, wie diese Forderung, nachdem er sie einmal in ihrer vollen Schärfe erfaßt hatte, Kleist aufs tiefste erschüttern mußte. Denn nun war für ihn die moralische Begreiflichkeit der Welt überhaupt aufgehoben.⁹⁸

⁹⁶ “Por que a juventude é o tempo pródigo da vida? Porque nenhum objetivo é tão alto e tão distante que ela não ousou alcançá-lo. Antes de ela encontrar um infinito - Nada ainda está determinado, e tudo é possível - Ainda a mão toca, despreocupadamente hesitante, a sorte na urna do destino, que também contém a grande [sorte] - por que ela não poderia capturá-la? Ela rodeia e rodeia [a Urna], pois a mera possibilidade é quase tão voluptuosa como a realidade - Enquanto isso, o destino joga um pedaço de papel sob seus dedos - não é a grande sorte, não é um bilhete em branco, é uma sorte muito parecida com milhares que já se encontrou, e milhões ainda se encontrarão.”

⁹⁷ “o que foi decisivo para toda a sua interpretação poética de sentir a ligação entre o mundo e a vida”.

⁹⁸ “O que agora era exigido dele era a renúncia àquela unidade imediata do teórico e do prático, as conexões do pensamento e do mundo moral que, até aquele momento, formavam o pressuposto ingênuo de todo o seu pensamento. Entende-se como essa demanda, depois de ter uma vez compreendido em sua total acuidade, teve que destruir Kleist mais profundamente. Porque, para ele, a inteligibilidade moral do mundo foi abolida”.

Kleist perde, portanto, completamente aquela felicidade e otimismo iniciais, criando personagens que buscam por uma clareza de seu destino e uma felicidade que se tornam impossíveis. Abolem-se os direitos morais básicos: por mais que o homem atue de forma correta e justa, não há garantias de que vá encontrar no fim do caminho a felicidade almejada, basta tomarmos como exemplo seu personagem Michael Kohlhaas, possuidor de uma virtude e uma justiça ímpares, que serão estraçalhadas pelas armadilhas do destino. Evidencia-se a incompatibilidade entre o ser e o mundo, entre o que se sente e o que é feito deste homem pelo destino: há uma caoticidade na realidade que impede ao homem de enxergar o seu propósito, levando-o ao engano, ao erro, à injustiça, ao pecado. Ele se torna incompatível ao meio em que vive, não se encaixa em seus pressupostos sociais e não consegue se adaptar ao contrato social estabelecido. Assim, Penthesilea tenta encontrar meios de burlar o contrato social estabelecido com as Amazonas para unir-se amorosamente com Aquiles; Homburg não segue as instruções de seu comandante e age livremente na batalha; a bondade de Toni é completamente incompatível ao ambiente de tensão e guerra em que vive, o que a torna incompreensível para Gustav; Thusnelda sente remorso por seu ato cruel, porém necessário para a vitória do povo Germânico; o amor de Jeronimo Rugera e Donna Josephe não é aceito pela sociedade em que vivem, assim como o amor de Ottokar e Agnes é amaldiçoado por suas famílias. É interessante observar que a primeira tragédia de Kleist, *Die Familie Schroffenstein* (1803), apresenta-se como um marco para a sua discussão sobre o problema do conhecimento: elegendo como conteúdo o amor proibido entre dois jovens, no melhor estilo de *Romeu e Julieta*, o autor eleva a consciência intermediária do homem no mundo em que vive à impossibilidade de reconhecimento daqueles que estão mais próximos na escala natural da vida, pais e filhos. Rompendo com a clareza do discurso racional, Kleist traz à cena indícios da impossibilidade de um diálogo concreto diante da cegueira criada pelo ódio de seus personagens a partir de uma complexa estrutura lírica. Assim, a simbólica troca de roupas dos personagens no fim da tragédia representa tanto o extremo da incapacidade de se manter relações sociais verdadeiras quanto o amor como um sentimento puro, capaz de colocar-se acima das aparências do mundo empírico. Dessa forma, o universo literário kleistiano nos mostra o sentimento como contraditório ao mundo externo, afastando o ser humano das possibilidades de felicidade na vivência desse mundo, o que faz o autor (1982, p. 677) postular em 29 de julho de 1801 que “Wer die Welt in seinem Innern kennen lernen will, der darf nur flüchtig die Dinge außer ihm mustern”⁹⁹. Apenas internamente pode-se chegar a alguma clareza, dentro do próprio eu, porém

⁹⁹ “Quem quer conhecer o mundo em seu interior, deve examinar apenas fugazmente as coisas externas a si mesmo”.

o espectro da violência e do destino implacável estará sempre espreitando este eu interior, o que torna a vivência no mundo dolorosa e muitas vezes impossível, levando os personagens de Kleist à morte. Se a razão não atende mais aos anseios do homem, volta-se a uma certeza incondicional no sentimento, mas que também é penalizada. Kleist (1982, p. 25) reflete sobre esta determinação do homem no seu epigrama “Die Bestimmung”:

DIE BESTIMMUNG

Was ich fühle, wie sprech ich es aus? – Der Mensch ist doch immer,
Selbst auch in dem Kreis lieblicher Freunde, allein.¹⁰⁰

Não há como expressar os sentimentos nesse mundo, o que faz com que mesmo cercado de amigos, o homem esteja sempre sozinho; esta é a verdadeira determinação do homem. Assim, os personagens kleistianos mais puros são aqueles que seguem os seus sentimentos, suas intuições, contudo estes parecem ser os mais penalizados no curso do mundo. Eles percebem a caoticidade da realidade e revertem esse sentimento em violência, destruindo a si próprios ou ao seu objeto de amor, como Penthesilea, que mata a Aquiles e a si mesma, ou Michael Kohlhaas, que assina a sua sentença de morte para cometer um ato de vingança, ou mesmo a Marquise d’O, que acaba casada com o seu agressor. O processo de incompatibilidade torna os personagens doentios em um mundo também doentio. Mesmo assim, para Kleist (1982, p. 678), em uma carta de 29 de julho de 1801, a melhor maneira de viver no mundo é através do sentimento¹⁰¹, do deixar-se guiar pelo sentimento, visto que a luta contra ao destino é em vão:

Liebe Freundin, sagen Sie mir, sind wir da, die Höhe der Sonne zu ermessen, oder uns an ihren Strahlen zu warmem Genießen! Genießen! Wo genießen wir? Mit dem Verstande oder mit dem Herzen? Ich will es nicht mehr binden und rädern, frei soll es die Flügel bewegen, ungezügelt um seine Sonne soll es fliegen, flöge es auch gefährlich, wie die Mücke um das Licht – Ach, daß wir ein Leben bedürfen, zu lernen, wie wir leben müßten, daß wir im Tode erst ahnden, was der Himmel mit uns will! – Wohin wird dieser schwankende Geist mich führen, der nach allem strebt, und berührt er es, gleichgültig es fahren läßt –¹⁰²

¹⁰⁰ “A DETERMINAÇÃO. O que eu sinto, como faço para dizê-lo? O homem está sempre sozinho, mesmo cercado de amigos adoráveis”.

¹⁰¹ Esta proposta é muito próxima da filosofia de Rousseau (1995, p. 225): “Na sensação o julgamento é puramente passivo, afirma que se sente o que se sente. Na percepção ou ideia, o julgamento é ativo; aproxima, compara determina relações que o sentido não determina. Eis toda a diferença, mas ela é grande. Nunca a natureza nos engana; sempre somos nós que nos enganamos”.

¹⁰² “Querida amiga, diga-me, estamos aqui para avaliar a altura do sol, ou para desfrutarmos do aquecimento de seus raios! Desfrute! Como podemos divertir-nos? Com a mente ou com o coração? Eu não quero mais ser amarrado e rodado [na roda do despedaçamento]; as asas devem se mover livremente, devem voar desenfreadamente em torno de seu sol, voar também perigosamente, como o mosquito em torno da luz - oh, pois precisamos de uma vida para aprender como viver, pois apenas punimos na morte o que o céu quer conosco! – Para onde esse espírito vacilante, que tudo ambiciona e comove, me guiará, deixa-o ir indiferente –”.

Não mais importa para onde o destino o guiará, pois não há como controlá-lo. Para não sentir tão pesadamente a sua força, é necessário se deixar levar. Eu e mundo são figuras antitéticas que refletem em Kleist um sentimento de perda irreparável, que não se consola com a solução dada por Fichte ao problema: a fé, a crença no poder de criação do homem não conseguem atingir a fragmentação causada pelo pensamento epistemológico, pois a clareza com que o problema do conhecimento e as suas consequências na moralidade são expostos impossibilitam esta solução *Deus ex machina*.

Vários críticos argumentam que não se deve ater à crise kantiana de Kleist, pois não há evidências suficientes que provem que essa crise foi de fundamental importância para a sua posterior produção literária. Para Jochen Schmidt (2011), por exemplo, apesar de a crise marcar o limiar para a criação poética de Kleist e ser o tópico mais discutido sobre a sua literatura, ela não passa de uma espécie de encenação do autor diante de sua noiva, e que as pesquisas que vão por esse caminho da crise têm um significado limitado, já que nas cartas anteriores a 1801 é possível encontrar um início de recusa à ciência e à sua validade. Para o autor, se dois anos antes da crise Kleist se propôs o projeto de desenvolver-se nas ciências como motivo para o abandono da carreira militar, o autor utilizará mais uma vez desta artimanha, porém agora para abandonar a ciências, que parecem ter perdido o encanto para ele: o problema do conhecimento desenvolvido por Kant em suas *Críticas* será o motivo para esta nova virada em sua vida. Sob este ponto de vista, Schmidt (2011) diz que não foi o problema do conhecimento que o levou à crise, mas sim a ciência como forma de vida, e Kant seria, dessa forma, uma autoridade filosófica que corroboraria a sua decisão. Para o crítico (2011) Kleist expressa repetidamente a sua aversão à ciência (“Wissenschaft”), a partir da impossibilidade de um acordo entre a limitação do especialismo, do unilateralismo das ciências e a nossa correspondente forma de vida. Na carta de 28 de julho de 1801, dirigida a Adolfine von Werdeck, Kleist (1982, p. 678-679) expressa exatamente este ponto levantado por Schmidt:

Ich möchte so gern in einer rein-menschlichen Bildung fortschreiten, aber das Wissen macht uns weder besser, noch glücklicher. Ja, wenn wir den ganzen Zusammenhang der Dinge einsehen könnten! Aber ist nicht der Anfang und das Ende jeder Wissenschaft in Dunkel gehüllt? Oder soll ich alle diese Fähigkeiten, und alle diese Kräfte und dieses ganze Leben nur dazu anwenden, eine Insektengattung kennen zu lernen, oder einer Pflanze ihren Platz in der Reihe der Dinge anzuweisen? Ach, mich ekelt vor dieser Einseitigkeit! [...] Die ganze Erde ist dem Botaniker nur ein großes Herbarium, und an der wehmütigen Trauerbirke, wie an dem Veilchen, das unter ihrem Schatten blüht, ist ihm nichts merkwürdig, als ihr linnéischer Name. Dagegen ist die Gegend dem Mineralogen nur schön, wenn sie steinig ist, und wenn der

alpinische Granit von ihm bis in die Wolken strebt, so tut es ihm nur leid, daß er ihn nicht in die Tasche stecken kann, um ihn in den Glasschrank neben die andern Fossile zu setzen – O wie traurig ist diese zyklonische Einseitigkeit!¹⁰³

Kleist se posiciona, assim, contrariamente ao especialismo, que limita o conhecimento e faz com que o homem não se importe com o todo da vida, necessário para um conhecimento de fato do mundo exterior. A crítica também se volta ao conhecimento de escritório, dirigido exclusivamente para a prática de um ofício específico, o que, devido ao contexto de sua vida, aplicar-se-ia ao que é exigido dele por sua família. A crise kantiana seria, portanto, uma tentativa de fuga de algo que não era tão importante assim para ele como havia pensado, uma “inszenierte Scheinkrise” (SCHMIDT, 2011, p. 15). Para Schmidt (2011, p. 15), o grande desejo de Kleist era mesmo ser escritor, porém, por esta não ser uma profissão honrada em seu meio social (militarismo prussiano e a sociedade prussiana como um todo), tinha medo de confessar isso abertamente. Kleist até tenta se adaptar aos preceitos sociais de sua posição: casar, ter um emprego digno, filhos etc., porém nunca alcançaria de fato a liberdade e a felicidade dentro destas amarras sociais.

Para Michael Mandelartz, em seu texto “Von der Tugendlehre zur Lasterschule: die sogenannte ‘Kantkrise’ und Fichtes ‘Wissenschaftslehre’” (“Da virtude do ensino para a escola do vício: a chamada crise kantiana e a doutrina da ciência de Fichte”, 2006), a leitura que atribui a crise kantiana à fuga da função pública e também da carreira acadêmica é de grande importância para os estudos sobre Kleist, porém deve-se colocar em dúvida esta posição a partir do momento em que não se considera na literatura de Kleist os problemas que envolvem a ciência e a questão da verdade. Para ele (2006, p. 121) estes críticos (como Jochen Schmidt e também Johannes Hoffmeister) deveriam assumir, juntamente às questões biográficas de Kleist, que a volta para as ciências e a perda da verdade racionalista possibilitaram uma virada em sua carreira literária.

Porém, Mandelartz (2006) não deixa de criticar também aqueles que se dedicaram a falar sobre a crise. Segundo ele, os críticos utilizam como matriz o texto de Cassirer, e muitos sequer chegam a discutir a influência do texto de Fichte a partir do próprio texto, como Ludwig

¹⁰³ “Gostaria de progredir em uma educação humana pura, mas o conhecimento não nos torna melhores ou mais felizes. Sim, se pudéssemos ver todo o contexto das coisas! Mas não está o começo e o fim de todas as ciências envolvidos na escuridão? Ou devo aplicar todas estas aptidões, e todos esses poderes e toda essa vida, apenas para conhecer uma espécie de inseto ou para atribuir a uma planta o seu lugar na série das coisas? Oh, estou enojado com essa unilateralidade! [...] Toda a terra é para o botânico apenas um grande herbário, e o vidoeiro melancólico, bem como a violeta que floresce sob sua sombra, não são para ele mais curiosos que seu nome no sistema Linnaeus. Por outro lado, a região é bela para o mineralogista se for rochosa, e se o granito alpino ambiciona as nuvens, ele só lamenta que ele não possa colocá-lo no bolso para depois colocá-lo no armário de vidro ao lado de um fóssil. Oh, quão triste é essa unilateralidade ciclópica!”

Muth, em seu livro *Kleist und Kant. Versuch einer neuen Interpretation* (*Kleist e Kant. Em busca de uma nova interpretação*, 1954) e Ulrich Gall, em *Philosophie bei Heinrich von Kleist: Untersuchung zu Herkunft und Bestimmung des philosophischen Gehalts seiner Schriften*¹⁰⁴ (*Filosofia com Heinrich von Kleist: exame da origem e determinação do conteúdo filosófico de seus escritos*, 1977). Para Mandelartz (2006, p. 121), portanto, a questão sobre a crise kantiana a partir da leitura de Cassirer não foi bem aceita pela crítica porque não se ateuve a uma leitura profunda e comparativa com o texto de Fichte, e também porque Cassirer se deteve ao aspecto epistemológico do problema do conhecimento em Kleist, e não o desenvolveu também a partir das questões da filosofia moral que foram despertadas com esta teoria do conhecimento de Kant. Não se analisou adequadamente as relações entre Fichte e Kleist, o que provocou os inúmeros equívocos acerca da crise.

Diante disso, Mandelartz (2006) destaca que há na carta-crise quatro passagens fundamentais para se entender essa relação: a primeira volta-se para a perfeição que Kleist acreditava existir entre a criação e o produto, e como a verdade e a educação seriam os bens mais elevados da terra (princípio teleológico de Leibniz); a segunda refere-se à dor causada pela filosofia kantiana; a terceira volta-se para a explicação desta filosofia através da metáfora da capacidade cognitiva através óculos verdes (em similaridade à imagem do vidro colorido de Fichte, que metaforiza a razão como instrumento para se chegar ao não-eu); e finalmente a quarta expõe as consequências dessa filosofia em sua vida, que perdeu o seu único objetivo. Uma leitura mais atenta nos faz perceber que estes são também os quatro passos fundamentais presentes em *Die Bestimmung des Menschen*, como já foi visto, em que se instaura a dúvida a partir do problema do conhecimento deixado por Kant e delimita-se a forma de conhecer do ser humano e a crise a que isso leva o eu, desembocando como forma de reconciliação na fé (“Glaube”), a que Kleist não chega. Esta estrutura é para Mandelartz suficiente para atribuir ao livro de Fichte a causa da crise kantiana de Kleist, e a negação empreendida por este à educação moral presente no último capítulo do livro, o que acaba por suscitar toda uma reflexão nas obras do autor¹⁰⁵ sobre o papel da moral e dos atos de vontade na vida do homem.

Outros críticos, como Peter Ensberg (“Das Gefäß des Inhalts: Zum Verhältnis von Philosophie und Literatur am Beispiel der ‘Kantkrise’ Heinrich von Kleists”, 1999) ou Gerhard Schulz (*Kleist: Eine Biographie*, 2007) afirmam que o material deixado por Kleist sobre a crise é tão pequeno que os críticos não deveriam se ater a esta questão. Para Ensberg (1999), só o

¹⁰⁴ Neste livro Gall discute também a importância das ideias de Reinhold em *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens* para a construção da crise kantiana de Kleist.

¹⁰⁵ A nossa seção 3.5. discutirá esta questão mais detidamente.

fato de não sabermos quais textos de Kant Kleist leu já evidencia que essa crise deve ser vista como insignificante, pois há, neste caso, falta de método investigativo.

Apesar das críticas a este método de investigação, acreditamos que o impacto da filosofia kantiana, do ceticismo de Hume e da filosofia idealista de Fichte foram sim de fundamental importância para o posterior desenvolvimento de Kleist como escritor. Mehigan (2011) afirma que só a falta documental não deve ser motivo suficiente para deixar essa questão de lado, pois há evidências na produção kleistiana que provam essa aproximação com a filosofia de Kant, e que a falta de documentos exige do pesquisador uma abordagem do problema ainda mais rigorosa e criteriosa.

A literatura escrita por Kleist, dessa forma, expressará, de acordo com o nosso ponto de vista, a incompatibilidade do eu com o mundo, do eu e do não-eu fichteano, que não encontram uma possibilidade de conciliação. Se para Schiller a arte vem como instauradora da harmonia e possibilitadora do alcance do plano superior para o homem – ideia esta que podemos encontrar nas *Cartas sobre educação estética do homem* (1990) –, acreditando, portanto, na razão proposta pela filosofia crítica de Kant e nela firmando as suas bases¹⁰⁶, para Kleist essa filosofia o coloca na direção contrária: a arte não serve à missão de conciliar, mas sim de evidenciar a contradição existente entre o real e o ideal, entre o finito e o infinito e a impossibilidade de alcance desse infinito. Segundo Mehigan (2011, p. 16),

Kleist's Kant crisis demonstrates with exceptional force the sense of shock accompanying the fundamental alteration of thinking that occurred at the threshold of the modern era. The crisis of consciousness arising from this shock was to cast its shadow over Kleist's entire literary production.¹⁰⁷

Assim, Mehigan (2011) diz que o elemento vital de Kleist em relação ao problema do conhecimento foi ter se utilizado inicialmente das proposições básicas de Kant, porém sem ter aprovado esses fatores que desencadeariam a crise. De fato, percebemos que Kleist não abandona os pressupostos da filosofia kantiana, pois incorpora essa visão da inapreensão da coisa em si kantiana em sua obra: é impossível desvencilhar essa questão filosófica do que foi produzido por Kleist, basta nos determos no ensaio *Über das Marionettentheater* para ver claramente que o que se discute ali são as desordens que a consciência causa no ser humano.

¹⁰⁶ Schiller coloca, por exemplo, a razão de Kant e a importância da ação moral lado a lado com a necessidade e o instinto, instaurando entre estas instâncias uma harmonia necessária à formação do belo e, dessa forma, à completude do homem.

¹⁰⁷ “A crise de Kant de Kleist demonstra com força excepcional o sentimento de choque que acompanha a alteração fundamental do pensamento que ocorreu no limiar da era moderna. A crise de consciência resultante desse choque foi o que lançou sua sombra sobre toda a produção literária de Kleist”.

Porém, acreditamos que o problema não esteja na questão de aprovação ou não dos fatores, mas sim no estado de epifania em que Kleist cai, o que o faz enxergar o mundo de maneira diferente. Se antes ele tinha plena fé na razão, como bom filho do século XVIII, e em Deus – pois esta discussão aparece em seus escritos, ainda que um tanto velada – agora estes seus pilares de sustentação são derrubados e ele precisa se erguer novamente. Porém, como fazer isso diante de um mundo que ele não pode conhecer efetivamente?

2.2.6 O antagonismo entre reflexão e ação: “Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ e *Prinz Friedrich von Homburg*

Analisemos, a partir das conclusões feitas acima, o texto “Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ (“Sobre a gradual consolidação do pensamento durante a fala“ 1805). Kleist (1982, p. 319) inicia o seu texto com uma recomendação: se quisermos saber algo e isto não for possível através da meditação (reflexão), devemos falar sobre isso com alguém, mesmo que essa pessoa não tenha “ein scharfdenkender Kopf” (“uma mente brilhante”), pois a intenção aqui é falar de forma a que nós mesmos cheguemos a uma conclusão sobre o assunto, uma vez que o conhecimento surgirá a partir desse processo de fala e de reflexão imediatas. À vista disso, para Kleist (1982, p. 319), a lógica do ditado “l’appétit vient en mangeant“ se aplicaria ao processo de fala, em que, parodiando, se tornaria “l’idée vient en parlant”. Retomando o processo descrito por Kant acerca do juízo sintético, podemos perceber uma grande similaridade à proposição de Kleist. Kant (1999) diz que o juízo sintético se dá quando conectamos a um sujeito A um predicado B que está fora desse sujeito A, mas que mantém com ele uma relação, uma conexão que não caracteriza inerência, ou seja, que não faz parte da constituição desse conceito, mas que ainda assim mantém uma relação com ele na experiência. Neste processo, o predicado acrescenta informações ao conceito de sujeito, produzindo, dessa forma, um novo conhecimento a partir da síntese dos dados da experiência, diferentemente do juízo analítico, em que eu não preciso ir à experiência para encontrar o seu predicado, pois este mantém uma relação de inerência com o sujeito, ou seja, já faz parte dele. Kleist (1982, p. 319-320) transpõe essa relação para o processo de produção de conhecimento a partir da fala:

Aber weil ich doch irgendeine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis zu

meinem Erstaunen mit der Periode fertig ist. Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen. Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte; denn mein ohnehin schon angestregtes Gemüt wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede, in deren Besitz es sich befindet, zu entreißen, nur noch mehr erregt, und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt.¹⁰⁸

As conexões entre as ideias se dão no processo de fala¹⁰⁹, em que a mente deve buscar rapidamente, para consolidar a reflexão, a congruência entre os diversos conceitos que pairam no pensamento daquele que fala, processo este, portanto, muito similar ao ajuizamento sintético descrito por Kant, em que a mente busca associar conceitos díspares, mas que mantêm algum tipo de relação, para a construção do conhecimento. Há uma progressiva consolidação do pensamento a partir do momento em que a pessoa se vê impelida pela necessidade a formular a fala: para Kleist (1982, p. 322), este tipo de discurso “ist wahrhaft lautes Denken” (“é um verdadeiro pensar em voz alta”). De modo muito diferente, entretanto, ocorre a fala quando o pensamento já está formulado, pois nesta situação o discurso busca apenas a maneira correta de se expressar. Segundo Kleist (1982, p. 322), este tipo de elaboração procura distender a excitação do espírito, e, ao contrário do que se poderia pensar, geralmente a fala produzida desta forma traz em seu cerne mais confusão do que esclarecimento, uma vez que discurso e pensamento não estão sendo produzidos ao mesmo tempo e com a mesma excitação. Assim, na produção de fala concomitante à reflexão, o juízo formado mostra a consciência atuando livremente através da fala, e esta excitação pode contagiar, de acordo com Kleist, a todos que

¹⁰⁸ “Mas porque eu tenho uma ideia obscura que de certa forma está em uma relação longínqua com o que eu procuro, então a mente, por somente eu me atrever a começar a fazer isso enquanto a fala avança, e devido à necessidade de encontrar no início uma conclusão, ela transporta aquela ideia confusa à mais completa claridade, de modo que o conhecimento, para minha surpresa, está concluído com o período da fala. Mesclo sons inarticulados, estico as palavras de conexão, uso uma aposição onde não seria necessário, e me sirvo de outros artifícios que prolongam a fala para produzir o tempo necessário para a fabricação da minha ideia na oficina da razão. Nada é mais benéfico para mim do que um movimento de minha irmã, como se ela quisesse me interromper, pois minha mente, já tensionada, só será ainda mais excitada por este intento de lhe arrancar a fala, da qual ela está em posse, vindo do exterior, assim como um grande General se tensiona um grau a mais quando as circunstâncias lhe pressionam”.

¹⁰⁹ Para Kleist isto se torna evidente em suas conversas com a irmã Ulrike, em que um simples sinal desta ou alguma proposição o encaminham para encontrar o conhecimento buscado. Suzuki (1998, p. 161-162) destaca que em *Carta a Dorothea* (1799) Schlegel descreve as conversas com sua amiga, que tinham o intuito de ensiná-la sobre a filosofia, como o caminho para que ele conectasse a filosofia com “a vida e com a humanidade”, pois, neste processo de fala, o escritor estabelecia um diálogo consigo mesmo e vivificava as “disposições e ideias que permaneciam em latência em seu espírito”, configurando o verdadeiro “aprendizado do gênio”, que conseguiria estabelecer um diálogo com o seu eu absoluto. Percebe-se, ainda que com propósitos distantes, uma similaridade do processo de fala e construção do conhecimento/aprendizagem descrita pelos dois escritores, atendendo a uma genialidade que caracteriza a disposição de espírito daquele que está produzindo o conhecimento.

estão ao redor daquele que produz o discurso, podendo ocasionar nada menos que uma revolução social, como no caso de Mirabeau, que o autor toma como exemplo, em que o discurso deste provoca uma verdadeira revolução social porque contagia o seu público, ou mesmo na fábula de Lafontaine resgatada por Kleist, em que a raposa se livra da morte justamente porque consegue, a partir do pensamento produzido rapidamente pelo discurso, convencer os demais animais a matar o asno.

Kleist (1982, p. 322) postula que se deve, portanto, produzir o discurso, senão ao mesmo tempo, o mais rápido possível, pois tanto o pensamento quanto a fala necessitam da excitação que produziu a ideia:

Die Reihen der Vorstellungen und ihrer Bezeichnungen gehen nebeneinander fort, und die Gemütsakte, für eins und das andere, kongruieren. Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa wie ein Hemmschuh an dem Rade des Geistes, sondern wie ein zweites mit ihm parallel fortlaufendes, Rad an seiner Achse.¹¹⁰

Atribuir à fala um paralelo ao pensamento leva Kleist a enxergar nesse processo um desmerecimento da reflexão mediata enquanto guia de nossas ações no mundo¹¹¹. O processo kantiano de ajuizamento, de conhecer e de remeter esse conhecimento à posterior reflexão ganha em Kleist uma imediatez que desconsidera a elaboração reflexiva *a posteriori*. Em seu texto “Von der Überlegung: eine Paradoxe” (“Da reflexão: um paradoxo”, 1810) Kleist (1982, p. 337) confirma esta proposição ao dizer que se tivesse que dar a um futuro filho seu um conselho sobre a reflexão, diria a ele que sempre refletisse depois de ter praticado uma ação ou

¹¹⁰ “A série de representações e suas designações caminham lado a lado, e os atos mentais se congruem uns com os outros. A linguagem não é, portanto, um grilho, como uma trava presa na roda do espírito, mas é como uma segunda roda que corre paralela a ele em seu eixo”.

¹¹¹ É interessante observar que este processo também parece remeter à aproximação da filosofia e da arte nos primeiros românticos. Segundo Suzuki (1998), a filosofia de Friedrich Schlegel definiu o chiste (*Witz*) como um conceito intermediário entre o espírito e a palavra, sendo o filósofo crítico aquele capaz de entender em uma obra este ponto intermediário que une estes dois termos essenciais do homem. Neste espaço, “a filosofia não pode ser separada da poesia, isto é, de sua expressão”, uma vez que “tentar isolar a filosofia, separando-a da poesia, é torná-la *muda*” (SUZUKI, 1998, p. 218). Assim, “a ‘invenção’ e a ‘comunicação’ não se separam, mas ambas dependem daquela mesma capacidade de desentranhar as forças subterrâneas da consciência, capacidade que agora se conhece com o nome de chiste” (SUZUKI, 1998, p. 218). A partir do conceito de chiste entende-se que por meio da linguagem a ideia é expressa, mas não de forma arbitrária ou mecânica, mas sim de forma orgânica, já que estas duas instâncias eclodem como um todo. A citação acima do texto de Kleist faz referência justamente a essa organicidade do discurso, em que espírito e palavra correm em paralelo para a construção do todo, tornando a linguagem parte fundamental do processo, já que sem ela a reflexão se torna “muda”, sem capacidade de operação, e sem o espírito, a linguagem perde o seu sentido. Para Schlegel (apud SUZUKI, 1998, p. 218), “Cada espírito [*Geist*] tem sua palavra; ambos são inseparáveis”. Dessa forma, a urgência do discurso se daria, em Kleist, por essa necessidade de não perder os fundamentos imediatos que uniram a linguagem ao espírito do momento, uma vez que, sem essa urgência, a busca por novas formas de expressão do mesmo espírito faria com que estes dois elementos perdessem a sua conexão primeira, original; seria, portanto, uma reflexão de segunda mão, sem a pureza do sentimento que a despertou.

enquanto a prática, pois a reflexão parece “zu verwirren, zu hemmen und zu unterdrücken” (“confundir, obstruir e reprimir”) qualquer excitação proveniente do sentimento necessária para uma ação.

Dessa forma, a reflexão, valorizada pelo pensamento do século XVIII e início do século XIX, é para Kleist um inibidor da ação e da genialidade do pensamento, que estão diretamente ligados ao sentimento, à emoção. Não se espera que o homem use o raciocínio para planejar uma ação, mas sim para ponderar posteriormente o que falhou em seu desempenho. A razão, deste modo, é uma reguladora da emoção somente na avaliação da ação posterior, que preparará a emoção para que esta não cometa as mesmas falhas em uma ação futura. A partir do momento em que o homem muda de lugar a ordem natural do processo (agir e depois pensar), ele está conturbando a ação: o atleta não tem que pensar em quais músculos usará para que triunfe sobre o seu adversário, pois isso traria uma preocupação que não cabe no momento da disputa (KLEIST, 1982, p. 337-338). Antagoniza-se, deste modo, a reflexão anterior à ação, pois ela só é benéfica quando permite ao homem regular suas ações depois de ter encarado o problema e não antes, o que vale tanto para a ação física quanto para a ação do pensamento no discurso.

É interessante notar que esta proposta se aplica plenamente à composição da peça *Prinz Friedrich von Homburg*, última obra literária de Kleist, escrita entre 1809-1811, e que traz como pano de fundo histórico a batalha de Fehrbellin (1675), em que o príncipe eleitor de Brandenburgo venceu o exército sueco. O argumento da peça se inicia com o sonambulismo do Príncipe de Homburg, general da cavalaria. Neste estado de inconsciência, o príncipe revela o seu grande desejo: ele tece uma coroa de laurel que será por ele recebida das mãos de Natalie, sobrinha da princesa eleitora, após a vitória da guerra. Porém, ao despertar, Homburg, com um lenço nas mãos, não se recorda de ter tecido a coroa, nem de ter roubado o lenço da princesa, e tampouco de ter declarado a ela o seu amor, mas apenas se refere a um sonho, em que ele recebia das mãos de uma bela moça uma coroa de laurel após a vitória. O príncipe, contudo, encontra Natalie procurando o seu lenço, motivo que o fará se distrair e não prestar atenção nas ordens expressas de seu general para que não abandone em nenhuma hipótese o seu posto até que receba um sinal para atacar o exército inimigo. Na batalha, diante de uma grande oportunidade de vencer, ataca imediatamente os adversários. Apesar de obter êxito na luta, racionalmente a sua ação violou as ordens de seu comandante, o que fará com que o general, hipocritamente, o condene à morte. Por esta razão, Homburg se encontrará em uma situação paradoxal: a ação irrefletida trouxe a vitória que tanto buscavam os governantes, e esta será comemorada pelo próprio general e pelo príncipe eleitor com o nome de Homburg em triunfo; porém esta mesma ação, que pende quase completamente para o bem, tem promessas de ser

punida com a violência representativa do mal, uma vez que o príncipe violou a lei soberana. A dubiedade, dessa forma, é também transposta para o plano moral, em que, apesar do êxito, fere a conduta que deveria ser seguida; ao mesmo tempo em que o impulso é exaltado, ele também deve ser contido pela norma da lei moral que impede ao militar prussiano o descumprimento do dever. Homburg vive um pesadelo quase kafkiano, que não encontra explicações para a sua condenação (KLEIST, 1982, p. 671):

DER PRINZ VON HOMBURG (*steht auf*).
 Er könnte – nein! so ungeheure
 Entschließungen in seinem Busen wälzen?
 Um eines Fehls, der Brille kaum bemerkbar,
 In dem Demanten, den er jüngst empfing,
 In Staub den Geber treten?¹¹²

Contudo, as razões para esta condenação vão aos poucos sendo mostradas; Homburg descobre que o grande motivo de sua punição é precisamente o seu amor por Natalie, já que esta estava prometida a outro, e o príncipe-eleitor necessitava se livrar de Homburg para que seus interesses fossem atendidos e a paz voltasse ao seu reino. O príncipe se vê, por isso, em uma situação de quase morte e abdica de toda a honra de um guerreiro¹¹³ para suplicar por sua vida à princesa-eleitora, declinando até mesmo de seu amor por Natalie. Sabendo de sua decisão de suplicar pela vida, o príncipe-eleitor resolve testar a coragem e o orgulho de Homburg, enviando-lhe uma carta onde afirma que se o príncipe estava se sentindo injustiçado por sua decisão, que lhe escrevesse pedindo súplica, que ele o libertaria. O ultraje destas palavras faz com que Homburg aceite a sua condição de condenado com o orgulho que lhe é inerente, não se rebaixando frente à “nobre” atitude do príncipe-eleitor. Kottwitz, coronel amigo de Homburg, organiza os oficiais para que estes o ajudem a libertar o príncipe, e, munido de uma carta assinada por todos os oficiais e escrita por ele, acredita que poderá salvar o prisioneiro. Contudo, a salvação de Homburg se dará através do discurso do coronel. Kottwitz diz que foi devido à ação irrefletida do príncipe Homburg, guiada pela opção dada a ele pelo destino, que o exército foi capaz de aprender a arte de vencer o inimigo e seguir praticando-a: “Die Kunst jetzt lernten wir, ihn zu besiegen, / Und sind voll Lust, sie fürder noch zu üben”¹¹⁴ (KLEIST, 1982, p. 697). Associando esta peça aos dois textos apresentados anteriormente, temos a

¹¹² “PRINZ VON HOMBURG (*levanta-se*). Ele poderia – não! ... poderia revolver em seu peito resoluções tão monstruosas? Não! Ele quer pisotear até o pó aquele que lhe deu o presente por uma falha no diamante que os óculos quase não percebem?”.

¹¹³ Motivo pelo qual a obra desagradou a elite prussiana e fez com que a peça somente fosse encenada em 1821.

¹¹⁴ “Aprendemos agora a arte de vencê-lo e estamos cheios de vontade de praticá-la”.

proposição de que a reflexão, mais uma vez, deve ser posterior ao sentimento que impele à ação, pois foi a ação irrefletida de Homburg que proporcionou aos demais combatentes as técnicas para vencer a guerra. O discurso de Kottwitz, dessa forma, clama por um governo que seja baseado no sentimento, e que não julgue e não governe apenas pela fria mão da razão e das leis (KLEIST, 1982, p. 698-699):

KOTTWITZ.

Herr, das Gesetz, das höchste, oberste,
 Das wirken soll, in deiner Feldherrn Brust,
 Das ist der Buchstab deines Willens nicht;
 Das ist das Vaterland, das ist die Krone,
 Das bist du selber, dessen Haupt sie trägt.
 [...]
 Der ärmste Geist, der in den Sternen fremd,
 Zuerst solch eine Lehre gab! Die schlechte,
 Kurzsichtge Staatskunst, die, um eines Falles,
 Da die Empfindung sich verderblich zeigt,
 Zehn andere vergißt, im Lauf der Dinge,
 Da die Empfindung einzig retten kann!
 Schütt ich mein Blut dir, an dem Tag der Schlacht,
 Für Sold, seis Geld, seis Ehre, in den Staub?
 Behüte Gott, dazu ist es zu gut!
 Was! Meine Lust hab, meine Freude ich,
 Frei und für mich im Stillen, unabhängig,
 An deiner Trefflichkeit und Herrlichkeit,
 Am Ruhm und Wachstum deines großen Namens!
 Das ist der Lohn, dem sich mein Herz verkauft!
 Gesetzt, um dieses unberufenen Sieges,
 Brächst du dem Prinzen jetzt den Stab; und ich,
 Ich träfe morgen, gleichfalls unberufen,
 Den Sieg wo irgend zwischen Wald und Felsen,
 Mit den Schwadronen, wie ein Schäfer, an:
 Bei Gott, ein Schelm müßt ich doch sein, wenn ich
 Des Prinzen Tat nicht munter wiederholte.
 Und sprächst du, das Gesetzbuch in der Hand:
 »Kottwitz, du hast den Kopf verwirkt!« so sagt ich:
 »Das wußt ich Herr; da nimm ihn hin, hier ist er:
 Als mich ein Eid an deine Krone band,
 Mit Haut und Haar, nahm ich den Kopf nicht aus,
 Und nichts dir gäb ich, was nicht dein gehörte!¹¹⁵

¹¹⁵ “KOTTWITZ. Senhor, a lei mais alta, suprema, que deve ser eficaz no peito de seus generais não deve ser a letra da sua vontade; esta deve ser a pátria, a coroa, e você próprio, cuja cabeça você carrega. [...] Pobre espírito, que estrangeiro nas estrelas, primeiro deus esta lição! Política má, míope, em que uma vez que a sensação se mostra precíval, esquece outras dez pessoas, que no decorrer dos fatos, somente o sentimento pode salvar! Crês que derramo meu sangue no pó no dia da batalha por pagamento, por dinheiro, por sua honra? Deus me livre, pois [meu sangue] é muito bom para isto! O quê! Eu tenho meu prazer, minha alegria, para mim mesmo, na calma, livre e independentemente, em tua excelência e magnificência, na fama e no crescimento da grandeza de teu nome! Esta é a recompensa pela qual vendi o meu coração! Se por esta vitória inesperada você dá morte ao príncipe, e amanhã eu, inesperadamente também, encontrasse a vitória em algum lugar entre a floresta e um penhasco com meu exército como um pastor, por Deus, eu seria um ladrão se não repetisse o erro do príncipe com alegre impulso. E você diria, com o livro de leis em suas mãos: “Kottwitz, você perdeu a cabeça”, então eu te responderia: “Eu

O livre-arbítrio é aqui invocado para a defesa do sentimento que guia a razão, e não o contrário, assim como o discurso de Kottwitz é construído a partir da necessidade criada pela tensão do momento para salvar Homburg da morte. As palavras, neste discurso, fluem com a cadência do pensamento e expõem os sentimentos do personagem em forma de crítica e repreensão pelo modo de governar do príncipe-eleitor. Unido a isso, o conde Hohenzollern explicitará minimamente todos os passos que levaram Homburg a não escutar as ordens dadas, e como isso foi quase que uma completa ordenação do destino para que se alçasse a vitória. Também Homburg ajuda em sua salvação através do discurso: ele suplica ao príncipe-eleitor que não venda a sua sobrinha pela paz no reino; sua missão enquanto governante é lutar pelos interesses da pátria, e não se deixar levar pelo caminho mais fácil. Mas a grande articuladora da vitória de Homburg (FISCHER, 2003, p. 11), a mediadora política entre o desejo pessoal de Homburg de conseguir a vitória e a honra do dever (da lei) que foi violada será Natalie. Seu poder de persuasão e convencimento através da palavra e suas ações imediatas serão fundamentais para que haja o encontro do exército com o príncipe-eleitor e este se convença a não condenar Homburg. A construção do clímax da peça se dá, dessa forma, por essa urgência do discurso que necessita se construir juntamente ao pensamento: não há tempo para elaboração e reflexão, pois a sentença de morte do príncipe já está assinada. A peça acompanha, portanto, os exemplos dados por Kleist em seu texto sobre a construção progressiva do pensamento na fala, estando plenamente de acordo com a fábula e a história de Mirabeau a que Kleist alude: as ações de Homburg e a fala de seus amigos são fundamentais para que haja uma grande transformação na história que ali está sendo encenada. O teatro em Kleist reafirma sua característica crucial: a ação se transforma em palavra e a palavra se transfigura em ação. A partir disso, o príncipe-eleitor aceita dar indulgência a Homburg porque precisará desse poder de decisão do príncipe no campo de batalha. À vista disso, a revolução ocasionada pela palavra atinge a decisão do príncipe-eleitor para o cumprimento de seu dever: este protegerá a nação lutando contra o inimigo, ao invés de entregar a sua sobrinha para os inimigos como contrato paz. O final cíclico da peça é também marcante para essa passagem do pensamento à palavra e à ação, assim como o sonho se transforma em realidade (ou não): a cena final se constrói exatamente como Homburg havia sonhado, e ele se questiona se aquilo tudo não é mesmo um sonho, despertando, dessa forma, também a dúvida do leitor se aquilo não se trata novamente de um sonambulismo do príncipe, de uma perda de consciência diante da desgraça que está por

sabia disso, Senhor; eu o suporto, aqui está ela: quando por juramento me uni à sua coroa, com pele e cabelo, não excluí a cabeça, e nada me tomará que já não lhe pertencesse!”.

acontecer. Ele caminha pela rampa do castelo vendado, depois de um largo tempo de angústia, e quando lhe retiram a venda há muita luz, e lá está Natalie com sua coroa. Kleist joga, neste desfecho, com o sonho e a realidade, com a aparência e a essência, esse jogo de duplos que estão também no julgamento das ações de Homburg, que vão do certo ao errado, do bem ao mal, do êxito à punição.

Para Bernd Fischer (2003, p. 10-11), a peça “*Prinz Friedrich von Homburg* [...] is his most mature and brilliant dramatic accomplishment”¹¹⁶, e não pode ser considerada em absoluto nem tragédia nem comédia, mas suas características apontam para uma temática que exalta o heroico, e o seu universo de princípios morais, identidade e pertença. Porém, como os textos de Kleist costumam deixar em aberto, a mensagem final pode adquirir vários aspectos (FISCHER, 2003, p. 10-11):

is it the inflexible law of the state that yields to the feelings and desires of the young prince’s ambition, or is it the prince who matures and accepts the primacy of the honor of military law, or is it Natalie who manages to mediate two unsupportable male positions into a more practical and sustainable concept of personal desire and political honor?¹¹⁷

A nossa leitura tentou encontrar nas próprias falas dos personagens e na composição da cena dramática os aspectos que ligam a visão um pouco mais amadurecida de Kleist aos pressupostos kantianos sobre o conhecimento. Não há o furor inicial da crise, mas uma reflexão madura sobre o nosso processo de conhecer e atuar sobre o mundo, o que de certa maneira nos faz encontrar nesta última peça de Kleist o brilhantismo descrito por Fischer. Segundo Mehigan (2011, p. 28)

In *Prinz Friedrich von Homburg*, Kleist’s last play, the limitation of perspective that occasioned a spiritual crisis under the conditions of Kant’s Copernican turn is no longer lamented. Rather, the final result of the long struggle with Kant is the insight that we must affirm both the subjectivity of individual experience and, along with it, every person’s unique “thinking” disposition.¹¹⁸

¹¹⁶ “*Prinz Friedrich von Homburg* é a sua realização dramática mais madura e brilhante”.

¹¹⁷ “é a lei inflexível do estado que cede aos sentimentos e desejos da ambição do jovem príncipe, ou é o príncipe que amadurece e aceita o primado da honra da lei militar, ou é Natalie quem consegue mediar duas posições masculinas inabaláveis em um conceito mais prático e sustentável de desejo pessoal e honra política?”

¹¹⁸ “Em *Prinz Friedrich von Homburg*, a última peça de Kleist, a limitação da perspectiva que ocasionou uma crise espiritual sob as condições da tirania copernicana de Kant não é mais lamentada. Em vez disso, o resultado final da longa luta com Kant é a percepção de que devemos afirmar a subjetividade da experiência individual e, juntamente com ela, a singular disposição “pensante” de cada pessoa.”

Dessa forma, podemos dizer que estes três textos parecem nos encaminhar para um conhecimento intuitivo, reconhecido a partir de um valor positivo, que foge ao mediatismo e implica em um imediatismo que não atende ao conhecimento teórico explícito nas duas primeiras *Críticas* de Kant. O conhecimento intuitivo peregrina em direção à poesia progressiva do primeiro romantismo alemão, uma arte do gênio, muito afeita ao propósito de tornar a ciência (a filosofia) em arte e a arte em ciência: é um “intuicionismo intelectual, que forma os objetos no ato de concebê-los” (NUNES, 2011, p. 12). Segundo Umberto Eco (2010, p. 264), a estética do século XVIII exaltarão o aspecto subjetivo do gosto, sendo a *Crítica do juízo* de Kant o ápice dessa visão ao encontrar na experiência estética o prazer desinteressado diante do belo. Não que a teoria de Kant exclua o valor universal do gosto, mas a definição do julgamento estético como um julgamento desinteressado exclui a possibilidade de conceituação da beleza – “belo é aquilo que, sem conceito, apraz universalmente” (KANT, 1984, p. 221) –, o que afasta a razão como agente principal neste tipo de julgamento. O juízo estético é, portanto, concebido através do livre jogo entre imaginação e entendimento, constituindo-se, por isso, de maneira subjetiva, pois o prazer ou desprazer que se sente na contemplação da beleza é imediato e independe de qualquer inferência conceitual.

Para Eco (2010, p. 260),

O sentimento, o gosto, as paixões, perdem, portanto, a aura negativa da irracionalidade e, ao serem reconquistados pela razão, tornam-se protagonistas de uma luta contra a ditadura da própria razão. O sentimento representa uma reserva usada por Rousseau para rebelar-se contra a Beleza moderna artificiosa e decadente, reconquistando para o olhar e para o coração o direito de mergulhar na Beleza originária e incorrupta da natureza, com um sentido de nostalgia melancólica do “bom selvagem” e do menino espontâneo que estavam no homem em sua origem e que doravante estão perdidos para sempre.

O imediatismo quebra, dessa forma, com o artificial porque não se detém exclusivamente ao processo reflexivo da razão. Assim, o intuicionismo que podemos encontrar em Kleist responde a uma vontade de trazer para o lado emocional do homem a possibilidade de apreensão da realidade externa e interna. Ele não nega com todas as letras a forma de conhecer discursiva-racional, ou seja, o conhecimento mediato, mas atribui maior valoração ao conhecer imediato, sem o crivo da reflexão mediata. Segundo Hessen (1978, p. 136),

Quem está [...] em contato com as realidades concretas da vida, cedo se convence de que o verdadeiro centro de gravidade do ser humano não reside nas forças intelectuais, mas nas emocionais e volitivas. Vê que o intelecto

humano se acha incluído, de uma ponta à outra, na totalidade das forças do espírito humano e que, portanto, necessita e depende delas na sua função. Não é o intelecto, mas sim as forças emotivas e volitivas do homem que lhe parecem dominantes nesse jogo de forças a que chamamos vida.

Ao olharmos para a obra de Kleist como um todo, desde suas cartas iniciais e o ideário de uma vida futura feliz, pautada nas ciências, até o momento pós-crise, em que ele se volta para a literatura e nela começa a inserir uma reflexão regulada nos percalços a que o homem está predisposto em sua vivência, esta forma de conhecimento se torna bastante perceptível; o que falta na filosofia de Kant – esta concretude do viver que os primeiros românticos tentarão mesclar à filosofia através da arte – Kleist inclui em seu projeto de vida e de literatura. Porém, mesmo esta atitude intuicionista não será completamente positiva, pois os seus personagens, inseridos em um mundo caótico e permeado de enganos, terão destinos miseráveis e muitas vezes trágicos. A razão quase sempre interferirá neste processo e trará para a vida desses personagens uma visão distorcida da realidade, fazendo-os negar o sentimento em busca de uma verdade que não existe ou não será revelada no mundo racional, o que torna o intuicionismo, muitas vezes, pouco confiável. A intuição tenta mostrar os caminhos para se conhecer o mundo e o outro essencialmente, para o alcance do Absoluto, mas a razão impossibilita a crença neste sentimento e tenta trazer o homem para o mais próximo possível do fenômeno, da realidade aparente, basta ver Penthesilea e a sua crença na impossibilidade de atribuir a Aquiles uma ação conciliatória, por exemplo, ou a distorção causada pela razão de Gustav, em *Die Verlobung in St. Domingo*, que não acredita nas reais intenções de Toni.

A comparação empreendida aqui entre Kleist e a filosofia produzida em sua época teve por intenção embasar os principais aspectos que nortearam a sua produção literária. Filho desse período de ouro da produção artística e filosófica alemãs, Kleist não se deteve diante da crise de seus tradicionais postulados racionais, mas encaminhou as ideias daí surgidas para uma produção literária que reflete sobre suas próprias certezas filosóficas e destrói alguns paradigmas moldados em uma objetividade que para ele deixa de existir.

3 A TEORIA DO CONHECIMENTO SOB O PONTO DE VISTA DA MORALIDADE: A RAZÃO COMO IMPOSSIBILITADORA DO ALCANCE DA VERDADE EM TERMOS MORAIS

Como é possível ser cético por sistema e de boa fé? Não o posso compreender. Esses filósofos, ou não existem, ou são os mais desgraçados dos homens. A dúvida acerca das coisas que nos importa conhecer é um estado demasiado violento para o espírito humano: este não resiste muito tempo; decide-se ainda que de mau grado, de um modo ou de outro, e prefere enganar-se a não acreditar em nada.
(ROUSSEAU, 1995, p. 307)

No fim de sua *Crítica da razão pura* Kant expõe a moral como produto da razão, que não possui apenas uma parte teórica, mas que também é constituída de um âmbito prático (CHAUÍ, 1999, p. 14), em que se intenta desfazer a antinomia presente nos seus postulados (KANT, 2013, p. 17):

Com essa faculdade, afirma-se também definitivamente a liberdade transcendental, tomada naquela significação absoluta de que a razão especulativa no uso do conceito da causalidade, dela necessitava para salvar-se da antinomia em que cai inevitavelmente, quando quer julgar o *incondicionado* na sua própria série de relações causais.

Nesta *Crítica*, Kant (2013, p. 18) trabalhará com o conceito de liberdade, ideia fundamento do sistema da razão pura e especulativa, “cuja possibilidade *a priori* conhecemos (*wissen*) sem penetrá-la (*einzusehen*)”, uma vez que ela é a condição da lei moral por nós conhecida. Para o filósofo, a razão não busca apenas o conhecimento, mas cria e atua no mundo moral, que independe do mundo sensível e deve obedecer apenas à lei do dever da razão, livre de tudo o que seja empírico ou remeta à sensibilidade. A conduta do homem, neste postulado, deve ser baseada apenas na lei moral em si mesma, desinteressada de qualquer propósito ou recompensa; deve, portanto, ser uma finalidade em si. Dessa forma, o problema moral em Kant diz respeito a como o homem deve agir no mundo para que se aproxime do bem supremo, não objetivando a felicidade, mas desfrutando desta a partir de sua conduta moral. A razão teórica ganha, com isso, uma dimensão prática, que possibilita ao homem o conhecimento da liberdade, e, com ela, da lei moral (objetiva e universal); se é impossibilitado o alcance do absoluto pela razão teórica, a razão prática permite esse acesso à coisa em si¹¹⁹, ao noumeno, que se

¹¹⁹ “Pois bem: o conceito de um ser que possua livre vontade é o conceito de uma causa *noumenon*, e de que tal conceito não se contradiz a si mesmo, já o demonstramos com segurança, porque o conceito de uma causa, como inteiramente originado no entendimento puro e, ao mesmo tempo, também assegurado em sua realidade objetiva relativamente aos objetos em geral, pela dedução, independente, além disso, segundo a sua origem, de todas as condições sensíveis, portanto, não limitado por si mesmo aos fenômenos (a não ser onde se deva fazer do mesmo

transfigura na liberdade (CHAUI, 1999, p. 14-15). O objeto da razão prática, proveniente desta liberdade do homem, seria para Kant o bem supremo, produto *a priori*, livre de qualquer característica empírica, que obedece exclusivamente ao dever e que, por isso, é regido apenas pela razão (KANT, 1999, p. 346):

Por maior que seja o número dos fundamentos naturais e dos impulsos que me incitem ao *querer*, não podem eles produzir o *dever*, mas sim unicamente um querer que, longe de ser necessário, é sempre condicionado; o dever expresso pela razão contrapõe a este querer uma medida e uma meta, mais ainda, uma proibição e uma autoridade.

O *querer*, objeto empírico, não pode ser nunca confundido com o sumo bem, objeto *a priori* da razão. Por ser fruto da experiência, o *querer* nunca chegará à pureza do bem, representativo do dever, da lei moral. Há, nesta ideia kantiana, uma clara oposição entre aquilo que parte do sentimento, e está ligado ao instinto natural do homem, e o que é estabelecido pela razão pura¹²⁰. O princípio do dever, como “deduzido da razão pura” (KANT, 2003, p. 221), não pode ter uma finalidade (como a felicidade, por exemplo) além do próprio cumprimento do dever; a busca do prazer, de ordem natural, conduzida pela busca da felicidade, sem a precedência (e, portanto, a obediência) da lei moral, faz com que a legislação interna regida pela liberdade seja aos poucos aniquilada (KANT, 2003, p. 222).

Por essa razão, o conceito de dever é visto por Kant (2003, p. 223-224) como um “constrangimento (coaço)” da razão em relação à natureza sensível do homem, já que pode ser transgredido pela indução do prazer. A vontade livre (moral) do homem deve ser, portanto, determinante para a sua ação no mundo; ela parte de uma livre escolha, que visa a manutenção da lei moral em detrimento da inclinação sensível, configurando uma doutrina da virtude como regente de sua conduta. O estabelecimento de máximas na filosofia moral kantiana se justifica, dessa forma, àquilo que o homem deve fundar como finalidade de sua ação: “Virtude é a força das máximas de um ser humano no cumprimento de seu dever” (KANT, 2003, p. 238). O fim é também o dever e a lei é também o incentivo, tanto na virtude interior quanto na virtude que

um determinado uso teórico), podia ser, dando-se o caso, aplicável às coisas tidas como puros seres do entendimento. Mas como não se pode colocar debaixo desta aplicação nenhuma intuição além da que possa ser constantemente sensível, resulta que a *causa noumenon*, em consideração do uso teórico a razão, é um conceito, se bem possível e imaginável, de todo vazio” (KANT, 2013, p. 80-81).

¹²⁰ A felicidade, para Kant, faz parte do sentimento, e, portanto, é subjetiva, pois visa um fim: “[...] a consciência que um ser racional tem da agradabilidade da vida e que, sem interrupção, acompanha-o em toda a existência é a *felicidade*, e o princípio que faz desta o supremo fundamento da determinação do arbítrio é o princípio do amor em si mesmo. Assim, pois, todos os princípios materiais que colocam o fundamento da determinação do arbítrio no prazer ou na dor que se sente pela realidade de algum objeto são completamente da *mesma classe*, quando todos eles pertencem ao princípio do amor correlato a si mesmo ou à própria felicidade” (KANT, 2013, p. 37).

o ser humano deve praticar com o seu semelhante. Ainda assim, a vontade do homem, enquanto ser racional também constituído de características sensíveis, não é pura, pois está subordinada aos impulsos subjetivos, que impedem que ela seja completamente subordinada à condição objetiva da razão. O aspecto coercitivo da lei moral se dá, dessa forma, precisamente porque a razão não encontra na vontade uma completa objetividade que a tornaria inteiramente compatível à sua instância objetiva (KANT, 1964, p. 17).

À vista disso, a razão legisladora exerce autoridade sobre a vontade, que deverá produzir uma boa vontade (KANT, 1964, p. 17), baseada em uma máxima representativa do bem supremo: “a vontade é uma faculdade de escolher somente aquilo que a razão, independentemente de toda inclinação, reconhece como praticamente necessário, isto é, como bom”. O imperativo categórico, portanto, coage a vontade a agir de acordo com a lei moral, o que nem sempre se dá de maneira amigável, pois, já que a vontade pode obedecer tanto à razão quanto à sensibilidade, é muito mais confortável para ela deixar-se guiar pela última, ainda que somente a primeira configure o caráter nobre e puro, cumpridor do dever, estabelecido pelas leis da razão. A boa vontade, assim, é a reguladora da ação do homem; o caráter do ser humano e as suas habilidades devem estar sob o domínio dela, que é a única que pode ser considerada boa sem restrição (KANT, 2013, p. 4). Neste aspecto, as qualidades do homem, por mais nobres que possam ser, como “a moderação nos afetos e paixões” (KANT, 1964, p. 5), pendem para o polo da maldade quando não são guiadas pela boa vontade, pois podem desobedecer a lei moral em sua aplicação.

Há nessa configuração da moralidade humana uma quebra da ligação da vontade com a sensação; enquanto esta atende puramente ao agradável, ligado ao subjetivo, aquela intenta alcançar o universal através de leis práticas que regulem a sua ação e que atendam a propósitos universais do ser humano. O imperativo categórico, dessa forma, é aquele que “representa uma ação como necessária por si mesma” (KANT, 1964, p. 18), visando uma necessidade incondicionada, objetiva, válida para todos os homens. Para Kant (1964, p. 23), “o imperativo categórico é, pois, um só e precisamente este: Procede apenas segundo aquela máxima, em virtude da qual podes querer ao mesmo tempo que ela se tome em lei universal”. A máxima tem por princípio a subjetividade da ação, pois trabalha com as condições do sujeito (suas inclinações), logo, se ela se basear nos princípios objetivos da lei moral, poderá atingir um grau de universalidade na ação prática que irá pelo menos refletir uma parcela desse imperativo.

Ao considerar a lei moral como princípio e fundamento da vida prática, o homem conseguiria alcançar o reino dos fins (ideal), em que cada ser racional seria visto como uma finalidade em si mesma, e não como um meio (KANT, 1974, p. 31). Contudo, fundamentado

que o homem não pode conhecer os objetos do mundo senão sob o aspecto de fenômeno, nunca chegando à coisa em si, Kant necessita distinguir um mundo inteligível e um mundo sensível para que a questão moral faça sentido. Enquanto seres racionais, os homens pertencem ao mundo inteligível, o que os faz arquitetar a causalidade da vontade pela ideia de liberdade (KANT, 1964, p. 43), independente, dessa forma, das causas do mundo sensível. Por outro lado, Kant (1964, p. 9) admite que os fins almejados pelas nossas ações e as suas consequências não podem, de maneira alguma, configurar um valor moral absoluto, pois a vontade está assentada entre um princípio *a priori* formal e um móbil *a posteriori* material, o que nos impede de determinar, de fato, qual destes princípios está determinando a ação proveniente da vontade. Por mais que a ação externe uma nobreza de caráter, não há como saber se a determinação interna desta ação está baseada na lei da razão.

Nesta linha de pensamento, os conceitos de bem e mal, como objetos da razão prática, estão baseados em um critério de necessidade, ou seja, são conceitos *a priori* que precedem uma lei prática, sendo o primeiro um objeto necessário da faculdade de desejar, e o segundo da aversão (KANT, 2013, p. 83). Contudo, para Kant (2013, p. 83-84), como “é impossível discernir *a priori* qual a representação que será acompanhada de *prazer* e qual a aliada à *dor*, seria coisa resultante exclusivamente da experiência decidir o que é imediatamente bom ou mau”. Como propriedade do sujeito pertencente à experiência, estes conceitos diluem-se em subjetivismos, baseados nas sensações de prazer e dor desse sujeito, o que caracteriza, segundo Kant (2013), uma questão de uso da língua, que deve distinguir a palavra que nomeia o conceito proveniente de um julgamento da razão (comunicação no sentido universal) e a que se relaciona apenas à sensação de prazer ou desprazer (subjetiva). No idioma alemão, Kant (2013, p. 85) destaca a ventura de se ter palavras distintas para expressar esta disposição dos conceitos, o que não ocorre, segundo ele, nos idiomas latinos. *Das Gute* e *Das Böse*, dessa forma, expressam aquilo que se deseja por indicação da razão e que está, portanto, relacionado à vontade regida pela lei moral, enquanto *Wohl* e *Weh* (*Übel*) representam aquilo que se deseja por meio do sentimento, o agradável e o desagradável. Bem (*das Güte*) e mal (*das Böse*) distinguem-se de *Wohl* e *Weh* porque são “causa geradora de uma ação”, não se relacionando, assim, com o “estado sensível da pessoa” (KANT, 2013, p. 86):

[...] se alguma coisa tivesse de ser absolutamente boa ou má (*gut ou böse*), em todo o sentido e sem qualquer condição ulterior, ou ser como tal considerada, seria apenas o modo de agir, a máxima da vontade, e conseqüentemente a própria pessoa operante, não, porém, uma coisa que fosse denominada boa ou má.

Há, portanto, o caráter de universalidade expresso pela lei moral nos conceitos de *das Güte* e *das Böse*, o que não acontece com *Wohl* e *Weh*, uma vez que estes podem parecer maus (ou bons), mas ter consequências contrárias ao primeiro sentimento, como uma cirurgia, que causa dor, mas serve para ajudar a melhorar a saúde etc. Assim sendo, um *Weh* pode ocasionar um *das Güte*, e um *Wohl* pode resultar em um *das Böse*. A felicidade, neste quesito, será um componente importante para os juízos provenientes da razão prática. Se a nossa natureza sensível busca a todo momento a satisfação dos nossos desejos para chegarmos a um estado de felicidade, estes exercerão influências sobre os juízos da nossa razão prática (KANT, 2013, p. 88):

O homem, segundo dispôs a natureza, necessita certamente da razão para ter sempre presente o seu bem ou o seu mal (*Wohl e Weh*), mas, também, possui razão para uma finalidade superior, isto é, não só para discernir e considerar o que é *güte* (bem) ou *böse* (mal) em si, coisa acerca da qual só a razão pura, não interessada diretamente, pode julgar, como também para distinguir este juízo daquele outro, tornando-o uma condição suprema deste último.

O julgamento do bem e do mal é, assim, baseado em dois princípios de determinação: ou julga-se a partir do princípio racional como motor da vontade (lei prática *a priori* determinando imediatamente a vontade), resultando em uma ação boa por si mesma; ou a faculdade de desejar é movida por um objeto que suscita prazer ou dor, determinando a ação do sujeito de forma mediata, uma vez que esta buscará evitar a dor e elegerá máximas da razão que vão determinar a ação do ser humano a partir de uma inclinação. Nesta última, há uma finalidade expressa, o prazer, o que faz com que a ação não seja baseada em uma lei da razão. No primeiro caso temos um bem expresso pela palavra *das Güte*; no segundo, pela palavra *Wohl*, que se usará do princípio de *das Güte* para atingir a finalidade do prazer, tornando-se, dessa forma, uma vontade não pura (KANT, 2013, p. 88-89).

Esta condição faz com que Kant (2013, p. 89) produza uma situação paradoxal ao que até aqui foi exposto: “o conceito do bem e do mal (*Guten und Bösen*) não deve ser determinado antes da lei moral [...], mas somente (como ocorre aqui) depois desta lei e pela mesma”. A lei moral determinará o conceito absoluto de bem, pois este precisa daquela para que tenha validade e para que não caia no princípio de heteronomia, ou seja, a vontade como condicionada pela experiência. Dessa forma, somente podem ser classificadas de boas ou más (enquanto conceitos) as ações do homem e nunca os objetos da natureza, já que estes estabelecem uma relação imediata com o sentimento e não com as leis da razão. O processo, segundo Kant (2013, p. 95), se dá da seguinte forma:

Os conceitos do bem e do mal determinam primeiramente um objeto para a vontade. Mas esses mesmos conceitos estão submetidos a uma regra prática da razão que, como razão pura, determina a vontade *a priori* em relação ao seu objeto. Para decidir, portanto, se uma ação que nos é possível no mundo sensível constitui ou não um caso que se enquadra nessa regra, cabe ao juízo prático decidir, por meio do qual o que está dito na regra universalmente (*in abstracto*) é aplicado *in concreto* a uma ação.

O bem moral, como instancia suprassensível, não está presente na intuição sensível, o que faz com que o juízo tenha que aplicar a lei da liberdade às ações que se dão no mundo sensível, dificultando, assim, a sua tarefa, processo este semelhante ao que ocorre no ajuizamento na razão pura teórica (KANT, 2013, p. 96). Se o conceito incondicional de bem não pode incluir em si a intuição, não há a possibilidade de aplicação de nenhum esquema do entendimento para tornar esta ideia da razão concreta; ainda assim, o entendimento pode atribuir ao juízo uma lei que seja aplicável ao mundo sensível, ou seja, uma lei natural, tornando “essa lei como o *tipo* da lei moral” (KANT, 2013, p. 97). O imperativo categórico funciona, assim, como o regulador da ação do homem no mundo empírico, tentando aplicar a esta ação a universalidade da lei no plano ideal¹²¹. Julga-se a ação como boa ou má através desse aspecto de moralidade permitido pela aplicação da lei da natureza pelo entendimento na experiência (KANT, 2013, p. 98):

Desse modo, é permitido usar a *natureza do mundo sensível* como *tipo* de uma natureza inteligível, desde que eu não transporte a esta última as intuições e o que delas depende, mas só refira à forma da conformidade a uma lei geral (cujo conceito também é possível para o uso mais comum da razão, mas não pode ser conhecido determinadamente *a priori* em qualquer sentido diverso, a não ser para o uso prático da razão). É que as leis como tais e enquanto leis, são idênticas, tomem elas onde porventura tomarem os seus motivos de determinação.

Ainda que permitido esse uso da lei empírica, condicionado exclusivamente à sua forma, apenas terão valor moral as ações em que a vontade foi determinada imediatamente pela lei moral. Esta, ao colapsar e se sobrepor às inclinações, que juntas formam a felicidade, pode despertar no ser humano o sentimento de dor, que, segundo Kant (2013, p. 103), é talvez “o único caso em que podemos determinar por conceitos *a priori* a relação de um conhecimento

¹²¹ “Como o afirmou Hobbes, o estado de natureza é um estado de injustiça e de violência, sendo necessário que o abandonemos para nos submetemos à compulsão da lei; esta última limita a nossa liberdade exclusivamente com o fito de que possa coexistir com a liberdade de todos os demais e, exatamente devido a isto, com o bem comum.” (KANT, 1999, p. 451)

(neste caso de uma razão pura prática) com o sentimento do prazer ou da dor”. Fere-se o amor-próprio do homem ao ruir a sua felicidade, porém produz-se o sentimento de respeito perante a lei moral, que para Kant (2013, p. 103) tem origem em um fundamento intelectual, e que, portanto, é “o único que nos é dado conhecer anteriormente *a priori* e cuja necessidade podemos ter como evidente”. Deste modo, a lei moral não é aquela que devemos seguir para alcançar a felicidade, pois não há garantias de que seguindo esta conduta seremos felizes, mas é aquela que nos torna dignos da felicidade (KANT, 2013, p. 172-173), ou seja, puros para recebê-la, sem termos almejado na lei do dever este estado.

Apesar de considerar as condições do nosso livre arbítrio como empíricas, exercendo a razão apenas de regulativo para as nossas ações, Kant trabalha a moral pura, ideal, que abdica das inclinações, pois a vontade boa é aquela que demonstra ser independente desta contingência observada no mundo sensível, ou seja, a moral está, na filosofia, em um plano metafísico, livre de condições empíricas. Porém, como se desprender completamente do mundo sensível se o homem tem que aplicar a sua boa vontade neste mundo sensível? Kleist irá discutir a questão moral precisamente sob o aspecto antropológico, da contingência do mundo empírico. Uma vez exposta a razão como falhível – na visão kleistiana da concepção teórica da razão de Kant –, como confiar o princípio moral a essa instância reguladora? Se Kleist, conforme demonstrado no capítulo anterior, não chegou (ou não compreendeu, ou não aceitou) à parte da teoria de Kant que estabelece a objetividade da razão, mas apenas pairou no terreno da subjetividade do nosso conhecimento diante do mundo, fica claro que ele estabelecerá uma visão sobre a moral que fugirá do padrão do dever, da máxima moral estabelecida por Kant.

Nossa análise neste capítulo, portanto, se baseará no encaminhamento dado por Kleist à crise diante da teoria do conhecimento para o terreno da moralidade. Percebe-se que o autor fundamenta as ações dos seus personagens diante dessa crise da razão a partir do viés moral: a impossibilidade de apreensão da essência dos objetos no mundo sensível se reflete numa moralidade que não consegue alcançar a exatidão dos conceitos de bem (*das Gute*) e de mal (*das Böse*) nessa realidade inapreensível. Kleist evidencia que a inviabilidade do conhecimento objetivo terá como consequência fundamental a impossibilidade de uma pureza moral que faça com que o homem seja bom ou mau em essência, pois a boa vontade deve ser vista como atuante neste mundo de aparência, o que dilui o rigor da lei moral, já que muitas vezes ela se torna incompatível ao caos da realidade empírica. O problema do conhecimento é, dessa forma, transferido para o problema moral, em que a falha da razão diante da realidade torna-se uma falta de perspectiva da mesma diante da moralidade do homem. Isto faz com que encontremos na produção literária de Kleist uma subversão dos conceitos de maldade e bondade, que são

diluídos e mesclados em seus personagens de forma a impossibilitar qualquer classificação de suas ações como completamente boas ou más. Nas obras de Kleist um sistema moral maniqueísta não é possível, pois há algumas vezes um contrassenso entre o que intenciona o personagem em sua ação e o efeito que esta ação surte no mundo empírico.

Iniciaremos a análise destas características fundamentais das obras de Kleist pelo *Über das Marionettentheater*. Pode causar certo estranhamento começarmos o aprofundamento de sua produção literária por uma das suas últimas obras. Porém, a explicação desta ordenação da análise se justifica pelos objetivos que pretendemos alcançar neste capítulo. O *Über das Marionettentheater* traz em sua composição reflexões tão presentes nas demais obras literárias do nosso autor que se torna quase impossível a análise destes textos sem antes termos conhecimento dos pontos fundamentais desta que se faz para nós a obra basilar para a exposição dos conceitos de bondade e maldade que aqui serão abordados. Não encontramos outro caminho mais seguro para trabalhar a questão da moralidade em Kleist que o traçado pelo próprio autor neste texto.

Feito este aprofundamento, entraremos na análise dos textos literários de Kleist. Escolhemos para este propósito três peças teatrais (uma comédia, uma tragédia e um drama) e dois contos. A nossa escolha se deu principalmente por uma característica particular latente nestas obras: há uma forte presença de duplos nos personagens que compõem o universo kleistiano que evidencia a mescla de contrários que o autor enxerga nesta condição paradoxal da existência humana, nos apresentando, assim, personagens antitéticos que congridam beleza e feiúra, bondade e maldade, justiça e injustiça, Graças e Fúrias etc. Dessa forma, os duplos podem aparecer na duplicação de personagens, como Nicolo e Colino (*Der Findling*), Thusnelda e a urso (*Die Hermannsschlacht*); ou estabelecidos no mesmo personagem, como a heroína Penthesilea (*Penthesilea*) e o justiceiro Kohlhaas (*Michael Kohlhaas*).

Assim, apresentaremos a nossa análise da comédia *Der Zerbrochne Krug* demonstrando como novamente Kleist se apropria do mito bíblico de Adão e Eva para compor uma comédia que desnuda a condição humana de consciência intermédia através do riso. Enfocaremos o jogo presente nesta peça entre essência e aparência a partir da metáfora do jarro quebrado.

Em seguida, faremos uma análise das peças *Penthesilea* e *Die Hermannsschlacht*. Nesta seção, temos como propósito aproximar as personagens Thusnelda e Penthesilea a partir do elemento grotesco que podemos encontrar na configuração destas duas heroínas. Para tanto, faremos uma breve discussão acerca das concepções estéticas do período que envolvem os conceitos do sublime, do grotesco, do feio e do belo, de forma a embasar a nossa tese de que

Kleist utiliza estes recursos para compor a questão da relatividade do bem e do mal expressa na condição humana.

Por fim, entraremos na análise dos contos *Der Findling* e *Michael Kohlhaas*. No primeiro conto iremos mostrar como Kleist discute o fracasso da educação iluminista a partir do personagem Nicolo, e como a situação trágica em que é colocado o personagem Piachi o leva a praticar ações baseadas em uma máxima que representa a maldade. Já na análise de *Michael Kohlhaas* nos deteremos na construção da narrativa e do personagem protagonista como meios de fundamentação para a quebra de limites entre o bem e o mal moral. A partir de uma comparação com as filosofias de Rousseau, principalmente a estabelecida no *Contrato social*, e de Paul Ricoeur, mostraremos como o autor cria em seu personagem o paradoxo da condição humana.

3.1 O pecado original e o paradoxo do conhecimento em *Über das Marionettentheater*

O ignorante que não prevê nada sente pouco o preço da vida e pouco teme perdê-la; o homem esclarecido vê bens de maior preço, que prefere àquele. Somente o meio saber e a falsa sabedoria que, projetando nossas vistas até a morte, e não além, dela fazem o pior dos males para nós.
(ROUSSEAU, 1995, p. 64)

Em uma carta de 15 de agosto de 1801, dirigida à sua noiva Wilhelmine von Zengue, Kleist articula o problema do conhecimento com as dificuldades em se instaurar uma moralidade pura no sistema empírico. O autor (1982, p. 680) inicia a carta reafirmando as consequências da crise: “aber alle Sinne bestätigen mir hier, was längst mein Gefühl mir sagte, nämlich daß uns die Wissenschaften weder besser noch glücklicher machen, und ich hoffe daß mich das zu einer Entschliebung führen wird”¹²². A resolução inicial empreendida por ele é viajar a Paris, procurando encontrar um propósito para a sua vida, que mudaria efetivamente aquela condição na qual havia se colocado. Kleist (1982, p. 636) diz à sua irmã Ulrike, em uma carta de 23 de março de 1811, que sairá de Berlin e irá à Paris para fugir da loucura que afetou tantas pessoas que se depararam com a filosofia kantiana. Nesta tomada de decisão, ressoa a educação presente no *Emílio*, de Rousseau. O filósofo, nesta obra, aconselha o seu jovem educando a empreender uma viagem a Paris antes de firmar o seu casamento com Sofia, para que ele conheça de fato como é a vida do homem em uma sociedade desenvolvida. Nesta viagem, a intenção do preceptor é a de que Emílio, diante da corrupção das instituições sociais,

¹²² “mas todos os sentidos me confirmam o que meu sentimento há muito me disse, que as ciências não nos tornam melhores ou mais felizes, e espero que isso me leve a uma resolução”.

passee a desconfiar deste tipo de organização social, que aparenta uma liberdade regida por leis justas, mas que em essência demonstra uma corrupção humana que desrespeita qualquer contrato social estabelecido. Esta viagem mostra a Emílio o contraste entre o meio social convencionalizado por leis artificiais entre os homens da cidade grande e o meio rural, onde imperam, quase que exclusivamente, as leis eternas da natureza. Emílio, formado para ser um homem bom por natureza, opta por viver no campo, lugar em que o ser humano é realmente livre, pois as leis naturais estão imbricadas em seu coração. A situação descrita por Rousseau se reflete nas cartas de Kleist. Em Paris, o autor (1982, p. 680) descreve exatamente a mesma corrupção moral e o descaso social dos parisienses observada por Emílio¹²³, materializando pela experiência aquilo que o sentimento havia já propagado em seu coração: ainda que as bibliotecas da cidade estivessem abarrotadas das obras de Rousseau, Helvetius e Voltaire, o povo não conseguia usar deste conhecimento para frear a sua derrocada ao abismo. Para Kleist (1982), em Paris, havia a produção de um conhecimento inútil, financiado pelo Estado, que nunca atingiria a tão famigerada verdade. O papel do Estado (KLEIST, 1982, p. 681), neste contexto, era relegar a verdade ao estabelecimento do luxo, que se tornaria ainda mais confortável para aqueles que dele pudessem desfrutar. A vontade corrompida pelos vícios era, portanto, para Kleist, incompreensível. Feita para proteger o homem dos perigos da vida selvagem, a ciência, diante dessa vontade, declinava o seu propósito ao eleger os vícios da sensualidade e os luxos como finalidades na aplicação de seus conhecimentos. O dever puro kantiano era, dessa forma, destrinchado no campo de batalha da experiência e passava a ser regido pelos vícios.

Assim, o jovem prussiano (1982, p. 682) argumenta que se Rousseau tivesse negado a afirmação de que as ciências tornaram o homem mais feliz, “welche seltsamen Widersprüche würden aus dieser Wahrheit folgen!”¹²⁴, pois o ser humano teve que viver milênios para reunir todo o conhecimento que possui, e agora ele descobre que, na verdade, não precisa ter nenhum. A busca pelo conhecimento atenderia, desta maneira, a uma necessidade humana que, em certo estágio, necessitaria retornar ao estado primitivo para recompor a sua integridade moral. Segundo Kleist (1982, p. 682),

¹²³ As semelhanças com o texto de Rousseau se tornam mais evidentes quando Kleist decide estender sua viagem à Suíça (Basel e Bern), o que, além de lhe permitir um contato direto com vários intelectuais (como Heinrich Zschokke, 1771-1848, escritor e político iluminista alemão que vivia na Suíça e que desenvolveu diversos projetos que visavam a melhoria das políticas educacionais), lhe dá ideias para se estabelecer no campo com Wilhelmine, em meio a uma vida o mais natural possível.

¹²⁴ “que contradições estranhas resultariam dessa verdade!”

Nun also müßte man alle Kenntnisse vergessen, den Fehler wieder gut zu machen; und somit finge das Elend wieder von vorn an. Denn der Mensch hat ein unwidersprechliches Bedürfnis sich aufzuklären. Ohne Aufklärung ist er nicht viel mehr als ein Tier. Sein moralisches Bedürfnis treibt ihn zu den Wissenschaften an, wenn dies auch kein physisches täte. Er wäre also, wie Ixion, verdammt, ein Rad auf einen Berg zu wälzen, das halb erhoben, immer wieder in den Abgrund stürzt.¹²⁵

O autor retoma aqui o mito de Íxion de forma um pouco modificada, pois o mescla ao mito de Sísifo, que tem uma penalidade bem semelhante à sofrida pelo primeiro. Íxion ao pedir a mão da jovem Dia ao seu pai Dioneu prometeu a este como presente alguns cavalos; porém, logo após o casamento o pai da noiva solicitou o presente e Íxion, perverso, o atirou em um fosso em chamas. Após o assassinato do membro da família, arrependido do ato, Íxion, enlouquecido pela culpa, procurou alguém que o purificasse, mas não encontrou quem o fizesse devido à gravidade do crime, que nunca havia sido praticado por ninguém. Zeus, comovido com a situação dele, o purificou e o libertou da loucura. Contudo, o mortal, demonstrando profunda ingratidão, se apaixonou por Hera e tentou violá-la. Zeus, para enganar o malfeitor, criou uma nuvem semelhante à deusa, e Íxion dela se aproveitou, gerando um filho, o Centauro. Como castigo, Zeus condenou o infrator a ser amarrado a uma roda em chamas que rodaria eternamente e a atirou pelos ares (cf. GRIMAL, 2005, p. 256).

Já Sísifo foi condenado por Zeus a rolar eternamente um rochedo na subida de uma encosta que, quando chegava em seu topo, descia novamente por causa de seu peso. Dentre as variações encontradas em sua história, uma das possíveis causas de sua punição foi ter denunciado a Asopo o rapto de sua filha Egina por Zeus. O deus, furioso com a denúncia, matou Sísifo e o condenou a cumprir a eterna tarefa no inferno (cf. GRIMAL, 2005, p. 422). Na *Odisseia*, Homero faz referência a tal personagem (HOMERO, 1996, p. 219-220):

Vi Sísifo, anelante e afadigado,
Em pés e mãos firmar-se, pedra ingente
Para um monte empurrando, e lá do cume
Galgado por Crateis, rolar de novo
O pertinaz penedo; ei-lo persiste,
Suor escorre e a testa se empoeira.

¹²⁵ “Agora é preciso esquecer todo o conhecimento para compensar o erro; e assim a miséria recomeça em seu início, pois o homem tem uma necessidade irrefutável de esclarecer-se. Sem esclarecimento ele não é muito mais que um animal. Sua necessidade moral o incita ao conhecimento, embora isso não seja físico. Ele seria condenado, como Íxion, a rolar uma roda em uma montanha, que, no meio da subida, mergulha repetidamente no abismo”.

Castigo semelhante sofre o personagem mitológico Tântalo, que foi condenado por Zeus a nunca conseguir matar sua sede nem se alimentar, mesmo este estando imerso em um lago e ter em sua cabeça um galho de árvore carregado de frutas. Na *Odisseia*, o mito é retomado na passagem da “Descida aos infernos” (HOMERO, 1996, p. 219):

Vi Tântalo também, num lago imenso
Que o mento lhe banhava, ardendo em sede.
Pois, a apagá-la se perdia o velho,
A água absorta escoando-se, um demônio
Aos pés seco atro lodo lhe mostrava.
Sobre a cabeça corpulentos galhos
Suspendiam-se frutas sazoadas,
Figos doces, romãs, pêras e olivas;
Mas, se o velho faminto ia colhê-las,
O vento as levantava às densas nuvens.

Como Íxion, Sísifo e Tântalo, Kleist afirma que estaríamos condenados ao eterno retorno ao erro, para onde a necessidade de conhecimento nos conduziria. Assim, na carta, os mitos são retomados como forma de comparação a este estado intermediário em que se encontra o homem. Sem a ciência, o ser humano baseia a sua vida em superstições que não o levam a nada, mas que o protegem dos vícios e dos luxos; com as ciências ele é tentado ao vício e ao luxo, porém está protegido das superstições. Diante da impossibilidade de escapar da rigorosidade desta lei do eterno retorno, para Kleist o ser humano nunca poderá encontrar um estado de consciência que permita a sua plenitude e não o faça sofrer. Dessa forma, esta importante carta nos revela questões que são recorrentes na literatura kleistiana: qual o papel do conhecimento humano na apreensão do mundo e qual é o encaminhamento dado pelo homem a este conhecimento?

Obra basilar para a discussão destas questões, o *Über das Marionettentheater* (*Sobre o Teatro de Marionetes*) de Kleist resgata o mito cristão da expulsão do homem do paraíso para mostrar essa condição intermediária da consciência na apreensão da realidade. Escrito em 1810, portanto uma das últimas obras de Kleist, e publicado em quatro partes, entre os dias 12 e 15 de dezembro de 1810, no diário berlinense *Berliner Abendblätter* editado pelo autor, o texto elege duas figuras peculiares para representar os dois extremos do conhecimento a que o homem nunca poderá chegar: o Deus e a marionete. Este texto híbrido, que mescla teatro, filosofia e narrativa, nos conta a história (em primeira pessoa) de um personagem que estava passando por uma praça e encontrou um bailarino, que havia pouco tinha sido nomeado primeiro bailarino da Ópera da cidade devido ao seu grande êxito com o público, mas que sempre era visto no teatro de marionetes do mercado público, divertindo os populares. Ao questioná-lo sobre esta

atitude rara de alguém que galgou um importante posto, o bailarino expressa um profundo interesse pelos mecanismos de funcionamento da marionete, que, segundo ele, eram de fundamental importância para o seu próprio desenvolvimento enquanto bailarino. O narrador, intrigado, começa a inquiri-lo sobre os motivos de tal afirmação, e este lhe explica as causas da graciosidade dos movimentos de dança desempenhados pela marionete: estes bonecos são movimentados pelo operador a partir de um fio central que conduz todos os seus membros de forma harmoniosa, sem que determinado membro da marionete receba uma força maior que os demais. Isso faz com que quando o centro for movimentado em linha reta, os membros, como pêndulos, desempenhem curvas, e quando sacudido, pareçam movimentos de dança. Porém, para o bailarino, o sentimento daquele que conduz tais bonecos é o elemento essencial para que estes movimentos tenham certa graça, pois o fio que conecta condutor e marionete é misterioso, já que transfere para esta a alma daquele, fazendo com que o boneco desempenhe, na verdade, os movimentos de dança do seu próprio guia, porém sem que o peso do corpo do condutor seja transferido para outro lugar que não o centro do boneco. Para que isso de fato ocorra, contudo, a marionete tem que ser também especial, produzida com “Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit – nur alles in einem höheren Grade; und besonders eine naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte”¹²⁶ (KLEIST, 1982, p. 341). Dessa forma, o boneco ultrapassaria qualquer ser humano na dança, pois seus movimentos nunca seriam afetados, obedecendo sempre ao centro de gravidade, qualidade esta impossível de se encontrar nos bailarinos, uma vez que estes sempre deixam a gravidade da alma pesar em um de seus membros.

Nesta constatação, tal como nos diálogos socráticos, o bailarino chega à proposição essencial do texto: o engano, o erro, característicos da vida do homem na terra, e a distribuição imperfeita da nossa alma pelo nosso corpo foram ocasionados pelo pecado original. Adão, ao comer do fruto da árvore do conhecimento e da vida eterna nos condenou à expulsão do paraíso, que agora está trancado, apresentando, talvez, uma entrada pelas portas do fundo, o que garantiria um retorno clandestino do ser humano ao paraíso. Ainda assim, é um talvez, sem nenhuma garantia de que um dia o homem encontre novamente a perfeição, a harmonia plena. Utilizando o recurso intertextual, Kleist retoma a passagem bíblica contida no Primeiro Livro de Moisés (Gênesis), em que Adão e Eva, ao comerem do fruto da árvore do conhecimento, tomaram conhecimento da nudez de seus corpos e das noções de bem e de mal, perdendo, dessa forma, a inocência que Deus havia lhes dado. A metáfora do fruto proibido evoca o nascimento

¹²⁶ Para este texto, utilizaremos ao longo da tese a tradução feita por J. Guinsburg (1993) “simetria, mobilidade, leveza; tudo isso, porém, em um grau mais elevado e especialmente segundo uma ordem mais natural dos centros de gravidade” (KLEIST, 1993, p. 197).

da consciência no homem, e relega à punição de Deus o estágio de intermediariedade que nos caracteriza. Ao adquirir consciência, o homem se tornou muito próximo da figura de Deus, e este, ser supremo e único, o expulsou do paraíso para que fosse punido pela desobediência de suas ordens e para que não tornasse a comer da árvore do conhecimento, que lhe proporcionaria uma vida eterna e conhecimentos absolutos. A consciência é, assim, metaforizada pelo castigo dado à humanidade devido à falta cometida pelos dois seres primordiais: Adão e Eva. Seja nos mitos pagãos, seja no mito cristão, o homem comete uma falta e é condenado a pagar por este erro pela eternidade, ansiando por algo que jamais conseguirá atingir.

Dessa forma, ao aproximarmos o conteúdo da carta antes analisada e a exposição feita pelo bailarino da narrativa, chegamos à conclusão de que para o autor o ser humano vive em um estado de consciência intermediária da realidade que o circunda: não é mais plenamente inocente, mas também não possui um conhecimento absoluto que lhe possibilite enxergar a realidade em essência. O paradoxo de sua condição o incita a buscar cada vez mais conhecimento, porém este nunca seria Absoluto; sem ser marionete ou Deus, o homem está imerso, assim como Tântalo, em um rio de possibilidades impossíveis, e condenado, como Sísifo, a rolar eternamente a rocha do conhecimento, que sempre volta ao marco de intermédio de uma consciência que não consegue ir além e alcançar a coisa em si kantiana. A graça¹²⁷ é, neste espaço, uma harmonia completa entre espírito e corpo que comunica uma beleza que não passou pelo processo de representação e de reflexão; ela se dá de maneira espontânea, sem o crivo da consciência que determina, depois de um processo racional, a ação a ser desempenhada e fere qualquer aspecto de beleza de um corpo em harmonia com o espírito. Há, assim, algo de autômato nesta composição do homem pós queda do paraíso, composto de partes que não se encaixam com perfeição e que tornam o seu movimento pesado, suas ações desprovidas de graça e beleza.

As duas histórias posteriores relatadas tanto pelo narrador quanto pelo bailarino podem, dessa forma, ser tomadas como exemplos de como a consciência causa “desordens” na graça natural humana. Na primeira, o narrador conta que estava se banhando em um rio com um jovem de dezesseis anos, provido de um encanto maravilhoso, quando este ao colocar o pé sobre o banco para secá-lo percebeu que o seu movimento lembrava a graciosidade da escultura grega *O Espinário*. O narrador, que também havia feito a mesma associação, resolveu, para testá-lo, dizer que não havia percebido nada, e o jovem, com uma ânsia incontrolável, passou a tentar

¹²⁷ Trabalhamos sobre o tema da *Anmut* em nossa Dissertação de Mestrado, intitulada *Sobre graça, beleza e dignidade em Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist*, comparando os conceitos da graça estética nas obras *Die Jungfrau von Orleans*, de Schiller, e *Penthesilea*, de Kleist.

repetir dia após dia o movimento gracioso. Dessa repetição e busca contínuas, percebeu-se que toda a beleza e graça do jovem foram, pouco a pouco, desaparecendo, até que não lhe restasse nenhum encanto, comprovando, assim, que a reflexão e a consciência podem destruir qualquer encanto e inocência do homem. Na segunda narrativa, o bailarino conta que estava na casa de campo de um nobre livônio, na Rússia, quando foi desafiado por um dos filhos deste para uma batalha de esgrima. Ao se ver vencido, o filho do nobre, um pouco ressentido, disse que havia encontrado no bailarino o seu mestre, mas que este deveria encontrar o seu, levando-o até um urso que seu pai estava criando. Qual foi o seu assombro quando, de frente para a fera acorrentada, o bailarino, olhando em seus olhos, percebeu que esta estava pronta para esgrimir com ele. Cada ataque do bailarino era repellido pelo urso com tamanha facilidade que era como se o urso pudesse ler na mente dele todos os seus movimentos: “Auge in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht”¹²⁸ (KLEIST, 1982, p. 345). A partir desta distinção feita pelo urso, que conseguia diferenciar os movimentos que de fato seriam executados pelo bailarino e dos movimentos que seriam forjados como tentativas de engano, há a afirmação de uma consciência infinita, que é capaz, naturalmente, de ter conhecimento daquilo que é essencialmente verdade e daquilo que é engano, farsa, mentira. Estas são, segundo o texto de Kleist, as duas pontas do mundo: o homem partiu da primeira, da completa inocência, e agora deve percorrer um caminho infinito para que alcance a segunda, a ponta que nos liga ao conhecimento absoluto (KLEIST, 1982, p 345):

Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. - Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.

Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?

Allerdings, antwortete er, das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.¹²⁹

¹²⁸ “olhos nos olhos, como se pudesse ler neles minha alma, permanecia ali parado, a garra erguida, pronta para tudo, e sempre que meus golpes não eram desfechados seriamente, não se movia.” (KLEIST, 1993, p. 201)

¹²⁹ “Vemos que, à medida que a reflexão se torna mais obscura e fraca no mundo orgânico, a graça emerge aí tanto mais brilhante e dominante. Mas assim como a intersecção de duas linhas, de um mesmo lado de um ponto, depois de passar através do infinito, encontra-se de súbito do outro lado; ou, como a imagem do espelho côncavo, após

O último capítulo da história do mundo prevê, nesta narrativa, um retorno do homem ao paraíso, para que, provando novamente da árvore do conhecimento, alcance o Absoluto. A promessa de retorno e paz eterna ao homem eleito feita pela Bíblia é transferida para o texto de Kleist sob a forma de uma viagem cíclica, que se iniciou com a sua expulsão do paraíso e que tem a possibilidade de um retorno, pelas portas traseiras, condicionada pela existência desta porta, que lhe daria novo acesso à árvore da vida. O talvez se torna latente, pois o estado de consciência intermediária desse homem o impossibilita de saber qual é a verdade a ser buscada e se há, de fato, a oportunidade de encontrar essa verdade. O paradoxo do conhecimento está, deste modo, na representação do mundo feita pela nossa razão, nessa reflexão errônea, que nos transmite o conhecimento a partir de uma segunda mão.

Kleist leva esta questão para a sua literatura, encerrando em suas histórias personagens astutos, heroicos, que, contudo, nunca alcançarão de fato os seus objetivos. Sentimo-nos em um ambiente quase kafkiano, em que os personagens são colocados de maneira abrupta em um problema, buscam por uma solução para este e, quando finalmente a encontram, ela se traduz em um pesadelo ainda maior, que muitas vezes beira o absurdo (como em *Marquise von O*, *Michael Kohlhaas* etc.). Há um desvendamento de enigmas e situações enganosas, porém estes revelam uma consciência intermediária do homem diante do mundo, que o impede de planejar de forma adequada a sua ação. O destino é, assim, implacável, e mostra nos momentos de impossibilidade de retorno ao estado original uma falta grave cometida por um homem que na verdade não tinha consciência da sua ação real. Os personagens de Kleist se assemelham a Édipo: são cegados por uma aparência de realidade que em essência se torna cruel.

Diante disso, podemos entender melhor a continuação dada por Kleist à sua carta de 15 de agosto de 1801. Estabelecendo um diálogo muito próximo com a obra *Die Bestimmung des Menschen*, de Fichte, Kleist (1982) expressa toda a sua consternação frente à imposição ao ser humano de um dever estaque que prega a prática incondicional do bem; é colocada em dúvida a responsabilidade do homem diante de suas ações, uma vez que a razão humana não é capaz de compreender “sich und die Seele und das Leben und die Dinge”¹³⁰, quanto mais saber os

ter desaparecido no infinito, está de repente mais uma vez diante de nós, assim reaparece novamente a graça, depois que o conhecimento tenha passado como que por um infinito, de tal modo que, ao mesmo tempo, surge no grau mais puro daquela estrutura corporal humana que ou não tem consciência nenhuma ou tem uma consciência infinita, isto é, no manequim, ou no Deus.

Portanto, disse eu, algo confuso, precisaríamos comer de novo da árvore do conhecimento para recair no estado de inocência?

Naturalmente, respondeu ele, este é o último capítulo da história do mundo.” (KLEIST, 1993, p. 201)

¹³⁰ “a si mesma e a alma e a vida e as coisas”

motivos de sua existência (KLEIST, 1982, p. 683). Para Kleist, se o homem leva toda uma vida para adquirir conhecimentos sobre como viver, como pode ser penalizado nesse processo por Deus ou qualquer imputação de culpa que daí provenha? Como confiar na voz interior que nos diz (KLEIST, 1982, p. 683)

was recht sei. Dieselbe Stimme, die dem Christen zuruft, seinem Feinde zu vergeben, ruft dem Seeländer¹³¹ zu, ihn zu braten, und mit Andacht ißt er ihn auf – Wenn die Überzeugung solche Taten rechtfertigen kann, darf man ihr trauen? – Was heißt das auch, etwas Böses tun, der Wirkung nach; Was ist böse? *Absolut böse* ? Tausendfältig verknüpft und verschlungen sind die Dinge der Welt, jede Handlung ist die Mutter von Millionen andern, und oft die schlechteste erzeugt die besten – Sage mir, wer auf dieser Erde hat schon etwas *Böses* getan? Etwas, das böse wäre in alle Ewigkeit fort –? ¹³²

Para Kleist, este estado intermediário de consciência do homem o impede de saber quais serão as consequências reais de seus atos, o que faz com que os conceitos de bondade e maldade sejam, dessa forma, relativizados; pode-se entender o mal através daquilo que está determinado culturalmente ou o que realmente importa é a motivação e o efeito que a ação caracterizada como má produzirá? Ou, nas palavras de Kant, é a fundamentação da máxima que produz o mal? Assim, Kleist, diante de uma quebra dos preceitos morais, não vai entender mais a lei do dever como governante suprema da sua vontade; todos os fatores externos interferem diretamente no livre arbítrio, o que faz com que o homem seja um brinquedo da realidade, pois a sua razão não mais consegue encontrar uma verdade estamentada: tudo é fluido e aparente; é impossível para o homem chegar a uma verdade essencial, pois a sua razão não mais lhe possibilita isso. A realidade, dessa forma, é apenas fenômeno, aparência; a moralidade, produto dessa realidade aparente. A única instância que Kant classifica como verdadeiro conhecimento, como alcance do Absoluto é para Kleist destruída porque este não consegue encontrar nenhum fundamento que determine a sua veracidade. Talvez abdicando dessa racionalidade extrema o homem consiga, através de sua intuição, chegar a algo essencial, que será baseado em sentimentos, àquela voz interior de que fala Rousseau; mas mesmo essa voz, uma possibilidade de salvamento, é descrita na carta como passível de desconfiança. O projeto educacional e de vida de Kleist, dessa forma, parecem não encontrar mais propósito, pois uma vida não é

¹³¹ Optamos por traduzir a palavra “Seeländer” por “povos do mar”, devido à imprecisão quanto a que região da Europa Kleist se refere, se à província pertencente à Holanda, à ilha dinamarquesa ou a um território suíço.

¹³² “o que é certo. A mesma voz que clama ao cristão que perdoe seu inimigo, mas invoca os povos do mar para fritá-lo, e, com devoção, ele o come – Se a convicção pode justificar tais atos, alguém pode confiar nela? – O que significa, de fato, fazer algo mau? O que é mau? Absolutamente mau? Mil vezes ligadas e interligadas são as coisas do mundo, cada ação é mãe de milhões de outras, e muitas vezes o pior produz o melhor - Diga-me quem na terra fez algo mau? Algo que seria mau em toda a eternidade?”

suficiente para adquirir conhecimentos e para expandir a nossa consciência sobre esse mundo de aparências. Assim, a subversão dos conceitos de bondade e maldade aqui desempenham o papel de discussão da moralidade kantiana, baseada nessa razão pura.

Em *A religião nos limites da simples razão (Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft, 1793-1794)*, Kant (2006, p. 9) repete o argumento de que o homem não necessita de nenhuma entidade superior para cumprir o seu dever, já que, enquanto ser livre, todas as suas ações no mundo estão totalmente condicionadas a ele mesmo. A religião, neste caso, não arbitra nas decisões do homem, pois este, enquanto possuidor de leis incondicionadas, deve seguir estas leis sem que seja impelido por algo externo a ele. A finalidade da ação, neste caso, visa um bem que é desinteressado, ou seja, praticado única e exclusivamente por si mesmo. Porém, pode-se aferir a religião como produto da moral, pois, ainda que não se possa conceber uma finalidade para o dever puro, a ideia de um bem supremo, como organizador da confluência das máximas para um bem universal, que atinja a todos, externa a criação de uma “ideia de um legislador moral todo-poderoso, exterior ao homem, na vontade do qual reside um fim último (da criação do mundo), o que pode e deve ser igualmente o fim último do homem” (KANT, 2006, p. 11).

Neste espaço, como vimos, a imputação do bem ou do mal na distinção kantiana às ações humanas tem que estar diretamente ligada ao livre arbítrio, e este, por sua vez, tem de obedecer à lei moral de forma a que esta represente uma máxima do bem, impossibilitando o termo médio (a existência ao mesmo tempo) no homem entre o bem e o mal. Contudo, segundo Kant, (2006, p. 19):

Não se pode estabelecer com segurança, segundo a experiência, que o autor dos atos é um mau homem, seria preciso pois, concluir de várias ou mesmo de uma só má ação consciente, *a priori* de uma máxima má como fundamento; e dessa máxima a um princípio geral, inerente ao sujeito, de todas as máximas moralmente más, o qual seria uma máxima por sua vez, a fim de poder classificar um homem como mau.

Somente se a conduta boa ou má tem relação direta com a máxima moral, ou seja, se o fundamento da máxima é baseado na lei moral (objetiva) ou na heteronomia (subjéctiva), respectivamente, poderemos classificar o carácter deste homem como bom ou mau. No século XVII Leibniz (1984, p. 188) já havia postulado que, para não haver o meio termo entre o bem e o mal no homem, seria necessário tomar como regra da conduta moral as leis da razão, “que Deus mesmo se encarregou de manter”. Se o ser humano acredita em Deus e na razão como as instâncias possuidoras da verdade, logo ele não pode ter uma noção de bem e mal vinculadas a

uma característica cultural, que dependeria de cada ser individual para fazer o seu julgamento, o que daria uma maleabilidade imensa aos termos (LEIBNIZ, 1984, p. 188):

Assim sendo, podemos ter certeza de que mediante esta lei todo bem moral se torna físico, ou, como se expressavam os antigos, tudo o que é honesto é útil; ao passo que para exprimir a noção do autor, seria necessário afirmar que o bem ou o mal moral constitui um bem ou mal de imposição ou institucional, o qual aquele que tem o poder em mão procura fazer seguir ou evitar mediante castigos e recompensas. É bom que aquilo que é de instituição geral divina concorda com a natureza ou com a razão.

A lei divina ou moral regula aquilo que deverá ser recompensado ou castigado, pois representa a universalidade da conduta humana no mundo. Perante esta lei, bem e mal são conceituados na pureza do termos, uma vez que são determinados pela concordância ou descumprimento da regra moral por um homem que possui livre-arbítrio. Nesta lógica, para Leibniz (1984, p. 389) “*os homens serão punidos, e Deus é Aquele que pune; logo, a punição é justa; logo, o punido é culpado; logo, ele poderia ter agido de outra forma; logo, ele desfruta da liberdade; logo, ele tem a faculdade de determinar-se a si mesmo*”.

Assim, em Leibniz e Kant o fundamento do bem ou do mal é posto no nosso arbítrio antes de qualquer uso que se tenha feito dele, por isso se torna a base de determinação das nossas máximas, o que se dá desde o nosso nascimento. Devido a esta característica, para Kant a doutrina dos costumes não pode admitir o termo médio entre bem e mal no homem, já que nesta se trabalha com máximas, que devem ter todas um mesmo fundamento (KANT, 2011, p. 22):

O homem não pode ser, sob certos aspectos, moralmente bom e, sob outros, ao mesmo tempo mau, pois se é bom numa coisa, é porque admitiu a lei moral em sua máxima; mas se, por outro lado, fosse mau também, como a lei moral da observância do dever é de uma maneira geral única e universal, a máxima que se relaciona a isso seria universal e também particular, o que é contraditório.

Mau é, portanto, aquele homem que incluiu como fundamento de sua máxima um móbil para ação diferente das leis morais, ou seja, que sobrepôs a estas leis um fundamento subjetivo e as subordinou a este, que é baseado no amor próprio do homem, e não no dever universal, constituindo, assim, o mal radical.

Sob este aspecto, pode-se dizer que Kant engessa os conceitos de maldade e bondade em máximas que norteiam o ser, tentando eliminar a contraditoriedade dos termos e inserindo a origem do mal e do bem na própria vontade do homem. Como destaca Paul Ricoeur (1988, p.

37), em seu livro *Le Mal: un défi à la philosophie et à la théologie (O mal: um desafio à filosofia e à teologia*, 1986), esta acepção kantiana do mal enquanto produto da livre vontade do homem é comparável ao pensamento de Santo Agostinho, no livro *De Libero Arbitrio (O livre-arbítrio*, 395), na medida em que os dois autores voltam a atenção não mais para a origem do mal, mas sim para os motivos que levam o homem a colocá-lo em prática. Segundo Ricoeur (1988, p. 37), a *Crítica da razão pura* de Kant, em sua “Dialética Transcendental”, ao destruir a teologia racional¹³³ priva a teodiceia de seu suporte ontológico e a integra ao item de “Ilusão Transcendental”, o que faz com o problema do mal desligue-se (RICOEUR, 1988, p. 37)

da esfera *prática*, como o que não deve ser e que a ação deve combater. O pensamento encontra-se, assim, numa situação comparável àquela onde Agostinho o tinha conduzido: não se pode mais perguntar de onde vem o mal, mas por que nós o praticamos.

Para Santo Agostinho (1995, p. 26), não há um único criador do mal, pois o homem é responsável por cada ação que pratica, devido ao seu livre-arbítrio: “Não há nenhuma outra realidade que torne a mente cúmplice da paixão a não ser a própria vontade e o livre-arbítrio” (1995, p. 52). Dessa forma, somente possui boa vontade o homem que vive honestamente e que despreza e resiste às paixões que o desencaminham da retidão. Desvincula-se o mal da figura de Deus e cria-se um conceito de maldade não como substância, mas sim a partir do nascimento de (RICOEUR, 1988, p. 32)

uma nova ideia de *nada*, e do *ex nihilo*, contida na ideia de uma criação total e sem excesso. Ao mesmo tempo, um outro conceito negativo, associado ao precedente, toma o lugar de uma distância ôntica entre o criador e a criatura que permite falar de *deficiência* daquele que é criado enquanto tal; em virtude desta deficiência, torna-se compreensível que criaturas dotadas de livre escolha possam “declinar-se” longe de Deus e “inclinarem-se” em direção ao que tem menos ser, em direção ao nada.

Uma vez que não há como imputar o mal a Deus, que só produz o bem e que, assim sendo, criou o ser a partir do bem, transfere-se essa atribuição ao homem, que ganhou de Deus o livre-arbítrio e que, portanto, tem o poder de escolher para qual instância destinará a sua vontade: se para o bem ou para o mal. O mal, portanto, se caracteriza, nessa esfera, como o

¹³³ “Todo o nosso conhecimento parte dos sentidos, vai daí ao entendimento e termina na razão, acima da qual não é encontrado em nós nada mais alto para elaborar a matéria da intuição e levá-la à suprema unidade do pensamento.” (KANT, 1999, p. 232)

nada, já que não faz parte da criação do ser. Assim sendo, tanto em Kant como em Santo Agostinho, rompe-se com a problemática do pecado original, pois (RICOEUR, 1988, p. 38)

o princípio do mal não é de modo nenhum uma origem, no sentido temporal do termo: é somente a máxima suprema que serve de fundamento subjetivo último a todas as máximas más de nosso livre-arbítrio; esta máxima suprema fundamenta a *propensão (Hang)* ao mal em todo o gênero humano (neste sentido Kant é conduzido para o lado de Agostinho) ao encontro da *predisposição (Anlage)* ao bem, constitutiva da vontade boa.

Ligadas diretamente ao livre-arbítrio, estas concepções evidenciam que a prática da ação má faz parte única e exclusivamente da vontade do homem e que, portanto, sua culpa deve ser imputada a partir dessa escolha. Contudo, Kant adverte que o julgamento empírico pode admitir a mescla dos conceitos de bem e mal no homem, já que se julga a partir da aparência das ações sensíveis deste homem (KANT, 1999, p. 347):

Em consequência, a moralidade própria das ações (mérito e culpa), mesmo a de nosso próprio comportamento, permanece-nos totalmente oculta. As nossas responsabilidades só podem ser referidas ao caráter empírico. Mas quanto disto se deve imputar ao efeito puro da liberdade, quanto à simples natureza e quanto ao defeito de temperamento do qual não se é culpado, ou à natureza feliz (*meritum fortunae*) do mesmo, eis algo que ninguém pode perscrutar e, consequentemente, também não julgar (*richten*) com toda a justiça.

Há, dessa forma, a delimitação de dois caracteres: um intelectual, que exclui o termo médio; e um empírico que admite a mescla. Ainda assim, o último está subordinado ao primeiro no juízo final, o que nos leva a concluir que para Kant o meio social não influencia a conduta do homem; este deve manter-se no dever, e isso basta para uma transformação profunda tanto do ser humano quanto da sociedade como um todo. É nosso dever, assim manter-nos afastados das tentações que nos induzem ao vício.

A temporalidade que caracterizaria a origem do mal, assim, inexistente se pensarmos na lógica da aplicação das máximas. Contudo, para Kant (2006), o homem possui em si uma disposição natural para o bem e uma propensão para o mal. A primeira possui três classes de elementos (KANT, 2006, p. 24):

- 1ª. A disposição do homem, enquanto ser vivo, à *animalidade*.
- 2ª. Sua disposição à *humanidade*, enquanto ser vivo e também *racional*.
- 3ª. Sua disposição à *personalidade*, enquanto ser racional e também apto à *responsabilidade*.

Estes elementos são originários, pois são as condições de possibilidade do ser humano, que não podem de forma alguma ser eliminadas, e que possuem uma disposição para o bem, pois não contrariam a lei moral. No entanto (KANT, 2006, p. 24-25), o homem pode encaminhá-las para uma direção contrária à finalidade, desembocando-as em: vícios bestiais (ausência de lei que pode se revelar na primeira); vícios da cultura (ideia de um máximo de mal); e, por fim, a adoção de um fundamento subjetivo, o que contraria a disposição para o bem no perfilhamento de uma máxima objetiva.

Já a propensão para o mal caracteriza-se por uma inclinação, por um desejo habitual; é, portanto, contingente, pois possui como fundamento da máxima o subjetivismo. Não é originária, como a disposição para o bem, mas, segundo Kant (2006), possui um inatismo, já que foi inculcada no homem desde o seu nascimento, ou seja, a inversão nos fundamentos da liberdade, em que a lei moral passa a ser subordinada a um elemento externo, foi seguida desde esta etapa da vida do homem. Dessa forma, a maldade é algo que pode ser imputado ao homem; considerá-lo “mau por natureza” é ponderar que, observando a experiência, percebe-se que há uma recorrência dessa característica, ou seja, é uma característica necessária subjetivamente, e não objetivamente. Esta é, portanto, uma característica contingente do ponto de vista da ontologia do homem, e não necessária, pois ele conhece a lei moral – todos conhecemos, já que ela é originária –, mas decide, por sua vontade, ser regido por outro princípio. Não é a inclinação natural (e, portanto, a sensibilidade) do homem que o fará pender para o mal; operamos livremente, logo, qualquer culpa a ser imputada deve corresponder exclusivamente ao homem (KANT, 2006, p. 28):

Todo pendor é físico, ou seja, resultante do arbítrio do homem como ser da natureza; ou é moral, isto é, resultante de seu arbítrio enquanto ele é um ser moral.

No primeiro sentido, não há pendor ao mal moral, pois esse deve resultar da liberdade. Um pendor físico (baseado em impulsos sensíveis) para um uso qualquer da liberdade, seja em vista do bem, seja em vista do mal, é uma contradição. Assim, um pendor ao mal não pode ser atribuído senão à faculdade moral do livre-arbítrio. Ora nada é mau moralmente (isto é, imputável) a não ser o que é nossa *ação* própria.

Além disso, não há como eliminarmos a lei moral da nossa razão, pois ela é condição da nossa existência (a personalidade), o que novamente nos impede de imputar esse mal a uma corrupção da razão. Assim, o homem não consegue renunciar à lei moral, pois esta sempre lhe mostrará qual é o seu dever; se nada além desta lei atuasse no homem, ele seria moralmente bom; contudo, a sensibilidade é outro fator atuante na conduta do homem (amor de si), o que

faz com que este possa adotar móveis de ação diferentes dos preconizados pela lei moral. A partir do momento em que ele elege os móveis da sensibilidade como os guias de suas máximas, ele se torna moralmente mau.

Entretanto, para Kant (2006, p. 31), as teorias sobre o homem bom por natureza – uma referência direta ao “bom selvagem” de Rousseau – devem ser vistas com cautela, pois, uma vez que cabe ao homem decidir qual será sua conduta, não há garantias de que ele se torne bom simplesmente pelo fato de estar inserido em uma sociedade “mais natural” ou envolvido em valores que se aproximam mais de sua natureza¹³⁴; um exemplo claro disso, segundo Kant (2006), é a violência encontrada em tribos primitivas, que só pode ser baseada em uma máxima má; assim como nas sociedades primitivas, mais próximas da natureza, contudo, o homem civilizado não alcança vantagem; basta ver as atrocidades cometidas por este homem, ou mesmo a forma como este se comporta com o outro, em uma aparência de virtude que esconde os sentimentos mais sórdidos, como inveja, ganância etc.

A causa do mal, dessa forma, deve ser considerada em sua origem racional e nunca temporal¹³⁵, pois somente se toma pelo conceito de mal aquilo que provém de uma ligação de causa e efeito a partir das leis do dever (KANT, 2006, p. 36-37). Isso torna a questão da hereditariedade do mal a forma mais inadequada de se representar a causa da origem do mal na humanidade, uma vez que se deve buscar essa origem a partir de uma completa inocência do homem, no sentido de que não há herança alguma; se ele é mau isso se dá pela máxima que guia o seu livre-arbítrio, ou seja, pela sua exclusiva responsabilidade na ação. É dessa forma que, segundo Kant (2006), a escritura sagrada traduz com clareza a origem racional do mal no homem. Dispondo o homem e a mulher em estado de inocência, a Bíblia não explica esta origem a partir de um pendor do homem ao mal, mas sim como tentado por inclinações que devem ser combatidas pela lei moral pré-estabelecida (os mandamentos). Não obstante, o homem, não conformado em obedecer ao dever pelo simples dever, passou a condicionar este aos seus próprios interesses (princípio da heteronomia), adotando-os pouco a pouco como máximas que subordinavam a lei do dever; no momento em que a inclinação passa a prevalecer sobre a lei (o

¹³⁴ O próprio Rousseau não dá garantias de que a educação dada a Emílio irá torná-lo bom.

¹³⁵ Epicuro (1985, p. 20) já havia dito: “A natureza, única para todos os seres, não fez os homens nobres ou ignóbeis, mas sim suas ações e as disposições de espírito”. Rousseau (1995, p. 245) também acredita que a moralidade é algo que se desenvolve no ser humano, não sendo-lhe inata: “Enquanto sua sensibilidade permanece limitada a seu indivíduo, não há nada moral em suas ações; é só quando ela começa a estender-se para fora dele que ele adquire sentimentos, primeiramente, e em seguida noções do bem e do mal que o fazem verdadeiramente homem e parte integrante de sua espécie”. O mal, dessa forma, é para Rousseau (1995, p. 325) fruto da nossa vontade: “É o abuso de nossas faculdades que nos torna infelizes e maus. Nossas tristezas, nossas preocupações, nossas penas vêm de nós. O mal moral é incontestavelmente nossa obra, e o mal físico nada seria sem nossos vícios que no-lo tornaram sensível”.

mandamento), o homem comete o pecado original. Portanto, Kant chega à conclusão de que o mal não pode ser visto sob o olhar da hereditariedade (ou seja, da derivação de um estado primeiro do homem original que tornou este conceito inato em seus descendentes), mas sim da inocência que se corrompe pelo próprio arbítrio do homem, de forma individual. Todos somos Adão e Eva: inocentes tentados a transgredir a lei moral. Sob esta perspectiva, tentar explicar a origem da maldade temporalmente (ou seja, hereditariamente) não faz sentido; o mal tem sua origem em cada homem de acordo com a determinação que este dá para as ações provenientes de seu livre-arbítrio, o que não o torna corrompido fundamentalmente, mas capaz de um melhoramento que o leve novamente para mais perto do cumprimento do dever.

Esta ideia elimina a implicação de Deus ou do Diabo na culpa do pecado original. Contudo, para Alt (2011, p. 47), o mito de Adão e Eva provoca uma certa ambivalência no modo como foi construído, pois coloca Deus em uma “posição obscura” ao propor que a proibição do consumo do fruto da árvore da vida trata-se de uma forma de manter o homem distante de um privilégio que seria exclusivo da divindade. A serpente, ao prometer ao homem o conhecimento do bem e do mal, provoca nele o desejo de ir além desse mundo ideal e tirânico em que vive, buscando sempre um infinito, que está preso à finitude do homem (ALT, 2011, p. 48):

Die Wahrheitssuche entspringt laut Nietzsche einem Metaphertrieb, der permanent produktiv, aber unsystematisch bleibt. Was die Schlange im Menschen freisetzt, ist die Lust auf eine sinnliche Welt, die durch die Früchte des Paradiesbaums verheißen und in der Welt des Logos durch die Bilder der Sprache veranschaulicht wird. An den Platz der göttlichen Offenbarung des Wissens tritt damit die Differenzierung, die Gut und Böse im Medium der Rede scheidet. Die Erkenntnis, die sie vermittelt, bedeutet nicht Freiheit und Emanzipation, wie ein seit der Aufklärung zumal durch Kant und Schiller verbreitetes Deutungsmuster nahelegt, sondern die Etablierung eines neuen Systems der distinktiven Sprache unter den Bedingungen der Endlichkeit. ‚Der Sündenfall‘, schreibt Walter Benjamin 1916, ‚ist die Geburtsstunde des menschlichen Wortes‘.¹³⁶

Nesta leitura, o livre arbítrio perde sua aura de positividade e é transferido para a linguagem como meio de uma busca da verdade dentro das condições que são possíveis ao

¹³⁶ “A busca da verdade, segundo Nietzsche, provém de um impulso metafórico que permanece permanentemente produtivo, mas não sistemático. O que a serpente libera no homem é o desejo de um mundo sensual, que é prometido pelos frutos da árvore do paraíso e é ilustrado no mundo do *logos* pelas imagens da linguagem. O lugar da revelação divina do conhecimento entra assim na diferenciação que divide o bem e o mal no meio da fala. O conhecimento que ela transmite não implica liberdade e emancipação, como sugerido por Kant e Schiller desde o Iluminismo, mas o estabelecimento de um novo sistema da linguagem distintiva sob as condições de finitude. ‘A Queda do Homem’, escreve Walter Benjamin em 1916, ‘é o nascimento da palavra humana’.”

homem, ou seja, dentro da sua finitude. Para Ricoeur (1967, p. 233-234), com este mito, intenta-se afastar o máximo possível a origem do bem da origem do mal, de forma a criar uma origem do mal radical como proveniente do homem, e não da bondade da criação primordial. À vista disso, a origem do mal se radica no pressuposto da liberdade do homem, nesse poder do objeto criado de desvencilhar-se do seu criador enquanto ser de bondade; assim, o ser humano perde o seu primeiro modo de ser, a inocência, que pode ser comparada à perda da coisa em si kantiana (RICOEUR, 1967, p. 250-251):

Innocence here plays the role of the Kantian thing-in-itself: it is thought of to the extent of being posited, but it is not known; that is enough to give it the negative role of a limit in relation to the pretensions of the phenomenon to be coextensive with being. To posit the world as that *into which* sin entered, or innocence as that *from which* sin strayed, or again, in figurative language, Paradise as the place *from which* man was driven, is to attest that sin is not our original reality, does not constitute our first ontological status; sin does not define what it is to be a man; beyond his becoming a sinner there is his being created.¹³⁷

Dessa forma, o ser primordial é um ser inocente e cheio de bondade, portanto o que o define enquanto ser é a sua inocência e bondade, não o seu pecado. Seria isso, para Ricoeur (1967, p. 252), o que Rousseau entendeu pela expressão “homem naturalmente bom”: aquele que em essência é bom, mas que só conhecemos em estado social, dentro de um contrato social. Essa seria também a explicação do texto kantiano que descrevemos acima, pois o homem é destinado a ser bom, mas, a partir do momento em que nasce no regime civilizatório, inclina-se para a maldade, originando, dessa forma, o mal radical. Assim, como diz Alt (2011, p. 49), “das göttliche Wissen von der Differenz zwischen Gut und Böse wandelt sich im Menschen nach dem Sündenfall zum Bewusstsein, selbst böse zu sein; der Einsatzpunkt der Erkenntnis fällt mit dem Mechanismus des Schuldgefühls zusammen”¹³⁸.

Contudo, no *Über das Marionettentheater* fica evidente que o pecado original (simbolicamente, ou seja, o desenvolvimento da consciência racional do homem) foi sim a grande origem do mal para o homem, pois, expulso do paraíso e imerso em um mundo do qual não consegue ter uma visão ampla e concreta, o ser humano não é capaz de distinguir quais são

¹³⁷ “A inocência aqui desempenha o papel da coisa em si kantiana: ela é pensada até o ponto de ser postulada, mas não é conhecida; isso é suficiente para dar a ela o papel negativo de um limite em relação às pretensões do fenômeno de ser coextensivo ao ser. Postular o mundo como *aquilo em que* o pecado entrou, ou inocência como aquela da qual o pecado se desviou, ou novamente, em linguagem figurada, o Paraíso como o lugar do qual o homem foi conduzido, é atestar que o pecado não é nossa realidade original, não constitui nosso primeiro status ontológico; o pecado não define o que é ser homem; além do seu se tornar um pecador, há o seu ser criado.”

¹³⁸ “O conhecimento divino da diferença entre o bem e o mal é transformado no homem após a queda na consciência de ser mau; o ponto de aplicação do conhecimento coincide com o mecanismo da culpa.”

os fundamentos de suas máximas: se subjetivos ou objetivos. Se para Kleist o conhecimento racional possui falhas, não há como confiar na voz da lei do dever como guia das nossas ações, pois empiricamente essa lei pode não surtir o efeito desejado. Kant confia plenamente no poder da razão e conseqüentemente da lei moral como fundamento do bem supremo; Kleist perdeu a sua confiança nessa razão que nem ao menos pode lhe dizer se o que ele vivencia na experiência é de fato baseado em uma verdade suprema. O mito da queda do homem na religião cristã é, assim, tomado por Kleist como a origem do mal no mundo não porque este seja considerado como uma herança dos primeiros seres vivos na Terra, ou seja, por seu caráter inato, mas porque predispôs o ser humano a ter uma consciência intermediária do mundo que não lhe possibilita nem o alcance do conhecimento pleno nem tampouco a inocência que lhe caracterizava como ser perfeito. A ação do homem neste patamar de consciência o impossibilita de ponderar as suas conseqüências no mundo empírico, pois mesmo a máxima que não visa o bem próprio do sujeito pode causar danos irreparáveis nesta realidade concreta. O empirismo dado por Kleist à questão não discute, dessa forma, a origem racional do mal porque o livre arbítrio para ele é apenas aparente. Sem controle do que será realmente feito da sua vida, o homem deve tentar ser bom, contudo não terá garantias de que alcançará o êxito. O lema de Kleist (1982, p. 684) torna-se este: “Genießen! Das ist der Preis des Lebens!”¹³⁹.

Segundo Peter-André Alt (2009), em seu livro *Ästhetik des Bösen* (2010), há, como acabamos de exemplificar, evidências nas correspondências de Kleist de 1801 de que ele tenha lido de fato o ensaio sobre a religião de Kant, e que a carta de 15 de agosto de 1801 pode ser vista como uma discussão sobre as impressões tiradas por ele desta leitura. Para o autor (2010, p. 197), Kleist se posiciona contrariamente a este pressuposto kantiano de que é somente o arbítrio do homem que opera em sua conduta moral, mostrando que o contexto histórico-cultural (“as coisas mil vezes ligadas e interligadas”) em que o ser humano está imerso tem fundamental importância para esta determinação. Se para Kant (ALT, 2010, p. 197) o mal é inato (no sentido de natural) e radical (originado inteiramente na individualidade do homem), para Kleist ele pode ser divisível e complementário, pois ocorre como dependente das condições do meio: “Auf dieser Weise wird der Terminus des Bösen in eine weiche Systematik integriert, die einer Herleitung aus der Freiheit der menschlichen Maximen, wie sie Kant versucht, klar entgegensthet”¹⁴⁰ (ALT, 2010, p. 198). Dessa forma, segundo Alt (2010), Kleist parte, para a determinação do mal, do efeito que a ação caracteriza. Ainda assim, para o autor é possível

¹³⁹ “Aproveite! Este é o preço da vida”.

¹⁴⁰ “Assim, o termo ‘mal’ é integrado em uma sistemática maleável, que contradiz claramente uma derivação de liberdade das máximas humanas, como Kant tentou provar.”

encontrar, mesmo a partir desta contrariedade, um uso das definições de Kant sobre o termo em suas obras literárias.

Kant (2006, p. 27) delimita três variantes (graus) para o pendor do homem à maldade. A primeira se caracteriza pela “*fragilidade* da natureza humana”, em que, ainda que a máxima do bem esteja presente como ideia no arbítrio, a inclinação vence na prática da ação; a segunda é baseada na impureza da máxima, que mistura móveis morais e imorais na ação, ou seja, ainda que a ação seja praticada conforme o dever, ela não tem como finalidade o dever puro; e a terceira se assenta na malignidade da natureza humana, em que há uma inversão no fundamento das máximas: o imoral toma o lugar do moral e o subordina à sua vontade. Segundo Alt (2010, 1998), encontramos estes três tipos da maldade nos textos de Kleist, em que o primeiro grupo de obras é formado por personagens que praticam atos de violência e crime baseados na legalidade moral de suas ações, uma vez que estes não têm consciência do ato, como Penthesilea (*Penthesilea*), Adam (*Zerbrochnen Krug*), Conde F (*Die Marquise von O*), e Homburg (*Prinz Friedrich von Homburg*). Já o segundo grupo traz personagens que baseiam suas ações na lei moral, contudo o efeito produzido será o de injustiça, como a vingança de Rupert (*Familie Schroffenstein*), o assassinato da família de Rugera (*Erdbeben in Chili*), a morte de Toni por Gustav (*Verlobung in St. Domingo*), e a retaliação de Piachi (*Findling*). O terceiro grupo, baseado na malignidade da natureza humana seria composto pela vingança de Kohlhaas (*Michael Kohlhaas*), a destruição de iconoclastas holandeses em *Die heilige Cäcilie*, e os atos perversos de Nicolo (*Der Findling*), de Rotbart (*Der Zweikampf*) e de Kunigunde (*Das Käthchen von Heilbronn*).

Apesar da interessante divisão dos textos, é possível realocar as ações dos personagens kleistianos dentro deste sistema kantiano, pois acreditamos que a ação de Gustav, por exemplo, se encaixaria na fragilidade da natureza humana, já que o personagem não tem consciência, assim como Penthesilea, das reais intenções de Toni, assim como o assassinato da família Rugera deveria estar no grupo de ações praticadas sob o signo da maldade, e não nas ações que se baseiam na lei moral, pois não atendem a uma máxima moral fundamentada no bem. Ainda assim, nesta divisão, há que se considerar a interferência do meio social, o que injustificaria de antemão uma classificação estanque da ação em si como boa ou má, já que empiricamente os efeitos produzidos por estas ações podem trazer benefícios para a sociedade como um todo, como a conduta de Penthesilea, que tem como efeito a manutenção hierárquica da sociedade das Amazonas, ou a prática de Thusnelda, que ajuda o exército germânico na vitória sobre os romanos. A violência por elas empreendida retoma aquela passagem da carta de Kleist que questiona a existência do mal, de uma ação que seja absolutamente má, pois, se essas ações,

pura e intelectualmente, atendem ao pressuposto kantiano de mal radical, empiricamente a violência desencadeia um estado de paz que atende à felicidade almejada por todos que compõem o seu meio social; o bem comum é, assim, garantido porque foi empreendida uma luta baseada no signo do mal. O mesmo se dá com *Homburg*; se este não tivesse ferido a lei a ele proferida, não seria garantida a vitória do exército, assim como se *Kohlhaas* não tivesse empreendido uma batalha por justiça, não teria alcançado de fato a justiça almejada.

Essa relativização fará com que surjam personagens que desafiam o preceito kantiano de que é impossível encontrar no homem o termo médio entre bem e mal, haja vista a dualidade encontrada na própria caracterização destes personagens: “Halb Furie, halb Grazie”¹⁴¹ (*Penthesilea*), “er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre”¹⁴² (*Herr von F.*), “Mir wär die Göttliche so nah?”/“Was für ein Höllen-Ungetüm erblick ich?”¹⁴³ (*Thusnelda*), “einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit”¹⁴⁴ (*Michael Kohlhaas*). Kleist joga com o claro e o nebuloso, com o aparente e o essencial, com a graça e a fúria, a bela e a fera, com o conhecido e o desconhecido, com o consciente e o inconsciente. A dualidade está nestes termos, e o mal e o bem se mesclam como consequência desse jogo de contrários que o autor nos apresenta.

Assim, o cotidiano conturbado em que estes personagens vivem faz com que as ações para se alcançar o bem comum e o bem próprio sejam baseadas em violência, guerra, paixões patológicas e desejos incontrolláveis. Os personagens são, dessa forma, muitas vezes doentios e obsessivos, porque são colocados em um emaranhado de mal-entendidos que os faz viver em constante desconfiança. Há uma diluição do conceito de maldade, que passa a ser baseado nos efeitos que causa, e não na derivação de uma máxima moral que o defina absolutamente. Se a vontade boa é aquela que não resultará em nenhum mal, de acordo com Kant¹⁴⁵, para Kleist não há como considerar esse princípio objetivamente, já que não possuímos a onisciência de a qual fim chegarão nossas ações. O nosso perspectivismo diante da realidade fenomênica nos impede de chegar à essência das coisas, o que faz com que a aparência seja contrária à verdade. A ação do homem neste mundo, para Kleist, resultará em efeitos opostos ao que se pretendia, pois é impossível determinar os efeitos que a nossa “boa vontade” produzirá na ação prática. A ideia

¹⁴¹ “Meio fúria, meio graça”

¹⁴² “ele não teria parecido um diabo para ela naquele momento, se ele não tivesse a aparência de um anjo em sua primeira aparição”.

¹⁴³ “Eu estaria tão perto de uma deusa? ”/“ Que tipo de monstro do inferno eu vejo?”

¹⁴⁴ “uma das pessoas mais justas e mais terríveis de seu tempo”.

¹⁴⁵ “É absolutamente boa a vontade que não pode ser má, portanto aquela vontade, cuja máxima, quando convertida em lei universal, não pode contra dizer-se a si mesma” (KANT, 1964, p. 34).

pode conter em si a idealidade, a perfeição da bondade, porém, na experiência, isso é subvertido, o que autoriza, por exemplo, a personagem Penthesilea a dizer que achava que estava cobrindo o seu amor de beijos quando na verdade estava rasgando-lhe o peito. O conhecimento é, assim, a chave para se compreender o conceito de maldade diluído, já que o problema moral da contravenção ou não da lei moral parte do conhecer e do desconhecer da verdade pelos personagens, tornando-a muitas vezes questionável. Há uma ruptura na comunicação racional que fará com que os personagens kleistianos sejam caracteristicamente filhos de Édipo: cometem a falta (ou são vítimas da falta cometida, como no caso da Marquise) e somente se darão conta do fato quando a essência da realidade lhes for exposta por outra pessoa.

Assim, o ciclo descrito no *Über das Marionettentheater* se repete: o homem adquire uma visão parcial da realidade que o cerca, é expulso de seu paraíso, e busca obsessivamente por uma felicidade que não está ao seu alcance. Mesmo dez anos depois da famosa crise, Kleist pondera a apreensão da realidade exposta por Kant e ainda mantém uma posição bastante cética sobre a aquisição de conhecimento pelo ser humano, que pode ser associada ao que Hume (2009, p. 256) diz em seu *Tratado na natureza humana* sobre a posição de alguns filósofos em suas teorias do conhecimento: “Pois será possível imaginar tormento maior que a busca voraz de algo que para sempre nos escapa; e sua busca lá onde é impossível que possa vir a existir?”. Ainda assim, a literatura transforma-se no meio que Kleist encontrou para fugir da suspensão cética do juízo: o seu pessimismo coloca o pensamento em movimento através da literatura.

3.2 A queda bíblica e a metáfora do jarro quebrado: o riso como revelador da condição humana em *Der Zerbrochne Krug*

O mau teme a si próprio e de si foge; alivia-se jogando-se fora de si; deita em derredor olhares inquietos e busca um objeto que o distraia; sem a sátira amarga, sem a zombaria insultante, estaria sempre triste; o riso de escárnio é seu único prazer. (ROUSSEAU, 1995, p. 335)

A peça *Der zerbrochne Krug* possui uma história singular, desde o seu projeto até a sua publicação. A comédia foi escrita em 1803 para concorrer a um concurso de literatura criado e disputado por Heinrich Zschokke, Ludwig Wieland e Heinrich von Kleist, durante a estadia deste na Suíça. Contudo, a motivação deste concurso foi um tanto quanto peculiar: uma gravura francesa (*La cruche cassée*, de Jean Jacques Le Veau) encontrada no quarto de Heinrich Zschokke representava a cena de um tribunal, que foi interpretada pelos amigos como composta por “ein trauriges Liebespärichen, eine keifende Mutter mit einem zerbrochenen Majolika-

Krüge, und einen großnasigen Richter”¹⁴⁶ (ZSCHOKKE, 1842, p. 204-206). Esta delimitação de personagens suscitou nos três escritores a vontade de utilizar a gravura para a prática literária: Ludwig teria que escrever uma sátira, Kleist uma comédia e Zschokke uma narrativa. Kleist venceu o concurso com a sua comédia e em 1808 Goethe resolveu levá-la aos palcos de Weimar, provocando o seu completo fracasso pela divisão arbitrária do texto em atos. Publicada de forma completa apenas em 1811 e sendo hoje uma das peças mais conhecidas do autor na Alemanha, a peça de Kleist possui um enredo simples, que constrói o seu humor a partir de uma referência clara ao mito cristão da expulsão de Adão e Eva do paraíso: um jarro é quebrado no quarto da jovem Eve, e sua mãe, Frau Marthe, recorre a um juiz, de nome Adam, para descobrir o autor do crime. Contudo, o culpado é o próprio juiz, que deve julgar um crime que ele mesmo cometeu, ludibriando os demais personagens para se livrar da culpa.

Com este argumento, a comédia de Kleist segue a estrutura básica da comédia nova: há um impostor, o juiz Adam, que apresenta como oponentes os personagens Eve – a donzela lesada pelo juiz –, o escrivão Licht¹⁴⁷ – que desconfia desde o início das ações de Adam e que no fim da peça será o personagem que desmascarará o impostor –, Ruprecht – o noivo da jovem –, o conselheiro Walter – que aplicará a punição em Adam –, e a mãe de Eve, Frau Marthe, que, além de ser a acusadora do crime, será a personagem (juntamente com o juiz) que manterá a atmosfera cômica da peça. As ações destes personagens são dispostas de forma a evidenciar sua imperícia na observação da realidade, uma vez que os elementos, se conectados corretamente, indicariam exatamente o que de fato aconteceu. Dessa forma, este será o principal motor do riso

¹⁴⁶ “um casal de apaixonados triste, uma mãe com um jarro de majólica rachado e um juiz de nariz grande”. Kleist fez uma descrição mais detalhada do quadro em um prefácio à comédia que não foi publicado: “Man bemerkte darauf zuerst einen Richter, der gravitatisch auf dem Richterstuhl saß: vor ihm stand eine alte Frau, die einen zerbrochenen Krug hielt, sie schien das Unrecht, das ihm widerfahren war, zu demonstrieren: Beklagter, ein junger Bauerkerl, den der Richter, als Überwiesener, andonnerte, vertheidigte sich noch, aber schwach: ein Mädchen, das wahrscheinlich in dieser Sache gezeugt hatte (Denn wer weiß, bei welcher Gelegenheit das Delictum geschehen war) spielte sich in der Mitte zwischen Mutter und Bräutigam, an der Schürze; wer ein falsches Zeugniß ablegt hätte, könnte nicht zerknirschter dastehn: und der Gerichtsschreiber sah (er hatte vielleicht kurz vorher das Mädchen angesehen) jetzt den Richter mistrauisch zur Seite an, wie Kreon, bei einer ähnlichen Gelegenheit, den Ödipus. Darunter stand: der zerbrochene Krug – Das Original war, wenn ich nicht irre, von einem niederländischen Meister.“ (KLEIST apud MÜCKE, 2011, p. 43) – “Notou-se, em primeiro lugar, um juiz, que olhava gravemente de sua cadeira de juiz: em frente a ele estava uma velha senhora, que segurava um jarro quebrado, ela parecia demonstrar a injustiça que se abateria sobre ele: o réu, um jovem agricultor, com quem o juiz, como transferência, trovejava, ainda se defendia, mas debilmente: uma menina de avental, que provavelmente havia gerado o assunto (pois quem sabe em que ocasião o delito havia acontecido), jogava-se no meio entre a mãe e o noivo; quem tivesse dado falso testemunho, não poderia estar ali tão arrependido: e o escrivão da corte olhava (ele talvez tivesse olhado para a menina um pouco antes) agora para o lado do juiz suspeitosamente, como Creonte olhava para Édipo em uma ocasião parecida. Embaixo estava o jarro quebrado – o original era, se não me engano, de um mestre holandês.”

¹⁴⁷ Vale destacar que a tradução de *Licht* para o português é “luz”, o que revela muito sobre o personagem, já que será ele que resolverá o mistério do jarro.

na comédia: Kleist joga com a sagacidade do espectador e com a ignorância dos personagens, provocando o humor a partir desse jogo entre conhecer e desconhecer.

Na peça, a culpabilidade do juiz é evidente tanto em suas ações quanto nas chagas do seu próprio corpo, que denunciam sua tentativa de fuga do quarto da donzela na noite anterior; no entanto, os personagens, imbricados nessa realidade, e plenamente confiantes na figura do juiz como o representante da lei, não enxergam além da máscara social. Mais que um mecanismo de humor, Kleist nos mostra aqui a nossa própria condição na realidade fenomênica: somos a todo momento ludibriados pelas máscaras sociais que nos identificam, pela nossa consciência limitada, que não consegue ir além e ser espectadora da própria vida. Como nos diz Peter-André Alt (2011, p. 209-210), esta é uma comédia do conhecimento e do não conhecimento, já que estes são usados como disfarce para um questionamento mais profundo sobre o significado da verdade e a sua movimentação entre aparência e essência. Assim, a categoria da verdade é um fator relevante na peça na medida em que mostra as condições em que o homem atua no mundo: nunca ele possui total controle da situação, e o próprio juiz Adam, detentor da verdade, e, portanto, do poder, cairá nesta armadilha.

Apoiados nesta proposta, podemos dizer que o humor na comédia oscila entre uma camada de significação superficial e outra profunda, uma vez que a comicidade presente na queixa da personagem Frau Marthe passa da banalidade de um simples jarro quebrado¹⁴⁸ à simbologia por traz desse jarro, que torna essa queixa importante, pois o texto de Kleist deixa entrever outro crime, mais grave: o da violação da honra de Eve (KLEIST, 1982, p. 193):

RUPRECHT

Laß Er sie, Vater. Folg Er mir. Der Drache!
's ist der zerbrochne Krug nicht, der sie wurmt,
Die Hochzeit ist es, die ein Loch bekommen,
Und mit Gewalt hier denkt sie sie zu flicken.
Ich aber setze noch den Fuß eins drauf:
Verflucht bin ich, wenn ich die Metze nehme.

FRAU MARTHE

Der eitle Flaps! Die Hochzeit ich hier flicken!

¹⁴⁸ Há outros estudos que abordam a peça de Kleist por meio de seu fundo histórico: as guerras de independência da Holanda, que marcam a importância das imagens representadas no jarro. Um destes estudos é o de Dorothea Mücke (2011), que analisa apenas as duas falas de Frau Marthe que rememoram a história do jarro por meio da história da Holanda. Mücke acredita que Kleist tenha usado o fato histórico como símbolo de uma mudança, que marca o início e o fim de uma era a partir do início e do fim da independência holandesa. Assim, “Kleist’s play seems to be engaged with the question of how to interpret change, where to seek the signs for progress with regard to this speech about a broken pitcher” (MÜCKE, 2011, p. 47-48) (“A peça de Kleist parece estar envolvida com a questão de como interpretar a mudança, onde buscar os sinais de progresso em relação a essa fala sobre um jarro quebrado.”). Para saber mais sobre o assunto, ver MÜCKE, D. von. *The Fragmented Picture and Kleist’s Zerbrochener Krug*. In: FISCHER, B.; MEHIGAN, T. (edited). **Heinrich von Kleist and Modernity**. New York: Camden House, 2011, p. 41-54.

Die Hochzeit, nicht des Flickdrahts, unzerbrochen,
 Nicht Einen von des Kruges Scherben wert.
 Und stünd die Hochzeit blankgescheuert vor mir,
 Wie noch der Krug auf dem Gesimse gestern,
 So faßt ich sie beim Griff jetzt mit den Händen,
 Und schlug sie gellend Ihm am Kopf entzwei,
 Nicht aber hier die Scherben möcht ich flicken!
 Sie flicken!¹⁴⁹

A comparação aqui estabelecida torna o crime ao mesmo tempo sério e cômico. Neste sentido, os jogos de palavras e os trocadilhos são essências para esse conhecer e desconhecer nos quais a comédia é construída. Segundo Rosenkranz (1992, p. 125), o cômico resulta de um drama quando paralelamente a ele correm eventos cômicos, que, pela repetição, tendem a aumentar o efeito patético. Nesta mesma linha, Bergson (BERGSON, 1993, p. 60) diz que “numa repetição cômica de palavras há geralmente dois termos em presença: um sentimento comprimido que se expande como uma mola e uma ideia que se entretém a comprimir de novo o sentimento”. Isso nos leva a crer que a insistência de Frau Marthe em falar do jarro pode ser considerada como essa mola que se expande frente à repressão da verdade que teima em se esconder dentro da caixa, convertendo o mecanismo material da fala em um mecanismo de repressão moral. Assim, a intensidade trágica dada por Frau Marthe ao caso do jarro quebrado eleva o efeito cômico nesta comédia, mas também, em um olhar mais atento sobre os fatos, afrouxa a seriedade do possível caso de abuso sexual cometido pelo juiz. Para Mattos (2008, p. 17-18), “a comédia torna, por assim dizer, *inofensivo* aquilo que é odioso”, o que transforma, nesta peça, a metáfora como instrumento para esse abrandamento. Com ela, nos distanciamos de um crime que poderia nos causar qualquer sentimento de revolta ou de compaixão e nos aproximamos daquele aspecto necessário à comédia ressaltado por Bergson (1993): a insensibilidade do espectador, a sua não comoção diante do que está sendo representado/lido. Assim, a metáfora do jarro faz com que nos distanciemos de forma segura daquilo que realmente ela representa, já que, ao mesmo tempo em que aproxima uma característica sua do objeto de representação, o distancia, pois o apresenta a partir de uma segunda mão. Se a chantagem e a temática do abuso sexual são sérias demais para uma comédia, transfere-se estas para um plano mais abstrato, mais brando, que as torna passível de riso.

¹⁴⁹ “RUPRECHT. Deixe-a, pai. Siga-me. Esse dragão! Não é o jarro quebrado que a aborrece, mas sim o casamento, que ganhou um buraco, e à força ela pensa que aqui o irá consertar. Mas de uma coisa eu estou certo: eu serei um maldito, se me casar com esta prostituta.

FRAU MARTHE. Ah, palhaço vaidoso! O casamento eu remendo aqui! O casamento não vale para colar com remendos de arame os cacos do jarro. E se estivesse o casamento limpo e puro, como ainda estava o jarro ontem em cima da lareira, então eu o seguraria pelo cabo agora com as minhas mãos, e o partiria em dois na cabeça dele, mas aqui eu não gostaria de remendar os cacos! Remendá-los!”

À vista disso, o uso da metáfora do jarro torna opaca a comunicação, na medida em que aumenta o caminho percorrido pelo entendimento para encontrar os conceitos necessários para a compreensão da estrutura profunda da linguagem utilizada. Segundo D'Angeli e Paduano (2007), os *Witze* apresentam um riso contestador da razão, em que a linguagem, enquanto instrumento de comunicação, torna o ato comunicativo dificultoso. Para eles (D' ANGELI; PADUANO, 2007, p. 21),

A entrada no terreno específico dos *Witze* é sintomática do fato de que uma das formas mais representativas do riso contestador da razão é o uso extremo do instrumento linguístico contra a função social e pragmática que lhe é atribuída por sua transparência, definida como a correspondência biunívoca ente significante e significado, que decorre da arbitrariedade do signo linguístico. E mostramos um respeito extremo pelas muitas formas de opacificação da comunicação que de várias maneiras respondem à necessidade de tratar as palavras como coisas. Assim procede por exemplo toda a literatura, aí incluídas as formas de cômico até aqui tratadas individualmente, que põe precisamente a alteração da linguagem a serviço dos conteúdos ideológicos.

Neste sentido, a história do jarro se constrói sob o aspecto do absurdo, já que a insistência da personagem em relação à restituição do jarro – devido ao seu valor simbólico – se torna impossível. No entanto, essa insistência revela a sua lógica interna por meio dessa “opacificação da linguagem”, que torna o crime risível; não há, dessa forma, a pureza linguística que a razão preza, mas sim constrói-se um quebra-cabeças que requer o esforço da imaginação para desfazer-se do absurdo e encontrar a lógica. Como recordam D'Angeli e Paduano (2007, p. 21), referindo-se ao ‘prazer no *nonsense*’, a “sutileza intelectual” dos *Witze* para Freud está justamente em seu objeto de crítica: “o que eles atacam não é uma pessoa ou uma instituição, mas a própria certeza de nosso conhecimento, umas das nossas capacidades especulativas” (FREUD apud D' ANGELI; PADUANO, 2007, p. 21). Sem estender o texto de Kleist para um humor *nonsense*, podemos dizer que a sua comédia usa metáforas e jogos entre conhecer e desconhecer como forma de desestruturar a certeza que possuímos na nossa capacidade de conhecimento do mundo. Ao projetar para o palco personagens ignorantes da realidade que os cercam, Kleist testa também os limites do nosso próprio conhecimento por meio de jogos de palavras, ambiguidades e analogias voltadas para o duplo sentido da peça (KLEIST, 1982, p. 178-179):

LICHT. Ihr stammt von einem lockern Ältervater,
Der so beim Anbeginn der Dinge fiel,
Und wegen seines Falls berühmt geworden;

Ihr seid doch nicht...?
 ADAM. Nun?
 LICHT. Gleichfalls...?
 ADAM. Ob ich...? Ich glaube...! Hier bin ich hingefallen, sag ich Euch.
 LICHT. Unbildlich hingeschlagen?
 ADAM. Ja, unbildlich.
 Es mag ein schlechtes Bild gewesen sein.
 [...]
 LICHT. Der erste Adamsfall.
 Den Ihr aus einem Bett hinaus getan.¹⁵⁰

A remissão ao mito bíblico da queda de Adão e Eva logo no início da peça explicita o tom ambíguo que tomará todo o texto. Ao levantar-se da cama, Adam já carrega em seu corpo as chagas que denunciam o pecado cometido, utilizando como motivo para tais ferimentos “uma queda” necessariamente cômica, de sua própria cama. Além disso, a alusão ao seu “lockern Ältervater” mostra que o pecado cometido vai além do rompimento de um simples jarro, e partilha da mesma conotação sexual que o “provar do fruto proibido” adquiriu ao longo do tempo. Assim, jarro e fruto proibido simbolizariam a “virgindade/inocência perdida”, ou seja, a inserção do ser humano no pecado (KLEIST, 1982, p. 194):

FRAU MARTHE
 [...]
 Dein guter Name lag in diesem Topfe,
 Und vor der Welt mit ihm ward er zerstoßen,
 Wenn auch vor Gott nicht, und vor mir und dir.
 Der Richter ist mein Handwerksmann, der Scherge,
 Der Block ists, Peitschenhiebe, die es braucht,
 Und auf den Scheiterhaufen das Gesindel,
 Wenns unsre Ehre weiß zu brennen gilt,
 Und diesen Krug hier wieder zu glasieren.¹⁵¹

Segundo Umberto Eco (2007, 131), paira no imaginário geral um certo incômodo em relação a representações que estão ligadas ao sexo. Para Rosenkranz (1992, p. 247), que nasceu

¹⁵⁰ LICHT. Vós provindes de um antepassado depravado, que assim caiu no início das coisas e se tornou famoso por sua queda; vós não teríeis...?

ADAM. Bem?

LICHT. Da mesma forma...?

ADAM. Se eu...? Creio que...! Eu caí aqui, é isso que estou dizendo-vos.

LICHT. Caiu de maneira não metafórica?

ADAM. Sim, não metafórica.

Pode ter sido uma imagem ruim.

[...]

LICHT. A primeira queda de Adão que vós cometes saindo de uma cama.

¹⁵¹ “SENHORA MARTHE. Seu bom nome estava nesse vaso, e com ele, também destruíram o seu nome diante do mundo, embora não diante de Deus, de mim e de você. O juiz é o meu artesão, o carrasco, o bloqueio que o golpe de chicote precisa, e jogaremos a gentalha na fogueira, se a nossa honra for considerada pura para queimar e envernizar esse jarro novamente.”

no início do século XIX, “toda representación de los genitales y de las relaciones sexuales en imágenes o palabras que no se refieren a la ciencia o a la ética y sean hechas por lascivia, es obscena y fea porque es una profanación de los santos misterios de la naturaleza”¹⁵². O obsceno, os excrementos e tudo que remeta ao sexo são classificados, portanto como feio, daí surgirem metáforas que amenizem a imagem do ato sexual (ROSENKRANZ, 1992, p. 250):

Para mitigar lo obsceno el espíritu usa la astucia de la ambigüedad, es decir, alusiones más o menos ocultas y enmascaradas, a funciones inevitablemente cínicas o a las relaciones sexuales del hombre. La ambigüedad es observar de modo indirecto aquello que produce vergüenza. Esta nace frecuentemente del pudor, y al mismo tiempo lo contradice al entrar en el terreno de las relaciones sexuales, pero oculta esta desvergüenza con formas que en primer instancia parecen implicar otro significado y se dejan traducir fácilmente en otra versión. El juego de la fantasía puede realizar con analogías humorísticas diversas.¹⁵³

Dessa forma, o crime imoral em *Der zerbrochne Krug* é convertido em cômico por meio desse jogo de ambigüidades que permeiam a história do jarro quebrado, e cabe ao espectador/leitor acompanhar esse jogo e descobrir a “verdade” que envolve a ambigüidade dos termos e das situações apresentadas. É interessante observar também que esse jogo entre o conhecer e o desconhecer nos leva para uma característica muito interessante da narrativa policial, pois, na comédia, as partes do ocorrido vão se juntando aos poucos, até chegar ao autor do crime, o culpado menos provável. No entanto, pelo seu *status* de agente da lei e pela configuração do crime (um jarro quebrado nunca se reconstituía), não há uma solução definitiva para o caso, o que nos leva à última cena da peça, em que a Frau Marthe decide procurar uma instância superior para resolver o problema, que, por sua vez, não terá solução, já que jamais se conseguirá reestabelecer o jarro, tornando, portanto, esta busca inútil.

Do mesmo modo, o engano possui um importante papel na peça, pois partilha do jogo entre essência e aparência na medida em que trabalha com os duplos moral e imoral frente ao conhecimento e ao não conhecimento. Segundo D’Angeli e Paduano (2007, p. 24), na configuração da capacidade intelectual do homem, o engano constitui-se de negatividade moral, pois externa a corrupção moral do ser humano em busca de benefício próprio; e de positividade

¹⁵² “toda representação dos genitais e das relações sexuais em imagens ou palavras que não se refiram à ciência ou à ética e sejam feitas por lascívia, é obscena e feia, pois é uma profanação dos santos mistérios da natureza.”

¹⁵³ “Para mitigar o obsceno, o espírito usa a astúcia da ambigüidade, isto é, alusões mais ou menos ocultas e mascaradas, a funções inevitavelmente cínicas ou às relações sexuais do homem. A ambigüidade é observar de modo indireto aquilo que produz vergonha. Esta nasce frequentemente do pudor, e ao mesmo tempo o contradiz ao entrar no terreno das relações sexuais, porém oculta esta falta de vergonha com formas que em primeira instância parecem implicar outro significado e se deixam traduzir facilmente em outra versão. O jogo da fantasia pode realizar com analogias humorísticas diversas.”

intelectual, pois apresenta a astúcia da inteligência humana. Neste aspecto, o personagem Adam é o que apresenta um grau elevado de sagacidade em comparação às demais personagens, pois ele é o articulador de todas as cenas de engano desta comédia. Em contrapartida, ele é também o culpado de todas as ações praticadas sob o signo da maldade, o grande malfeitor desta comédia. Assim, Kleist inverte a ordem dos fatores do mito bíblico no texto: naquele, Eva é quem tenta Adão a comer o fruto proibido, motivada, por sua vez, pela serpente maligna; neste, é Adão quem corrompe Eva, e esta mantém, contudo, a sua dignidade, pois está agindo de forma a salvar o seu amado. Dessa forma, a paródia dos personagens bíblicos mostra uma segunda queda: se a primeira partiu de um estado de inocência, a segunda parte da consciência do homem e da maldade por ele adquirida, sendo Eva a única que ainda mantém certa honradez. Portanto, nesta segunda queda, agora desenhada por Kleist, Adão assume também a função da serpente, e parece incorporar a descrição de Rousseau que utilizamos como epígrafe para esta seção sobre o mal: tentando livrar-se da culpa que o persegue, Adam joga para fora de si o mal praticado, buscando na culpabilização do outro, o tal objeto que distraia a atenção que deveria ser voltada a ele mesmo. Através do riso de escárnio imputa a culpa ao outro, e usa desse mecanismo como forma de se esconder do olhar que insiste em buscá-lo como culpado. Como juiz, ele tem o martelo da decisão em suas mãos, o que lhe dá certa vantagem; contudo, o seu superior, Walter, exerce a força maior que pode tirar-lhe a vantagem, extraíndo de Adam a aura do Deus todo poderoso. Dessa forma, o julgamento da culpa na peça nos remete ao primeiro ato de justiça pelo qual a humanidade de fato se iniciou: Adão e Eva são julgados por terem descumprido uma lei divina ao provar do fruto da árvore do conhecimento, e, jogando para fora de si a culpa, encontram na serpente o objeto que os havia tentado a cometer o ato mau.

Assim, torna-se digna de nota aqui a exclusão, na comédia de Kleist, da terceira figura mítica, a serpente, o que pode ser entendido como uma forma de aproximar o mito da condição trágica do homem e trazer como protagonista a sua moral deturpada e as consequências disso em sua ação no mundo. Como vimos anteriormente, se a razão não consegue cumprir o seu papel adequadamente na apreensão da realidade, a moral também perde a sua consistência, o que abre espaço para o nascimento do mal. Segundo Ricoeur (1967, p. 256), a serpente no mito bíblico pode ser interpretada como uma externalização do nosso próprio eu, um “quasi-externality of desire”, que nos divide em dois para que o diálogo entre o sim e o não seja possível. Na comédia, a junção entre Adam e a serpente obedece à lógica kleistiana na medida em que Eve representa a total inocência e Adam é o possuidor da maldade. Dessa forma, Eve jamais poderia ser representativa da serpente, pois enquanto possuidora de uma possível inocência no mundo pós-queda, não se adequaria a este papel. Contudo, Adam, o descendente

do “antepassado depravado” representa a parte “fraca”, o intermédio, o ludibriador, forma esta que era dedicada exclusivamente à figura feminina. Esta inversão desvencilha a mulher de seu papel lascivo, e não é a primeira vez que Kleist dá às suas personagens essa força de caráter. Apesar de suas cartas serem extremamente machistas, as heroínas kleistianas se sobrepõem inúmeras vezes aos homens e possuem maiores pureza e virtude que estes, haja vista Alkmene, Marquise von O. e Toni.

Podemos dizer, deste modo, que o riso causado pelo personagem Adam se baseia nestas tentativas de atribuição da culpa ao personagem Ruprecht, noivo de Eve, e ao próprio demônio (KLEIST, 1982, p. 239):

FRAU BRIGITTE
 Hier, die Perücke!
 Wer sah den Teufel je in solcher Tracht?
 Ein Bau, getürmter, strotzender von Talg,
 Als eines Domdechanten auf der Kanzel!
 ADAM
 Wir wissen hier zu Land nur unvollkommen,
 Was in der Hölle Mod ist, Frau Brigitte!
 Man sagt, gewöhnlich trägt er eignes Haar.
 Doch auf der Erde, bin ich überzeugt,
 Wirft er in die Perücke sich, um sich
 Den Honoratioren beizumischen.¹⁵⁴

Adam constrói a sua argumentação por meio de silogismos falsos, que intensificam o aspecto cômico de sua figura. Ao atribuir a culpa do ocorrido ao demônio, este intenta livrar-se também do julgamento do caso, já que não teria jurisdição para isso (KLEIST, 1982, p. 236):

ADAM.
 Mein Seel, Ihr Herrn, die Sache scheint mir ernsthaft.
 Man hat viel beißend abgefaßte Schriften,
 Die, daß ein Gott sei, nicht gestehen wollen;
 Jedoch den Teufel hat, soviel ich weiß,
 Kein Atheist noch bündig wegbewiesen.
 Der Fall, der vorliegt, scheint besonderer
 Erörterung wert. Ich trage darauf an,
 Bevor wir ein Konklusum fassen,
 Im Haag bei der Synode anzufragen,
 Ob das Gericht befugt sei, anzunehmen,

¹⁵⁴“ SENHORA BRIGITTE. Aqui, a peruca! Quem já viu o diabo em tal traje? Uma construção cheia de sebo, como o decano de uma catedral no púlpito!

ADAM. Aqui nós sabemos apenas de maneira limitada o que está de moda no inferno, Senhora Brigitte! Dizem que ele geralmente usa o seu próprio cabelo. Mas sobre a terra, tenho certeza que ele se empluma com a peruca para se misturar aos notáveis.”

Daß Belzebub den Krug zerbrochen hat.¹⁵⁵

Para criar a comicidade do texto, o autor torna caricaturesca a figura do juiz. Assim, revela-se de maneira hiperbólica o desespero do juiz, que está prestes a ser desmascarado, e é este exagero que provoca o riso. Para Bergson (1993, p. 45), “*é cômico todo o incidente que chama a nossa atenção para o físico dum pessoa quando é o moral que está em causa*”, portanto, Adam se torna o *clown* quando são levadas ao extremo a caricaturização dos defeitos de ordem física e moral, de forma a que o corpo denuncie a sua corrupção moral.

Se retomarmos os aspectos principais da caricatura, podemos dizer que ela coloca em evidência determinados aspectos de uma pessoa de forma a criar o humor. Assim, ela toma uma imagem originalmente proporcional, e até mesmo ideal, e a deforma, mantendo, contudo, certos pontos passíveis de identificação desse ideal. Como deformidade, a caricatura faz parte do feio, no entanto as marcas de identificação do ideal fazem com que esta se torne uma representação nula do ponto de vista do repugnante, provocando o humor precisamente porque nos leva a reconhecer esse ideal (cf. ROSENKRANZ, 1992, p. 195-196). Podemos entrever em Adam o ideal de justiça que a figura de um juiz representa, contudo este é apenas uma pincelada diante de sua imoralidade. Como nos diz Propp (1992, p. 46), “o riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio”, o que nos leva a propor que Kleist apresenta neste texto uma crítica ao sistema de justiça por meio da implantação da dúvida em relação ao ser humano enquanto melhor julgador das falhas também humanas. Somos realmente aptos e completamente objetivos no julgamento das ações? Retomando a carta de 15 de agosto de 1801, em que se questiona o que é realmente a maldade, podemos acreditar que o homem, como juiz, consegue julgar verdadeiramente os conceitos de maldade e bondade ou encontrar uma verdade absoluta sobre determinada ação? Alvo de representações cômicas ácidas, o sistema de justiça, que deveria refletir a igualdade presente em seu símbolo (a balança), desvela o quão parcial ele pode ser na atribuição dos culpados. Isto é confirmado pela penúltima cena da peça, em que, descoberto o crime do juiz Adam, o conselheiro Walter resolve aplicar-lhe uma pena mais severa apenas se o caixa não estivesse correto:

WALTER.
Geschwind, Herr Schreiber, fort! Holt ihn zurück!

¹⁵⁵ “ADAM. Pela minha alma, senhores, que este assunto me parece sério. Editaram-se muitos textos mordazes que não querem confessar a existência de um Deus; no entanto, até onde sei, nenhum ateu conseguiu provar a não existência do diabo. O caso aqui presente parece valer uma discussão especial. Sugiro que, antes de concluirmos, consultemos ao sínodo de Haag se o tribunal tem o poder de assumir que foi o belzebu que quebrou o jarro.”

Daß er nicht Übel rettend ärger mache.
 Von seinem Amt zwar ist er suspendiert,
 Und Euch bestell ich, bis auf weitere
 Verfügung, hier im Ort es zu verwalten;
 Doch sind die Kassen richtig, wie ich hoffe,
 Zur Desertion ihn zwingen will ich nicht.
 Fort! Tut mir den Gefallen, holt ihn wieder!¹⁵⁶

A instância superior, que deveria dar o exemplo, participa desse jogo de interesses, mostrando que o sistema corrupto é muito mais uma regra que uma exceção. Ideal e realidade são separados por um abismo, que torna caricaturesca não só a figura de Adam como também todo o sistema social em que vivemos, e, assim, o riso passa a exercer a sua função social de denúncia.

No entanto, a esse riso é mesclada a configuração trágica da personagem Eve, que em nenhum momento da comédia se torna objeto de riso, uma vez que representa o assunto sério por traz da alegoria criada por Kleist (1982, p. 243):

EVE (*steht auf*).
 O Himmel! Wie belog der Böswicht mich!
 Denn mit der schrecklichen Besorgnis eben
 Quält' er mein Herz, und kam, zur Zeit der Nacht,
 Mir ein Attest für Ruprecht aufzudrängen;
 Bewies, wie ein erlognes Krankheitszeugnis
 Von allem Kriegsdienst ihn befreien könnte;
 Erklärte und versicherte und schlich,
 Um es mir auszufert'gen, in mein Zimmer:
 So Schändliches, Ihr Herren, von mir fordernd,
 Daß es kein Mädchenmund wagt auszusprechen!¹⁵⁷

Kleist coloca no palco uma personagem marcada pela tragicidade, porém circundada de pessoas e ações carregadas de aparência cômica, ensinamento este que talvez tenha retirado de Molière, que, segundo Sábato Magaldi (apud ARÊAS, 1990, p. 58), “descobriu tragicidade nos pobres-diabos atrapalhados com as suas mazelas e apresentando para os circunstantes uma aparência cômica”. Encontramos aqui mais uma vez o jogo de revelar e esconder que, nesta peça, aproxima o trágico do cômico: Eve foi vítima de chantagem e de um possível abuso

¹⁵⁶ “WALTER. Depressa, senhor escrivão! Traga-o de volta! Que ele não piore o mal. É certo que ele está suspenso do cargo, e eu vos peço que administreis aqui o povoado até nova ordem; no entanto, se o caixa estiver correto, como eu espero, não quero obrigá-lo a desertar. Vá! Faça-me o favor, traga-o de volta!”

¹⁵⁷ “EVE (*levanta-se*). Oh céus! Como esse vilão me enganou! Pois atormentou o meu coração com esta terrível preocupação, e veio, à noite, impor-me um atestado para Ruprecht; demonstrou-me que com um atestado médico falso poderia liberá-lo do serviço militar; me explicou, me assegurou e se arrastou para o meu quarto para redigi-lo: exigiu de mim coisas tão vergonhosas, senhores, que os lábios de uma senhorita não se atrevem a pronunciá-las!”

sexual, do qual não é possível nenhum riso. A comicidade, ao mesmo tempo em que encobre o aspecto trágico, revela o absurdo da situação ao reconhecer o limite da razão. Trágico, portanto, é reconhecer o limite do próprio conhecimento e cômico torna-se o elevar essa aceitação das condições sociais determinantes do fato à categoria crítica. Segundo Kangussu (2008, p. 71-72),

no terreno da inteligibilidade, o trágico está ligado à existência de limites irreduzíveis inerentes a todo processo de pensamento – e de sua enunciação – que se vê, diante disso, forçado a abrir mão das confortáveis ideias de totalidade, absoluto, fundamento último, e outras do mesmo campo semântico, e a apresentar cesuras e demarcações. Quanto à crítica, cabe-lhe atuar no interior dessa instância reflexiva, tragicamente delimitada, apresentando parâmetros capazes de neutralizar a ideia do ‘vale tudo’. Enquanto o trágico diz respeito à percepção e ao reconhecimento das delimitações, o crítico atua no interior da região delimitada. E pode ser enriquecedor para a teoria se a crítica mantiver viva a memória de suas ligações primeiras com a sátira, a ironia, o chiste e outras manifestações do cômico.

Sob outra perspectiva, comédia e tragédia diferem-se, segundo Arêas (1990, p. 14-15), principalmente na forma de tratamento dos assuntos; enquanto a tragédia coloca em questão “um mundo de valores fundamentais” que nunca alcança verdadeiramente uma solução, pois o mal está feito, é irreparável e revela uma impossibilidade de desvencilhamento do homem de algo que o transcende, de uma esfera divina que o confina, mas que ao mesmo tempo dele se diferencia fatalmente, a ambiguidade da comédia nos apresenta um distanciamento crítico que propõe em seu fim uma comunhão, que quebra a transcendência à qual o homem trágico foi inserido e o deixa no nível do homem comum. Para Arêas (1990), esta configuração faria da tragédia uma comédia incompleta, pois fala de morte, enquanto esta fala de ressurreição. A autora (1990, p. 31), em referência a Bergson¹⁵⁸, ainda aponta uma mecanicidade presente na comédia que seria comparada à marionete na estilização dos seus movimentos: para ela, as duas deixam entrever a partir da repetição e de certa rigidez em seus movimentos o próprio ato de produção artística, lembrando constantemente o espectador que ele está diante de um objeto artístico, não da vida real. Assim, Arêas (1990, p. 31) destaca que

¹⁵⁸ Para Bergson a mecanicidade dos movimentos provém de um esquecimento do corpo social, que se entrega à mecanicidade do hábito: “Toda a *rigidez* de caráter, de espírito e até de corpo, será por isso suspeita à sociedade, porque ela é o sintoma possível duma atividade que adormece, duma atividade que se isola, que tende a fugir do centro comum em volta do qual a sociedade gravita, duma excentricidade, enfim. [...] [A sociedade] encontra-se em presença de qualquer coisa que a inquieta, mas apenas a título de sintoma, apenas uma ameaça, quando muito um gesto. [...] O riso é qualquer coisa neste gênero, uma espécie de *gesto social*. Pelo terror que inspira reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de se isolar e de esbater, apaga, enfim, tudo que possa ficar de rigidez mecânica à superfície do corpo social.” (BERGSON, 1993, p. 28)

mais instigante que Bergson (em relação ao “mecânico”) foi, sem dúvida, Heinrich von Kleist, em seu discutido ensaio *A filosofia das marionetes: a graça* (aqui harmonia de movimentos) só pode pertencer, ou ao ser que não possui consciência alguma, ou ao que possui “consciência infinita” – a marionete ou Deus.

A contradição do texto de Kleist reside nesta atribuição da harmonia perfeita ao movimento da marionete. A perfeição dos movimentos só poderia pertencer a seres que não são humanos, revelando, portanto, a mecanicidade que foge à imperfeição humana. Neste aspecto, podemos entender a marionete e o Deus como representantes da tragédia e da comédia: a marionete simbolizaria a tragédia, devido à sua inocência e manipulação diante do destino ou da divindade que a guia; e a comédia seria o Deus, pois tem a consciência infinita dos defeitos humanos e os expõe. A comédia perpassa o conflito trágico do homem e o expõe de maneira crítica, fazendo-o renascer da morte à qual a tragédia o condenou. Dessa forma, a partir das repetições, dos jogos de palavras, das ambiguidades etc., ela revela os seus mecanismos de composição, e se torna completa ao colocar diante dos olhos dos homens de consciência intermediária a consciência completa de que aquilo é arte e que o seu propósito é desvelar os vícios mais recônditos do ser humano e as formas mais variadas com que este pode ser manipulado pelo outro. A comédia é, como diz Bergson (1993, p. 119), o elemento que liga a arte à vida, por isso não consegue atribuir a si mesma o caráter de arte desinteressada apontado por Kant: “ao organizar o riso, aceita a vida social como um meio natural; aceita mesmo um dos impulsos da vida social. E, neste ponto, vira costas à arte que é uma rotura com a sociedade e um regresso à simples natureza”.

Assim, a ligação da comédia com o feio, com o material, com o insignificante da vida justifica-se por essa função de ponte que aproxima arte e vida. Em sua teoria sobre o feio, Rosenkranz (1992, p. 56-57) estabelece que o cômico é resultado de um processo de conciliação do belo com o feio, em que este reconhece a sua impotência diante daquele e se torna cômico: “el ideal positivo se reconoce en lo cómico en tanto y en cuanto sus manifestaciones negativas se evaporen”¹⁵⁹. Se, segundo Rosenkranz (1992, p. 57) o belo é a condição necessária da existencia do feio e com o cômico o feio adquire uma aura positiva, o cômico pode ser entendido como um neutralizador da repugnância que o feio nos causaria. Dessa forma, qual seria, então, o ideal positivo que poderíamos reconhecer na peça de Kleist? Quando as manifestações negativas do feio se evaporam e resta apenas o ideal? Na verdade, como em Kleist nada é apenas

¹⁵⁹ “o ideal positivo se reconhece no cômico desde que e enquanto as suas manifestações negativas se evaporem”.

ideal, a reivindicação de Frau Marthe na última cena da peça nos mostra que de fato as coisas jamais serão restauradas ao seu estado inicial e jamais a inocência de Eve será recomposta, ainda que o casamento com Ruprecht repare as aparências de sua honra. Assim como é impossível juntar os cacos do jarro para refazê-lo, assim também se dá com a inocência perdida do ser humano. Uma vez imerso em consciência, o homem é expulso de seu paraíso e não consegue retornar. À vista disso, entende-se que a comunhão pleiteada pela comédia encontra no texto de Kleist uma fresta que nos conduz diretamente à condição trágica da existência humana. Eve se casará com Ruprecht, contudo a latência da tragédia se refletirá nos cacos do jarro que Frau Marthe insiste em tentar juntar. A impotência de restaurar uma situação ao seu estado inicial reflete a angústia pela qual o homem sofre desde a sua primeira queda no mundo do pecado.

3.3 O feio como componente estético em Heinrich von Kleist

Os conceitos de beleza e feiura apresentam certa relatividade; o que é considerado belo (ou feio) em uma determinada época ou estética pode não o ser em outra. Sob este ponto de vista, a comparação nos permite afirmar que a concepção neoclássica de arte concebia a beleza por meio de seu objeto: a proporção, a harmonia e a perfeição eram parâmetros para o julgamento da beleza de um objeto artístico, e a beleza estava a par e passo com a moralidade¹⁶⁰. Já no século XVIII uma nova compreensão do belo ganhou espaço. O gênio se alçou como elemento fundamental para a produção artística, e gosto, imaginação e sentimento mudaram o foco de ajuizamento para o sujeito que produz e que recebe a obra de arte, rompendo com as projeções estanques de beleza e moralidade.

Segundo Umberto Eco (2010, p. 277), em sua *História da Beleza* (2004), na filosofia estética do século XVIII figura a valorização do efeito produzido pelo objeto artístico na fundamentação da beleza, pois sua conexão com os sentidos – sensação de prazer e desprazer – é evidente. Nesta linha, Edmund Burke, em *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our*

¹⁶⁰ É válido lembrar que o neoclássicismo “apagou” de seu modelo clássico muitas imagens “feias” que não cabiam no ideal cultuado, haja vista que essa perspectiva estava aliada à ideia cristã de que tudo o que Deus criou no mundo é belo e bom. Contudo, Umberto Eco (2007, p. 23) no diz que “o ideal grego da perfeição era representado pela *kallokagathia*, termo que nasce da união de *kállos* (genericamente traduzido como “belo”) e *agathós* (termo usualmente traduzido como “bom”, mas que cobre toda uma série de valores positivos)” e que nos escritos de Platão fica evidente que o homem *kállos* e *agathós* considerava mais preciosa a beleza proveniente da alma do que a do corpo. Isso abre precedentes para o descrédito da oposição simplista entre o feio e o belo na Antiguidade Clássica, uma vez que uma pessoa considerada feia pode ter uma alma bonita, criando, assim um conceito de beleza muito mais como ideia do que como matéria, o que de certa forma contradiz uma parcela do pensamento neoclássico. Além disso, basta olharmos para a mitologia clássica para percebermos que o feio, o atroz e o violento faziam parte do seu ideário.

Ideas of the Sublime and Beautiful (Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo), de 1757 (primeira edição) e 1759 (segunda edição), inicia sua investigação filosófica discutindo o conceito de gosto, que, para ele (1993, p. 23), seria a “faculdade, ou aquelas faculdades do espírito que são afetadas pelas obras da imaginação e das belas artes, ou que as julgam”. Assim, sua teoria tem por finalidade encontrar os princípios universais, ou seja, partilhados por todos os homens, que afetam a imaginação, pois esta não é só a faculdade “criativa” do nosso espírito, que recebe as imagens dos objetos do mundo e as ordena tanto em sua forma original quanto de uma nova maneira, mas também é nela que atuam os sentimentos de prazer e desprazer gerados à força das imagens criadas, das impressões que retiramos da realidade empírica, implicando necessariamente numa similaridade de sentimentos nos homens (BURKE, 1993, p. 26):

Pois, uma vez que a imaginação é somente o representante dos sentidos, as imagens apenas podem ser-lhes agradáveis ou desagradáveis sob um princípio idêntico, segundo o qual as coisas reais lhes causem prazer ou aversão, e, por conseguinte, deve existir um acordo quase tão unânime com relação à imaginação como quanto aos sentidos dos homens.

Dessa forma, Burke explicita que todos os homens serão afetados da mesma maneira pelos objetos, e que, portanto, há um princípio do gosto comum a todos. Contudo, o filósofo diz que uma observação atenta da realidade nos mostra que se pode encontrar uma certa subjetividade do gosto, que depende do grau de conhecimento que o homem tem de determinado objeto (em seu julgamento estético) e também de uma possível “sensibilidade inata maior” do crítico. Isso torna o princípio do gosto universal, visto que a capacidade inata é a mesma para todos os homens, mas pode haver uma maior sensibilidade em relação ao assunto e também uma maior compreensão dessa beleza que se pauta na experiência.

Isto posto, pode-se dizer que o conhecimento é a via de acesso a um juízo pautado no gosto, uma vez que ele é necessário para discernir os graus de superioridade de obras que, aparentemente, afetam a nossa imaginação da mesma forma (BURKE, 1993, p. 32):

Se examinarmos o gosto simplesmente segundo sua natureza e espécie, veremos que esses princípios são totalmente uniformes; mas o grau de sua primazia nos diferentes indivíduos varia tão completamente quanto os princípios se assemelham, pois a sensibilidade e o juízo, que são as qualidades componentes do que se costuma chamar gosto, variam muitíssimo de pessoa para pessoa.

Julga-se a partir do grau e não da medida das coisas, e, dessa forma, há que se conhecer as regras da bela arte para que se possa verdadeiramente apreciá-la em sua completude. Daí o mau gosto ser derivado, para Burke (1993), ou de uma falha do entendimento ou de uma falta de conhecimento da matéria apresentada. Assim, a complexidade do juízo do gosto reside em parte pelo papel da apreensão das impressões pelos sentidos e sua recepção pela imaginação e em parte pelo ajuizamento destas impressões pela faculdade do juízo. Consequentemente, os efeitos, o desprazer ou o prazer (ou os dois), provenientes do ajuizamento destas impressões serão os mesmos no homem, contudo apresentarão intensidades diferentes. A beleza, dessa forma, é “aquela qualidade, ou aquelas qualidades dos corpos em virtude das quais eles despertam amor ou alguma paixão semelhante” (BURKE, 1993, p. 99), o que faz com que uns vejam em um determinado objeto maior beleza, pois este desperta, no juízo, um amor (ou uma outra paixão semelhante) maior, enquanto outros apreciem mais outro objeto porque o sentimento despertado por aquele é mais intenso (BURKE, 1993, p. 100):

a beleza não requer nenhum auxílio de nosso raciocínio, e até mesmo a vontade lhe é indiferente; a presença da beleza desperta tão eficazmente um certo grau de amor em nós quanto a aplicação do gelo ou do fogo produz as ideias de claro ou de frio.

O efeito imediato de uma obra bela será o mesmo para todos: provocará sentimentos positivos, sem que com isso seja necessário qualquer conhecimento utilitário sobre ela; contudo, em uma segunda etapa, o entendimento é quem dará sua outorga e decidirá sobre o grau de beleza desse objeto. Assim, chega-se à conclusão de que não é a perfeição que causa a beleza, mas sim uma certa “qualidade dos corpos que age mecanicamente sobre o espírito humano, mediante a intervenção dos sentidos” (BURKE, 1993, p. 118).

Diante disso, podemos dizer que na teoria de Burke, ainda que o parâmetro centre-se nos efeitos produzidos pelos objetos artísticos no sujeito, são os objetos que apresentam os fundamentos do julgamento estético¹⁶¹. Já para Immanuel Kant (1961), em *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica do Juízo*, 1790), o princípio do julgamento estético muda de direção; a fundamentação da beleza passa a se basear no sujeito, uma vez que, a faculdade de julgar, como membro intermediário entre entendimento e razão, une em um todo as duas partes da filosofia crítica: a teórica (conceitos da natureza) e a prática (conceitos da liberdade) (KANT, 1961, p. 36):

¹⁶¹ Friedrich Schiller, em *Sobre a educação estética do homem* (1794-1795), também acredita que a beleza não esteja associada apenas a um ajuizamento subjetivo (mas universal), como postulou Kant, mas também que haja, no objeto belo, elementos objetivos que despertem no contemplador o aspecto da beleza.

La jurisdicción del concepto de naturaleza, regida por una de las legislaciones [entendimiento], y la del concepto de libertad, regida por otra [razón], se encuentran totalmente separadas por el gran abismo que media entre lo suprasensible y los fenómenos, a pesar de todas las influencias mutuas que puedan tener entre sí (cada cual según sus leyes fundamentales).¹⁶²

Somente a faculdade de julgar pode ligar estas duas instâncias, e, ao fazer esta união, a crítica se propõe a investigar os princípios *a priori* desta faculdade que nada conhece, mas que pertencem única e exclusivamente à faculdade do conhecimento e que, por sua vez, estão vinculados aos sentimentos de agrado e desagrado. Assim, a faculdade de julgar, para Kant, não ajuíza os fundamentos do objeto para a percepção da beleza pelo homem, senão busca no próprio homem os princípios *a priori* do julgamento estético. Nesta teoria, a causa do agrado e do prazer, somente pode ser atribuída “a la forma del objeto para la reflexión em general, y, por lo tanto, no a alguna impresión del objeto ni siquiera con relación a un concepto que contuviera algún propósito”¹⁶³ (KANT, 1961, p. 31-32), ou seja, há uma concordância das imagens produzidas pela imaginação com o entendimento (concordância da representação do objeto na reflexão) a partir de condições *a priori* (KANT, 1961, p. 32-33):

Así, pues, en los juicios de gusto, el agrado depende de una representación empírica y no puede asociarse *a priori* a un concepto (no puede decidirse *a priori* qué objeto estará o no conforme con el gusto, es necesario ensayarlo); pero el agrado es sólo el fundamento determinante de ese juicio por el hecho de que se tiene conciencia de que se apoya únicamente en la reflexión y en las condiciones generales, aunque sólo subjetivas, de la coincidencia de aquélla con el conocimiento del objeto en general, coincidencia para la cual es idónea la forma del objeto.¹⁶⁴

Deste modo, a faculdade de julgar não julga por meio de conceitos, mas sim de regras que somente ela contém; ela não nega a possibilidade de um fundamento *a priori* dos objetos da natureza, apenas o procura através de regras que o entendimento estruturou para aplicar o seu conceito de fim à natureza, preenchendo, assim, o abismo entre entendimento e razão

¹⁶² “A jurisdição do conceito de natureza, regida por uma das leis [entendimento], e a do conceito de liberdade, regida por outra [razão], encontram-se totalmente separadas pelo grande abismo que medeia o suprasensível e os fenômenos, apesar de todas as influências mútuas que possam ter entre si (cada qual segundo suas leis fundamentais).”

¹⁶³ “à forma do objeto para a reflexão em geral, e, portanto, não a alguma impressão do objeto nem sequer com relação a um conceito que contivesse algum propósito.”

¹⁶⁴ “Assim, pois, nos juízos de gosto, o agrado depende de uma representação empírica e não pode se associar *a priori* a um conceito (não se pode decidir *a priori* que objeto estará ou não conforme ao gosto, é necessário colocá-lo à prova); porém, o agrado só é o fundamento determinante desse juízo pelo fato de que se tem consciência de que se apoia unicamente na reflexão e nas condições gerais, ainda que somente subjetivas, da coincidência daquela com o conhecimento do objeto em geral, coincidência para a qual é idónea a forma do objeto.

(KANT, 1961, p. 35). Kant (1961, p. 60) estabelece para essa conformidade a uma finalidade sem fim (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*) a possibilidade de um objeto, estado de ânimo ou ação a partir do fundamento de uma causalidade por fins, “es decir, una voluntad que las hubiese dispuesto de ese modo de acuerdo con la representación de cierta regla”¹⁶⁵. Compreender através da regra seria, portanto, compreender a finalidade de um objeto por meio de sua forma, porém com fundamento no entendimento do sujeito que aplica essas regras à forma do objeto. Assim, a representação de um objeto no julgamento de sua beleza (ou não) percorre o caminho da imaginação ao sujeito e ao sentimento de agrado e desagrado desse sujeito diante do objeto, e não o do entendimento ao objeto e ao conhecimento que se possa extrair dele (KANT, 1961, p. 43), tornando o julgamento da beleza um prazer desinteressado e livre de qualquer necessidade imposta pela razão ou pelo entendimento¹⁶⁶. Trata-se, portanto, de um juízo que é sempre subjetivo, uma vez que o fator relevante é a forma como o sujeito se sente afetado pela representação do objeto na imaginação. Gosto, em Kant (1961, p. 50), qualifica-se como a faculdade de julgar um objeto através do sentimento de agrado ou desagrado, sem que qualquer interesse esteja envolvido neste julgamento.

Apesar da subjetividade que envolve o julgamento estético, a beleza é necessariamente universal, já que a subjetividade nesse processo está relacionada apenas à remissão da representação à imaginação do sujeito, o que dissocia também o sentimento apenas prazeroso da beleza. Um exemplo dessa dissociação pode ser encontrado nas diferenças de paladar de cada sujeito: uma maçã pode ser agradável ao paladar de uma pessoa, mas não ao de outra; a beleza, no entanto, será prazerosa a todas as pessoas, expressando, assim, o seu caráter universal. A dificuldade em se estabelecer a universalidade do gosto, contudo, está na base de seu julgamento, que é estético e não lógico, ou seja, é subjetivo e não objetivo, pois não se baseia em conceitos, validando-se, dessa forma, apenas por meio do sentimento de agrado ou desagrado de cada sujeito. Para este obstáculo, Kant (1961, p. 56) postula que o juízo do gosto não requer a aprovação de todos como regra – o que configuraria um juízo lógico –, mas sim o acordo de todos de que aquele objeto é belo. No primeiro caso teríamos uma aprovação fundamentada em conceitos; no segundo não há conceitos que fundamentem esse assentimento, uma vez que o agrado proveniente do objeto belo é livre e desinteressado. Se, para conhecermos

¹⁶⁵ “isto é, uma vontade que as tivesse disposto desse modo de acordo com a representação de certa regra”

¹⁶⁶ Vale ressaltar que Kant (1961) diferencia dois tipos de beleza: a beleza livre, que não pressupõe qualquer interesse (conceito) em seu julgamento, como por exemplo o julgamento da beleza das flores, que não leva em conta a sua finalidade reprodutora; e a beleza aderente, que implica no julgamento estético o conceito do objeto e a sua perfeição, como a beleza de uma construção, ou a beleza que vai unida a um conceito de bondade etc.

a representação de um objeto¹⁶⁷, necessitamos que a imaginação e o entendimento formem a unidade do conceito, que, por sua vez, deverá ter uma comunicabilidade universal que nos apresente uma representação válida para todos¹⁶⁸, portanto objetiva, no juízo do gosto esta comunicabilidade universal, que é subjetiva, será o estado de ânimo do sujeito (KANT, 1961, p. 57)

en el libre juego de la imaginación y el entendimiento (en cuanto coincidan entre sí como se requiere para llegar a un conocimiento), pues tenemos conciencia de que esta relación subjetiva propia de todo conocimiento ha de resultar igualmente válida para todos los hombre y, en consecuencia, tiene que ser universalmente comunicable, como lo es, a pesar de que siempre se apoye en aquella relación como condición subjetiva, todo conocimiento determinado.¹⁶⁹

O estado de ânimo do sujeito indicará, dessa forma, a comunicabilidade universal do gosto e expressará o sentimento de agrado ou desagrado diante do objeto: caso a consciência do sujeito o incite a se manter diante de determinada representação, temos o sentimento de agrado; caso a representação cause no sujeito a necessidade de desvio ou supressão dessa representação, temos o sentimento de desagrado (KANT, 1961, p. 59-60). Não há, assim, qualquer regra que possa determinar os parâmetros para a construção de um objeto belo, já que a determinação parte do sentimento de agrado ou desagrado do sujeito, e não de qualquer conceito do objeto (KANT, 1961, p. 71). Não é válido, portanto, ditar regras para o gosto, pois se algo não nos agrada, nenhum argumento vai nos convencer do contrário. Transferindo esta proposição para o campo da arte, podemos dizer que Kant quebra com o conceito mimético de produção artística e parte para a apresentação de uma estética do gênio, cuja habilidade consista em tirar de si mesmo o aporte, a ideia, para a criação, e apresente um objeto do qual o contemplador tenha consciência de que é arte e não natureza, mas que “la idoneidad de su forma tiene que presentarse tan libre de toda sujeción a reglas voluntarias como si fuera producto de la pura naturaleza”¹⁷⁰ (KANT, 1961, p. 151). Assim, “*El arte bello es arte del genio*”¹⁷¹ (KANT, 1961, p. 152), porque é precisamente o gênio que dá à arte a regra que a torna bela, e esta, como

¹⁶⁷ Sempre conheceremos a representação e nunca o objeto em si, pois para Kant é impossível que o homem conheça os objetos em si mesmos.

¹⁶⁸ Ver seção 2.2.3.1.

¹⁶⁹ “no livre jogo da imaginação e do entendimento (enquanto coincidam entre si como se requer para chegar a um conhecimento), pois temos consciência de que esta relação subjetiva própria de todo conhecimento irá resultar igualmente válida para todos os homens e, em consequência, tem que ser universalmente comunicável, como o é, apesar de que sempre se apoie naquela relação como condição subjetiva, todo conhecimento determinado.

¹⁷⁰ “a idoneidade de sua forma tem que se apresentar tão livre de toda sujeição a regras voluntárias como se fosse produto da pura natureza”

¹⁷¹ “*A arte bela é a arte do gênio*” (“*Schöne Kunst ist Kunst des Genies*”).

provém da capacidade inata do artista – e, portanto, da disposição natural de seu espírito –, faz parte da natureza, sendo a forma pela qual a natureza dá regra à arte. Se o gênio é aquele que recebe as regras da natureza por meio de sua habilidade inata, a originalidade se torna extremamente importante em detrimento da imitação: não se deve copiar as técnicas de determinado artista, mas sim aplicar a sua habilidade para que de fato a natureza cumpra com o seu papel.

Outro aspecto importante (e essencial para a discussão do feio como componente estético que nos propomos aqui) em relação à arte na teoria kantiana diz respeito à forma como os objetos da natureza aparecem em uma obra de arte. Para Kant (1961, p. 156-157), apenas as belezas naturais são belas em essência; já a arte consiste na representação bela de um objeto da natureza, e, portanto, pode-se representar objetos feios e desagradáveis de maneira bela:

Las furias, enfermedades, devastaciones de la guerra, etc., pueden ser descritas muy bellamente como calamidades, y aun ser representadas en cuadros; sólo hay una clase de fealdad que no puede representarse en su naturalidad sin arruinar todo placer estético: la que inspira asco, puesto que en esta rara sensación, basada en la pura imaginación, se representa el objeto como si se impusiera al goce contra el cual nos rebelamos con fuerza, con lo cual en nuestra sensación desaparece la diferencia entre la representación artística del objeto y la naturaleza del objeto mismo, resultando imposible entonces que aquélla sea tenida por bella.¹⁷²

Como bem recorda Umberto Eco (2007, 20), em sua *História da feiura*, Aristóteles, na *Poética*, já pontuava a possibilidade de representar a beleza imitando o repulsivo, pois, se a representação feita pelo artista for “fiel e eficaz”, a beleza será proveniente desse modo de imitação. Assim, em Kant incorpora-se o feio como representação estética da beleza, impossibilitando apenas a inserção do asco neste jogo porque com ele representação e natureza parecem perder os seus limites, provocando a recusa do espírito em participar da fruição proposta.

Dessa forma, a integração do feio na arte por Kant fundamenta a afirmação de Eco (2010) de que o século XVIII é um marco da separação entre beleza (e feiura) e moralidade, porque a própria *Kritik der Urteilskraft* de Kant postula que “o prazer pelo bom vai associado ao interesse” (KANT, 1961, p. 47), ou seja, agrada mediante um conceito da razão, o que

¹⁷² “As fúrias, enfermidades, devastações da guerra, etc., podem ser descritas muito belamente como calamidades, e ainda ser representadas em quadros; somente há uma classe de fealdade que não se pode representar em sua naturalidade sem arruinar todo o prazer estético: a que inspira asco, posto que nesta rara sensação, baseada na pura imaginação, se representa o objeto como se se impusesse ao gozo, contra o qual nos rebelamos com força, com o qual em nossa sensação desaparece a diferença entre representação artística do objeto e a natureza do objeto em si, resultando impossível, então, que aquela seja tida por bela.”

imediatamente contradiz o processo de julgamento estético, pois, como já foi dito, a beleza é aquilo que agrada sem nenhum interesse. Logo, isso abre espaço para que o prazer causado por uma obra de arte, que até então era associado apenas ao belo e à bondade implícita nele, vincule-se também ao horror, ocorrendo uma valorização do feio, do disforme, daquilo que causa dor excessiva, não como formas de negação da beleza, mas sim como possuidores de uma certa autonomia.

Segundo Alt (2011, p. 16-17), a estética da ilustração vai demonstrar um encanto particular pelo mal, repleto de uma ambiguidade que ao mesmo tempo que o coloca em cena como elemento principal, tenta dele se distanciar por meio de uma moralidade fechada. Este passo será fundamental para que a literatura comece a se desvencilhar da moralidade engessadora, e amplie a sua autonomia estética, que desembocará numa mudança de perspectiva fundamental: as representações demoníacas realizadas por meio de figuras horrendas são transferidas para o interior do homem, tornando a apresentação psicológica dos personagens muito importante para a consumação do símbolo do mal. Assim, a beleza e a feiúra dissociam-se da moralidade, pois o mal torna-se um elemento interno, e não externo.

A já mencionada obra de Burke (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*) é, pois, essencial para esta discussão. Nela, Burke categoriza como elemento estético não só a beleza, mas também o sublime, traduzido como uma emoção exacerbada causada por uma situação terrível, que nos deleita pela distância segura que é mantida entre o contemplador da obra de arte e a situação ali representada. Segundo Burke (1993), a dor e o prazer são ambos sentimentos de caráter positivo, dado que, para ele, o espírito humano necessita destas duas instâncias para que saia de um estado de indiferença e coloque as suas paixões em movimento. Ainda assim, estas duas paixões (que originam as demais) estabelecem entre si relações de independência, uma vez que a eliminação de uma não significa a primazia da outra. Dessa forma, o prazer positivo significa simplesmente *prazer*, enquanto que o prazer que se origina após a eliminação de uma dor ou de um perigo pode ser chamado de *deleite*. Dentro desta significação, dor e prazer agem de dois modos distintos: o modo da positividade, que gera a beleza; e o modo da negatividade, que gera o sublime. A apreciação estética de um objeto passa, assim, a valorizar os elementos capazes “de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror”, e serão estes elementos que irão “constitui[r] uma fonte do *sublime*, isto é, produz[ir] a mais forte emoção de que o espírito é capaz” (BURKE, 1993, p. 48). Porém, este perigo não pode se apresentar ao juízo como um perigo eminente, pois dele nenhum deleite será possível, o que torna o sublime na arte uma forma de apresentar certo

assunto terrível sem que tenhamos por nossa própria vida. Friedrich Schiller (1992, p. 85) diz, em *Acerca da arte trágica* (1792), que o homem é suscetível de sentir atração por emoções desagradáveis que provoquem tristeza, temor e horror. Para ele (1992, p. 85),

Seguimos, com crescente prazer, os progressos de uma paixão até o abismo ao qual ela atrai a sua infeliz vítima. O mesmo delicado sentimento que nos faz recuar, assustados ante a visão de uma dor física ou mesmo da expressão física da dor moral, faz com que, na nossa simpatia pela dor puramente moral, sintamos um prazer tanto mais doce.

Percebe-se que Schiller se baseou na teoria de Burke acerca do sublime. Burke (1993, p. 54) enfatiza que “o terror é uma paixão que sempre gera deleite, quando sua ação não é muito direta, e a piedade é acompanhada de prazer, porque nasce do amor e da afeição social”. Mescla de contrários, o sublime provoca em seu espectador tamanha dor, compaixão e deleite que o impedem de se distanciar de tal objeto. Como modo negativo de juízo, o sublime passa, portanto, a figurar como uma estética da negatividade que será usada a favor da beleza na obra de arte. Segundo Seligmann-Silva (1998, p. 9), “depois de séculos de domínio do gosto clássico pensadores argutos como Burke e Moses Mendelssohn revelaram à humanidade que o melhor modo de tornar algo belo mais atraente é justamente interrompendo a sua beleza”. Dessa forma, o sublime não está conjugado à fealdade, mas utiliza-se dela para que o terror seja mais intenso¹⁷³, o que estabelece um maior contraste com a beleza.

Em seu texto *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, de 1764, Kant, além de refletir sobre o subjetivismo da beleza, agrega ao juízo estético o juízo do sublime como fonte do sentimento de prazer ou desprazer. O prazer desinteressado do belo, para Kant (2010), está igualmente presente no julgamento estético do sublime, porém, se no juízo do belo há uma harmonia completa entre imaginação e entendimento, no sublime, há um embate voraz entre sensibilidade e razão, em que esta, harmonizando-se com o entendimento, assume total controle sobre aquela: a imaginação é ultrapassada pela grandeza do fato, assumindo a razão a busca de conceitos que representem a situação a que foi exposta, porém sem nenhum sucesso. Enquanto na beleza pressupõe-se uma certa qualidade do objeto, no juízo do sublime é a quantidade, a desproporção que causará o efeito de prazer no sujeito. Segundo Lyotard (1993, p. 58), a definição do sublime para Kant está nessa desproporção de sentimentos causados pela coação que a razão pratica na sensibilidade: “felicidade e infelicidade”, “desejo ilimitado”,

¹⁷³ O mesmo dirá Victor Hugo ao propor que o grotesco realça o sublime.

prazer e desprazer atingem violentamente o homem, porém não a ponto de desestabilizá-lo ou ameaçá-lo verdadeiramente (KANT, 1961, p. 86):

el sentimiento de lo sublime es un agrado que sólo se produce indirectamente, a saber: por el sentimiento de un impedimento momentáneo de las energías vitales y del desbordamiento más intenso de éstas consiguiente; por lo tanto, no parece que en esa emoción haya juego, sino seriedad, en la actividad de la imaginación, y como el espíritu no sólo experimenta atracción sino también desvío, en incesante alternancia, el placer que proporciona lo sublime no tanto contiene agrado positivo cuanto admiración y respeto, es decir, que merece calificarse de agrado negativo.¹⁷⁴

No agrado negativo o sujeito é contemplador e ao mesmo tempo personagem ativo na composição do sentimento, pois se coloca em perspectiva diante do ato ou objeto grandioso que se apresenta a ele. A proporção é buscada dentro dos conceitos da razão do próprio homem, e o sublime será aquilo que extrapola qualquer conceito disponível no ajuizamento. Assim, temos um embate entre uma imaginação que tenciona alcançar o infinito e uma razão que busca sempre uma totalidade absoluta, ocasionando um sentimento de desacordo entre aquilo que julgamos pertencer ao mundo sensível e aquilo que extrapola esse mundo sensível e atinge o suprassensível: a faculdade de julgar encontra-se diante de algo que a ultrapassa, portanto sublime será o estado de ânimo do sujeito no uso dos mecanismos dessa faculdade de julgar em face dessa representação, que, comparado à pequenez dos demais usos, torna-se grande demais (KANT, 1961, p. 91-92). A faculdade de julgar vai além da medida dos sentidos (KANT, 1961, p. 99):

El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de desagrado provocado por lo inadecuado de la imaginación, en la imaginación estética, de magnitudes a la estimación por la razón, concomitante a un sentimiento de agrado provocado por la coincidencia precisamente de este juicio de lo inadecuado de lo más alto de la facultad sensible con las ideas de razón, en cuanto la aspiración a éstas es ley para nosotros. En efecto, es ley (de razón) para nosotros y pertenece a nuestra destinación, que consideremos pequeño, en comparación con ideas de la razón, cuanto la naturaleza, como objeto de los sentidos, contiene de grande para nosotros, y lo suscitado en nosotros por el sentimiento de esta destinación suprasensible, coincide con aquella ley.¹⁷⁵

¹⁷⁴ “o sentimento do sublime é um agrado que somente se produz indiretamente, a saber: pelo sentimento de um impedimento momentâneo das energias vitais e pelo consequente transbordamento mais intenso destas; portanto, não parece que nessa emoção haja jogo, mas sim seriedade, na atividade da imaginação, e como o espírito não só experimenta atração como também desvio, em incessante alternância, o prazer que proporciona o sublime não tanto contém agrado positivo quanto admiração e respeito, isto é, que merece qualificar-se de agrado negativo.”

¹⁷⁵ “O sentimento do sublime é, pois, um sentimento de desagrado provocado pelo inadecuado da imaginação, na imaginação estética, de magnitudes para estimativa da razão, concomitante a um sentimento de agrado provocado pela coincidência precisamente deste juízo do inadecuado do mais alto da faculdade sensível com as ideias da razão, enquanto a aspiração a estas é lei para nós. De fato, é lei (da razão) para nós e pertence à nossa destinação,

O sentimento de desagrado desperta no sujeito o sentimento de que há algo além da natureza em sua destinação, que se mostra suprassensível; Kant (1961, p. 104) afirma que tomamos consciência dessa nossa capacidade ilimitada diante de uma limitação natural, que nos faz perceber quão pequenos são os problemas sensíveis que nos preocupam, como nossa saúde, bens materiais etc. Mesmo que fira qualquer interesse humano, o sublime nos agrada porque nos coloca diante de algo que está acima dessa humanidade: o nosso espírito sofre uma violência (aspecto negativo) que será recompensada com este sentimento de algo além. Assim, o prazer negativo em Kant também abriu espaço para a discussão daquilo que nos causa prazer a partir de uma violência sofrida pelo espírito como objeto estético.

Ainda na *Aufklärung*, Gotthold Ephraim Lessing, em *Laokoon oder die Grenzen der Malerey und Poesie* (*Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*, 1766) também encaminhou a discussão dos fundamentos da beleza e da feiura para a esfera artística, aprofundando-a ao comparar o processo de imitação da poesia e das artes plásticas sob o ponto de vista de como os receptores são afetados por estas duas formas de produção artística, no intuito de fundamentar como a *evidentia* na poesia pode trabalhar com o asqueroso, com o violento e com o repulsivo, ao passo que nas artes plásticas a expressão extrema de dor da violência física deve ser banida, uma vez que nenhuma beleza conseguiria se harmonizar com tal representação.

Lessing (1998, p. 89) parte da premissa de que, na Antiguidade Clássica, a pintura estava emoldurada nos limites das leis da beleza, e qualquer representação do feio nas artes plásticas era veementemente condenada. Por esta característica, o autor considerava sábios os artistas desta época, ao contrário de seus contemporâneos, que exploram, segundo ele (1998, p. 89), na pintura, a realidade “em todo o seu âmbito”. Para Lessing (1998, p. 91), a arte que tem por missão imitar “corpos em superfícies” deveria obedecer às leis da beleza: “tudo o mais que pode ser abarcado pelas artes plásticas, se não é compatível com a beleza, deve ser totalmente descartado e se é compatível com ela, deve ao menos estar subordinado a ela”. Dessa forma, o artista plástico, caso sentisse necessidade de utilizar expressões de dor ou de sofrimento – sumamente representantes do feio – em sua obra de arte, deveria fazê-lo a favor da beleza e dentro dos seus limites.

que consideremos pequeno, em comparação com as ideias da razão, quanto a natureza, como objeto dos sentidos, contém de grande para nós, e o suscitado em nós pelo sentimento desta destinação suprassensível, coincide com aquela lei.”

À vista disso, Lessing explicita como o feio poderia ser usado no contorno da beleza, partindo da escultura que dá nome à sua obra: a dor expressa por Laocoonte é representada na escultura por um grito de lamento contido, que tem como suporte apenas os lábios semicerrados do personagem, o que realça, segundo ele, a expressão do máximo lamento que está por vir. A forma de exteriorização da dor usada em Laocoonte cumpriria, dessa forma, com essa proposta, uma vez que seria ir além das fronteiras da bela arte plástica representar toda a violência da dor corporal, “porque a visão da dor excita desprazer, sem que a beleza do objeto que sofre possa transformar esse desprazer no sentimento doce da compaixão” (LESSING, 1998, p. 92)¹⁷⁶.

No entanto, este postulado de Lessing não significa que a arte em si projete um limite técnico em sua produção. Segundo Márcio Seligmann-Silva (1998, p. 97 – nota de rodapé),

Lessing descarta que as fronteiras, no caso, das artes plásticas, sejam definidas quer por um limite (técnico) da parte do artista (na interpretação que Plínio deu à representação do sacrifício de Ifigênia por Timantes), quer por um limite da arte em si (interpretação de Valerius Maximus). A fronteira, o limite é dado pelo estético: pela ideia do belo. A representação de traços feios significaria uma violação das fronteiras das artes plásticas; uma destruição da ilusão da obra de arte. Eis o significado da “virada estética” que ocorreu no século XVIII.

Para Lessing (1998, p. 99), a arte moderna ultrapassou as barreiras da arte antiga quando seu objeto passou a ser “toda a natureza visível”, da qual a beleza ocupa apenas uma pequena parcela. Assim, seu objetivo principal seria alcançar a verdade e a expressão, o que incorreria na impossibilidade de uma tipificação que subordinaria/sacrificaria o feio da natureza. Se a natureza tem por objetivo atingir a sua finalidade, seja ela por meio da beleza ou da feiura, por que a arte deve moldar os seus parâmetros apenas na beleza? Contudo, a arte plástica é aquela que coloca à frente de seu apreciador a representação de um momento, é a captura de uma parcela da realidade, que, a partir da *evidentia*, cria a “ilusão da presença de um objeto representado”; conseqüentemente, se essa representação expõe ao seu espectador o grau mais elevado desse momento, se apresenta a olho nu o extremo do sentimento que ali se processa, a imaginação perde o seu poder de fantasia, pois atém-se à impressão sensível representada pela obra de arte plástica. O jogo, o ver além, fica, dessa forma, prejudicado, e a obra de arte não consegue atingir o seu efeito, pois a beleza não consegue se harmonizar ou emergir do feio que

¹⁷⁶ Vale ressaltar aqui a mudança de parâmetros de uma época a outra: é o extremo da expressão da dor que será usado nas pinturas expressionistas, não só como forma de causar incômodo no apreciador da obra de arte, como também de representar a dor, o sofrimento e as angústias desse apreciador, do homem moderno, haja vista o quadro *O Grito*, do pintor norueguês Edvard Munch (1893), que coloca como figura principal um homem que, pela abertura de sua boca e pela expressão de sua face, emite um grito horrendo (cf. SELIGMANN-SILVA, 1998).

aquela violência representa, por isso neste tipo de produção artística deve-se evitar o feio em excesso.

Entretanto, para Lessing (1998) estas regras não se aplicam às artes imitativas que usam a palavra como seu instrumento de representação, pois a totalidade da expressão imitativa, na poesia, não busca a perfeição e a completude que o olho enxerga ao contemplar um quadro. A sucessão de palavras no texto constitui, aos poucos, imagens representativas dessa imitação, que não colocam os personagens, por exemplo, em uma figura única e instantânea à nossa frente, como o faz a pintura. O leitor forma cada ação, cada personagem, cada cenário como um quebra-cabeça, que dá pistas sucessivas de suas constituições no tempo, na ordenação das palavras na linha do texto, e, conseqüentemente, obedecem à linearidade do pensamento racional; a imaginação, nesse espaço, trabalha de forma mais livre, pois o seu jogo não está limitado por aquilo que o olho vê, mas sim por signos arbitrários que nos abrem, a partir de significantes, uma gama de significados.

Para Seligmann-Silva (1998, p. 16), na concepção de linguagem do racionalismo do século XVII, a “traduzibilidade absoluta” entre pensamento e palavras evidencia a completa independência, e, portanto, cisão entre os pensamentos e o seu *médium* (os signos linguísticos), uma vez que “as ideias são universais, apenas as palavras – como etiquetas coladas a objetos – mudam de língua para língua”. Diante disso, a Estética seria a disciplina filosófica que conectaria pensamento (universal) e linguagem (*médium* de expressão desse pensamento) (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 27):

Se o mundo se torna ao longo do séc. XVIII mais e mais um fato linguístico, a nossa linguagem, por sua vez, torna-se um “fato imagético e conceitual”. O *ut pictura poesis* vai, por assim dizer, se dissolvendo nesse novo paradigma da linguagem: se tudo é linguagem e imagem a discussão não deve se dar mais nos termos da *mimesis*, mas sim em termos de uma teoria da linguagem produtora do mundo.

A linguagem como produtora do mundo vai se basear, no século XVIII, numa concepção de arte cuja imitação não se pauta em signos naturais, como a pintura, mas que preza pelo artifício do signo linguístico, sem desfazer, contudo, o *ut pictura poesis*. Segundo Seligmann-Silva (1998, p. 29), um dos representantes dessa concepção é o filólogo suíço Johann Jakob Breitinger (1701-1776), que postula a precisão da linguagem na criação desse mundo natural (e imagético) para o entendimento. As palavras, segundo ele, têm um poder maior sobre o entendimento e a imaginação exatamente porque trabalham com a abstração e tornam “o invisível visível” para estas duas instâncias; nesse sentido, o canal de acesso não se baseia

apenas na visão de um objeto concreto, como nas artes plásticas, mas também opera a partir de conceitos abstratos, que atingem o entendimento e dão plenos poderes de criação para a nossa imaginação. Visa-se a semelhança na imitação, porém, ao invés de se partir do signo natural, parte-se do signo arbitrário, que, ainda que teoricamente necessitasse de um maior esforço para atingir o verdadeiro ou o verossímil, cria a *evidentia* de uma forma mais clara, pois não apela apenas para o sensível na apreensão da realidade, mas consegue colocar em evidencia o não sensual, aquilo que a pintura teria dificuldade para conseguir expressar. Se a poesia é capaz de trazer, como parte do processo representativo, o não sensual por meio de palavras que representam conceitos abstratos, a pintura necessitaria de um elemento material, sensível, concreto para expressar estes mesmos conceitos, criando, assim, alegorias (LESSING, 1998, p. 162), daí a representação do mal na literatura não necessitar de figuras demoníacas fisicamente para atingir o seu objetivo. A naturalidade da poesia estaria, portanto, no artifício, no signo arbitrário, que evidenciaria melhor o invisível, instância esta que também faz parte da nossa realidade sensível. Reafirma-se, assim, o processo imitativo da arte como *evidentia*¹⁷⁷ e como a *ut pictura poesis* de Horácio, porém agora no sentido da imitação a partir da palavra como criadora deste mundo. Assim, como criadora de imagens, a palavra de fato exerce uma ação: “ela deve comover os sentidos de modo tão vivaz, que nós creiamos ver a coisa mesma” (MENDELSSOHN apud SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 42)¹⁷⁸.

Mesmo diante dessa característica imagética da poesia, ela pode, para Lessing, representar os temas mais feios, mais violentos e mais “patéticos” sem, com isso, abalar

¹⁷⁷ Kant, alguns anos mais tarde, também postulará essa característica da arte: “Em um produto da bela-arte é preciso tomar consciência de que é arte, e não natureza; mas no entanto a finalidade na forma do mesmo tem de parecer tão livre de toda coação de regras arbitrárias, como se fosse um produto da mera natureza. [...] A natureza era bela, se ao mesmo tempo aparecia como arte; e a arte só pode ser denominada bela se temos consciência de que ela seja arte e, contudo, ela nos aparece como natureza.” (KANT, 1984, p. 245)

¹⁷⁸ Friedrich Schiller, em *Kallias oder Über die Schönheit (Kallias ou sobre a beleza, 1792-1793)*, faz uma interessante observação em relação ao papel da palavra na composição de uma obra de arte. Para ele (2002, p. 117), a palavra “coloca tudo diante do entendimento”, porém a bela arte, para que seja considerada como tal, exige que tudo seja forma. Assim, diante da missão de representar um objeto da natureza por meio de palavras, o poeta se depara com um primeiro obstáculo: o da diferença de identidade material entre o objeto da natureza e o médium de representação (a palavra). Todavia, Schiller diz que “entre a estátua e o homem” (SCHILLER, 2002, p. 116) essa identidade material também não é possível, portanto esta primeira dificuldade deve ser superada por todas as formas de arte, ainda que a representação formal a partir da palavra exija sim um esforço maior do artista, pois a arbitrariedade e a contingência do signo linguístico aumentam o caminho a ser percorrido pelo indivíduo na apreciação desse objeto artístico, uma vez que o processamento desses signos passa por mais etapas na sua apreensão do que uma representação pictórica do mesmo. Além disso, as leis universais que dariam validade objetiva para a beleza desse objeto artístico passam pela interpretação de cada indivíduo, que buscará conceitos universais no entendimento para essas palavras e as leis gramaticais que as regem antes de submetê-las à imaginação, o que seria o mesmo que inserir e evidenciar uma característica do material no objeto artístico, ou seja, introduz-se uma heteronomia na contemplação da obra de arte, que deveria ser oferecida como um todo para a imaginação. Nessa tendência da linguagem, o objetivo do poeta é sobrepor a forma ao material, de maneira a deixar mais evidente a verdade da imitação (a liberdade) do que o ato imitativo em si, e, dessa forma, deixar clara “a livre auto-ação da natureza nos grilhões da linguagem” (SCHILLER, 2002, p. 118).

completamente a imaginação do leitor, dado que, embora a *evidentia*, a *enárgeia*, o ato de representar vivamente um objeto seja sim um pressuposto da poesia, ela apresenta um efeito mais “fraco” ou diferente daquele que as artes plásticas possuem (LESSING, 1998, p. 105), precisamente porque a estrutura frasal da poesia tem uma sucessão temporal que veicula progressivamente os conceitos ao entendimento e à imaginação do leitor. Por conseguinte, essa característica faz com que Lessing (1998, p. 229) postule que a beleza corpórea, por ser fruto de uma visão harmônica do todo de um objeto, pertença apenas à pintura, e seja, portanto, excluída da poesia, já que o poeta consegue apresentar dessa beleza corpórea apenas uma parte após a outra, o que não possibilita a ideia da harmonia necessária para a construção da beleza como um todo. A recomendação de Lessing (1998, p. 242) é a de que os poetas “pintem para nós, poetas, o comprazimento, a atração, o amor, o êxtase que a beleza provoca e vocês terão pintado a própria beleza”, ou seja, que não tentem fazer da poesia uma pintura, traduzindo ao pé da letra a frase de Horácio, mas entendam que a literatura é criadora do mundo que propõe imitar, é um espaço de ação. O mesmo se dá com a feiura. Para o autor (1998, p. 53), a descrição sucessiva de partes de um objeto feio não apresenta efeito igual ao que a completude de uma representação pictórica causaria; entretanto, Lessing destaca que isso não impede que os poetas a utilizem,

porque nas descrições do poeta a feiura torna-se uma aparição de imperfeições corpóreas menos repugnante e, do ponto de vista do seu efeito, deixa de ser feiura, que ela se torna utilizável da parte do poeta: aquilo que o poeta não pode usar por si mesmo, ele utiliza como um ingrediente para gerar e reforçar certos sentimentos mistos com os quais ele deve nos entreter na falta de sentimentos puramente agradáveis.
Esses sentimentos mistos são o ridículo e o terrível.

Nesta proposta, o feio torna-se útil à poesia porque reforça outras sensações, como o ridículo e o terrível, mesclando os sentimentos de prazer e desprazer que a arte exhibe como seus efeitos.

Foram estas ideias, portanto, que preparam o terreno para o desenvolvimento da literatura Romântica, que, dando continuidade a essa inserção do feio como elemento estético por meio da valorização do fantástico, do estranho, da magia e pela inserção do elemento grotesco na arte, foi vista como um contraponto à harmonia e à perfeição desenvolvidas pelos clássicos, estabelecendo como projeto estético a aproximação da arte à vida, do belo ao feio, do Absoluto ao fragmentado, numa tentativa de alcance da verdade que norteia o ser. Victor Hugo, nesta vertente, colocou em evidência o grotesco, o feio, o baixo, indicando as mudanças nos

padrões de composição artística e o nascimento do novo, da poesia que busca, na mescla de contrários, alcançar o Absoluto romântico. Assim, este cenário, principalmente a teoria sobre o grotesco expressa por Hugo em seu prefácio ao *Cromwell* (1827), levou-nos a encontrar em algumas obras de Heinrich von Kleist indícios que antecipam essa nova proposta de arte, uma vez que a literatura kleistiana escapa à poesia que busca reconstruir o ideal grego de unidade perfeita e conflui para a ideia de arte concebida pelos românticos, que internaliza a maldade, tornando a psicologia dos personagens um fator importante na construção textual, mas que também externaliza esta maldade em personagens que extrapolam a sua constituição bela e assumem o aspecto do feio, do horrendo.

3.3.1 O grotesco

Com algumas variáveis conceituais, o termo grotesco foi de fundamental importância para a arte do Romantismo no século XIX, principalmente a partir das ideias desenvolvidas pelos pré-românticos alemães do *Sturm und Drang* e pelos primeiros românticos (*Frühromantik*). Para os *Stürmer und Dränger* Wieland, Möser e Lenz, segundo Kayser (1986), o grotesco é aproximado do cômico, da caricatura e da sátira, mas também figura ao lado do trágico, do terrível, do temor diante do estranhamento. Já para o romântico Friedrich Schlegel (1994), em *Gespräch über die Poesie (Conversa sobre a poesia, 1800)*, a busca de uma nova poesia, mais compatível aos sentimentos do homem moderno, e a valorização da subjetividade e da inconsciência parecem sustentar esse elemento na medida em que revelam as disparidades do eu e do mundo, que não consegue mais conceber a harmonia clássica como forma artística pertinente à época. O mundo caótico dos românticos necessitava de um elemento que expressasse a ânsia e as contradições da vida.

Todo este espírito da época foi, dessa forma, basilar para o processo de consolidação do termo grotesco que, na diversidade de suas atribuições, partilha de características singulares: o elemento grotesco concilia o riso e o horror, o belo e o feio e, muitas vezes, passa para a via do sobrenatural, criando realidades que são permeadas pelo absurdo. A junção dos contrários torna-se a chave para que essa nova forma de concepção de arte dessacralize os padrões existentes por meio do choque diante do elemento grotesco. Há, assim, uma recusa aos ditames clássicos de imitação, e a estranheza revela o novo da arte. Kayser (1986) vê o grotesco a partir da imbricação do anormal na realidade, ligando-o ao horror, àquilo que é estranho à vida cotidiana. O onírico e o inconsciente, tão valorados pela estética romântica, são parte integrante desse elemento que nos tira a dimensão de realidade, colocando-nos no patamar de

mescla de realidade e sonho. Isso causa desorientação, horror, riso. As figuras elevadas se tornam grotescas, cometendo ações horrendas que revelam a bestialização do humano – como as personagens Penthesilea e Thusnelda de Heinrich von Kleist – ou são figuras deformadas que mostram a elevação de seu caráter, como o Quasímodo, de Victor Hugo.

O prefácio ao *Cromwell*, de Victor Hugo, escrito em 1827, além de ser um notável manifesto em defesa da obra que o segue e de todas as inovações que definiriam a sua concepção de drama moderno, apresenta-nos o elemento grotesco como o operador de uma nova forma artística que se diferencia da arte produzida na Antiguidade Clássica. Para Hugo (2007), os estágios pelos quais passou a humanidade podem ser representados por três formas de arte: nos tempos primitivos, figurava o lirismo; nos tempos antigos, a epopeia; e nos tempos modernos, o drama. Essa periodização se dá porque, segundo ele, nos tempos primitivos, havia uma aproximação maior do homem com seu estado natural, com Deus, e a poesia, portanto, era-lhe natural. Quando as populações se tornaram grandes demais e começaram a lutar por territórios, a poesia acompanhou esse crescimento e passou a representar o ambiente em que estava inserida: as guerras necessitavam da poesia épica que cantasse seus povos, seus heróis; e a tragédia antiga, ainda que possuísse uma forma diferente, era toda ela epopeia, pois pintava também o quadro dessa sociedade permeada de guerras, heróis e deuses. Esses dois estágios da humanidade foram marcados pela perfeita harmonia e união entre arte, política e religião, o que caracterizava a unidade do homem antigo.

Porém, no mundo moderno, há uma cisão do homem pela religião cristã: ele é agora constituído de espírito e matéria, corpo e alma, e há de viver uma vida terrena para poder alcançar a vida plena no céu. Essa quebra de unidade suscitada pela compreensão de que Deus está muito longe do mundo terreno fará com que o homem desperte para um novo sentimento, “um sentimento que é mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia” (HUGO, 2007, p. 23). Ela é reflexo da meditação das pessoas diante das desgraças a que estão expostas, é a abertura de visão delas para si mesmas e para o mundo. Assim, a poesia representante desse estágio não pode mais se deter à unidade e à harmonia existentes na Antiguidade; ela deve pintar o abalo sofrido pelas pessoas e as suas novas formas de perceber o mundo. Portanto, a nova poesia pôr-se-á (HUGO, 2007, p. 27)

a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundilas, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso.

Se, na Antiguidade, a épica mostrava apenas o belo ao narrar os feitos heroicos – e o grotesco, quando ali aparecia, era voltado para gêneros que tratavam de homens baixos e de assunto ignóbil, como a comédia –, o feio, o disforme deverá ser desmascarado com o advento do cristianismo e dessa nova forma de poesia; deve-se ampliar os horizontes perceptivos para que a realidade, em todas as suas formas, seja alcançada e, assim, a poesia represente a verdade. O grotesco é introduzido na poesia e torna-se o traço separador entre arte antiga e moderna, entre literatura clássica e romântica (HUGO, 2007, p. 26):

O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.

É válido lembrar que já havia antes de Victor Hugo uma percepção geral desse percurso universal da passagem do clássico para o romântico, sendo esta, portanto, uma questão de época. Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist, por exemplo, teorizaram, em fins do século XVIII e início do XIX, sobre a fragmentação característica do homem moderno e a unidade dos clássicos. Em “Die Künstler” (“Os artistas”, 1789), Friedrich Schiller parametriza o desenvolvimento da arte e do homem em uma linha do tempo que compreende o estado de inocência e o desenvolvimento racional do ser humano. No poema, o eu-lírico expressa que o homem em estado de inocência compreendia naturalmente a beleza, e o seu fácil acesso a ela lhe permitiu desenvolver por suas próprias mãos a primeira obra de arte com os materiais que a natureza lhe disponibilizava. Posteriormente o ser humano desenvolveu-se na arte da representação, revelando a sua capacidade de transformar materialmente as imagens provenientes de sua imaginação, o que representou um passo fundamental para o seu desenvolvimento enquanto ser racional e capaz de abstração. Dessa forma, Schiller (1950, p. 135) postula que a beleza foi o operador dessa passagem do homem de um estado de inocência a um estado de racionalidade: “Nur durch das Morgentor des Schönen/ Drangst du in der Erkenntnis Land”¹⁷⁹.

Usando da alegoria da expulsão do homem do paraíso, Schiller, assim como Kleist, descreve o desenvolvimento do pensamento racional como o fator que nos levou à perda da unidade perfeita que existia no homem antigo, fato esse passível de comprovação através da poesia antiga, da épica de Homero e das tragédias antigas gregas, que tinham como

¹⁷⁹ “Somente através do portal matinal da beleza penetras tu no país do conhecimento”.

característica essencial a indistinção entre necessidade natural, ou seja, aquilo que nos cobra a natureza animal, e razão (SCHILLER, 1950, p. 144):

Gelassen hingestützt auf Grazien und Musen,
Empfängt er das Geschoß, das ihn bedräut,
Mit freundlich dargebotnem Busen
Vom sanften Bogen der Notwendigkeit.¹⁸⁰

A razão nos colocou sob o signo da fragmentação e devemos agora nos encaminhar novamente para o encontro da beleza, que nos transportará para este estado de inocência ou de completo conhecimento, objetivando harmonizar razão e sensibilidade. Contudo, a atual condição da consciência humana nos impede de alcançar naturalmente a beleza, pois nossa sensibilidade e nossa racionalidade apresentam uma discrepância que impede a sua perfectibilidade, o que nos faz buscar incessantemente um estado que concilie estas duas instâncias de forma a nos tornar novamente completos. Em *Über naive und sentimentalische Dichtung* (*Sobre poesia ingênua e sentimental*, 1795), Schiller afirma que a inocência é para o homem uma memória de um estado ideal de perfeição, do qual sentimos falta e que nos é despertada quando contemplamos um objeto da natureza que represente tal ideal. Cobiçamos uma ingenuidade que nos era característica e que nos foi tirada quando entramos em estado de cultura (SCHILLER, 2003, p. 54):

Com um doloroso desejo sentimos a nostalgia do regresso logo que principiamos a experimentar os martírios da cultura, e ouvimos no exílio distante da arte a voz comovente da mãe. Enquanto éramos simples filhos da natureza éramos felizes e perfeitos; tornamo-nos livres e perdemos ambas as coisas.

Assim, a similaridade com o processo descrito no *Über das Marionettentheater* de Kleist é evidente. Somente com a maturação da razão poderíamos retomar o nosso paraíso perdido (SCHILLER, 1950, p. 135-136):

Die, eine Glorie von Orionen
Ums Angesicht, in hehrer Majestät,
Nur angeschaut von reineren Dämonen,
Verzehrend über Sternen geht,
Geflohn auf ihrem Sonnenthrone,
Die furchtbar herrliche Urania,
Mit abgelegter Feuerkrone

¹⁸⁰ “Apoiado tranquilamente sobre Graças e Musas, recebe ele com o peito, que oferece amigavelmente, o dardo iminente do suave arco da necessidade”.

Steht sie - als *Schönheit* vor uns da.
 Der Anmut Gürtel umgewunden,
 Wird sie zum Kind, daß Kinder sie verstehen:
 Was wir als Schönheit hier empfunden,
 Wird einst als *Wahrheit* uns entgegengeh'n.¹⁸¹

O mito da deusa da beleza adornada com seu cinto gracioso revela a completude que só os espíritos também dotados dessa completude compreende. Contudo, para o ser humano, que ainda não está em estágio de maturidade racional, ela deve aparecer como criança, pois somente assim começará a ser compreendida. A beleza que dessa criança emana deverá nos encaminhar a um grau de formação que nos fará compreender nessa beleza a “Wahrheit” tão almejada pelos escritores da época. Para Schiller, portanto, se foi a beleza que nos desenvolveu racionalmente, será ela também que nos fará sair das trevas em que nos encontramos para o alcance da maturidade racional. O homem deve aprender a enxergar o mundo através de seu olhar estético, para descobrir na poesia a verdade do mundo (SCHILLER, 1950, p. 149):

Der Dichtung heilige Magie
 Dient einem weisen Weltenplane,
 Still lenke sie zum Ozeane
 Der großen Harmonie!¹⁸²

Em Schiller, a arte seria, dessa forma, a possibilitadora de alcance da plenitude, ou seja, ela nos conduziria de volta ao paraíso perdido. Todavia, em Kleist, este otimismo parece não prevalecer, pois, como vimos, a inserção do homem na cultura o privou da inocência e somente o alcance da condição de total conhecimento, ou seja, o tornar-se Deus, possibilitaria o resgate da plenitude. Em “Betrachtungen über den Weltlauf” (“Reflexões sobre o curso do mundo”, 1810), Kleist (1982) afirma que o desenvolvimento humano não se deu, como alguns acreditam, de um estado de “tierischer *Roheit* und *Wildheit*” (“brutalidade e selvageria animais”) a um aperfeiçoamento moral, representados a partir de uma arte que alcançou o seu cume de perfectibilidade no grau de cultura em que hoje nos encontramos. Para ele, o que ocorreu foi precisamente o contrário (1982, p. 326-327):

¹⁸¹ “Aquele, cuja face é de Orion, uma Glória, em augusta majestade, somente pelos espíritos mais puros contemplada, ardendo avança sobre as estrelas, de seu trono solar fugida, a terrível e admirável Urania com a coroa de fogo deposta permanece ela aqui, como a beleza, ante nós, vestida com o cinto da graça torna a ser criança para ser por crianças compreendida: o que nós como beleza aqui sentimos, tornará um dia ao nosso encontro como verdade”.

¹⁸² “Da poesia a sagrada magia serve a um sábio plano do universo. Silenciosa conduz até o oceano da grande harmonia!”.

Diesen Leuten dient zur Nachricht, daß alles, wenigstens bei den Griechen und Römern, in ganz umgekehrter Ordnung erfolgt ist. Diese Völker machten mit der *heroischen* Epoche, welches ohne Zweifel die höchste ist, die erschungen werden kann, den Anfang; als sie in keiner menschlichen und bürgerlichen Tugend mehr Helden hatten, *dichteten* sie welche; als sie keine mehr dichten konnten, erfanden sie dafür die *Regeln*; als sie sich in den Regeln verwirren, abstrahierten sie die *Weltweisheit* selbst; und als sie damit fertig waren, wurden sie *schlecht*.¹⁸³

A evolução para o pensamento abstrato foi o que ocasionou essa fragmentação do homem, tornando-o mau. Nesta proposta, podemos entender que não há em Kleist a possibilidade de equilíbrio entre as instâncias sensível e racional pretendida por Schiller, mas apenas a disjunção total entre a inocência – o estado de graça representativo do homem natural –, e a razão. A arte produzida a partir deste pensamento revela a discrepância existente entre o eu e o mundo, entre a consciência do eu e aquilo que ele pode apreender da realidade que o cerca. Assim, a literatura produzida por Kleist não deixa de ter relação com a ideia de Victor Hugo de abertura de horizontes da arte para os elementos que estão presentes na realidade: não só a beleza, mas também o feio, o disforme e o grotesco devem ser introduzidos na arte para que ela, através do drama, possa representar não só o homem, mas também o todo que o cerca. A harmonia intimamente ligada à beleza na arte clássica demonstra a sua falta de completude, na medida em que não compreende o todo que constitui a vida. O drama é, para Victor Hugo (2007, p. 49), portanto, a forma de poesia que está diretamente associada ao homem moderno, pois ele representa a estética do real, da verdade, que não coloca em cena os homens blindados pela aura da perfeição, mas, sim, simplesmente o homem:

No drama, tal como se pode, se não executá-lo, pelo menos concebê-lo, tudo se encadeia e se deduz assim como na realidade. O corpo representa o seu papel como a alma; e os homens e os acontecimentos, postos em jogo por esse duplo agente, passam alternadamente, cômicos e terríveis, algumas vezes terríveis e cômicos, ao mesmo tempo. [...] Porque os homens de gênio, por grandes que sejam, têm sempre sua fera que parodia sua inteligência.

Não há espaço para a idealização que exclui o feio da arte; ao lado do grandioso está o baixo, pois o homem não é só constituído de beleza. A beleza, segundo Victor Hugo (2007, p. 36), é uma forma que mantém a simetria e a harmonização completas, porém ela é restrita,

¹⁸³ “Estas pessoas são oportunas para entender que tudo, pelo menos entre gregos e romanos, se dá de modo inverso. Essas civilizações se iniciaram com a época do heroico, sem dúvida, o mais alto que o homem pode alcançar; quando já não podiam produzir heróis em qualquer vida política ou privada, inventaram-nos em poemas; quando não podiam mais poetar, inventaram as regras; como se tornaram confusos nas regras, abstraíram a própria sabedoria mundo; e quando terminaram, eles foram maus”.

como se apresentasse apenas uma face, enquanto o feio apresenta mil faces, pois é impuro, passível de mesclas; ele revela a besta humana. Dessa forma, o drama é a poesia completa na medida em que põe lado a lado os contrários da vida real.

Lessing, em *Laokoon*, já havia enfatizado que o drama poderia ser considerado o representante máximo da *enárgia*, pois consegue ir além da poesia e da prosa na medida em que faz uma representação mais viva de seu objeto: “nessa arte haveria tanto uma adequação da linguagem com as ações como também uma naturalização dela” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 52). Poder-se-ia dizer que, pela utilização de signos naturais, o teatro se aproximaria mais das artes plásticas e, portanto, deveria compartilhar das leis da beleza estabelecidas para esta arte; entretanto, a sucessão da palavra no texto é transferida no teatro para a sucessão da ação, da palavra que faz o personagem agir, tornando passageiro o momento de dor, sofrimento ou violência extremos, que seriam condenados na pintura. Assim, no teatro, não há o caráter eterno de fixação do momento extremo da ação no mármore ou no quadro, mas sim a progressão temporal, que ameniza o momento de maior impacto. Coloca-se em cena o signo arbitrário totalmente conjugado ao signo natural: “nesse sentido o drama realiza a utopia da linguagem direta, que elimina a polaridade significante/significado. O tempo necessário no trabalho da recepção e decodificação da mensagem seria eliminado, evitando a ‘queda’ na alegoria” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 52-53), ao mesmo tempo em que a sucessão de uma cena a outra amenizaria o impacto da imagem. As proibições concernentes à pintura e à poesia seriam, desse modo, permitidas no teatro.

Assim, amalgamam-se no drama a representação imagética da pintura e conceitual da poesia. A partir disso, Lessing, em *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769) critica duramente as regras de comedimento do teatro clássico, apresentando uma forma teatral que não pertence mais às tentativas de implementação da tragédia clássica francesa na Alemanha¹⁸⁴, pois elege como bandeira a genialidade do teatro de Shakespeare, buscando trazer para o seu território a marca de um teatro nacional, não mais baseado na imitação dos modelos franceses, que em nada condiziam à estrutura social que se formava na Alemanha. Para tanto, o autor concentra-se em uma nova interpretação da *Poética* aristotélica, da qual o classicismo francês se nutria, e revela todos os equívocos da interpretação francesa. O processo de catarse ganha, por exemplo, uma nova perspectiva ao propor que os sentimentos de “compaixão e terror” sejam substituídos

¹⁸⁴ Como a Reforma de Gottsched, na qual Johann Christoph Gottsched (1700-1766) tentou implementar, junto à companhia de teatro ambulante de Karoline Neuber (1697-1760), o teatro literário, que tinha como escopo as regras do teatro clássico francês (cf. ROSENFELD, 1964, p. 16-17).

pelos de “compaixão e medo”¹⁸⁵, que deveriam ser suscitados não mais por histórias terríveis de grandes reis e rainhas, mas sim de pessoas passíveis de identificação com o espectador¹⁸⁶ (cf. ROSENFELD, 1964, p. 20). O propósito de Lessing era, portanto, criar um teatro que de fato representasse não só os anseios burgueses nascentes da nova estrutura social, mas também a sua forma de vida. Essa proposta de olhar para o particular (que na verdade não era tão particular assim, pois o crescimento da burguesia estava presente em todo o continente europeu), que caracteriza a sua época e a sua nacionalidade, é muito similar ao que alguns anos mais tarde foi desenvolvido no Romantismo, não só na Alemanha como também na França de Hugo, e o que de certa forma abriu as portas tempos depois para o drama burguês, já em crise, de Ibsen.

Vinculando esse primeiro aporte do drama burguês de Lessing ao drama moderno romântico de Hugo, podemos dizer que neste o elemento grotesco corrobora a possibilidade do drama como o maior incorporador da *lebhaft*, da vivacidade exigida da arte, levando essa incorporação às contradições da vida moderna. Assim, o grotesco seria o operador dessa vivacidade na poesia romântica, uma vez que torna a arte mais próxima da realidade, do seu objeto de imitação. Ainda que Victor Hugo tenha pincelado o termo grotesco a partir de metáforas e não o tenha, de fato, sistematizado teoricamente, suas ideias fortaleceram o propósito romântico de desvencilhar a arte nova da antiga, elevando essa categoria ao *status* de agente diferenciador. Hugo colocou em evidência um processo de construção artística que já figurava na arte romântica com força, fato comprovado pela caracterização que Heinrich von Kleist deu aos personagens de seus dramas.

Diante desse percurso, percebemos que a inserção da discussão do feio na arte acompanha um processo de transformação social. A ascensão da burguesia, a Revolução Francesa e as mudanças na estrutura social culminaram em uma forma de arte que necessitava representar essas rupturas. A filosofia crítica de Kant foi, assim, um importante marco para esta transformação na medida em que expandiu a consciência sobre o processo racional de apreensão do mundo sensível do qual fazemos parte, e encontrou na arte o ponto médio de união entre o sensível e o suprassensível. Com ela (cf. Miguel Salmerón, 1992, p. 14-15), foi possível para Hegel, por exemplo, sistematizar o esquema proposto por Kant historicizando-o; na Era Moderna, o belo artístico só foi possível momentaneamente, como “una figura del despliegue

¹⁸⁵ “O termo empregado por Aristóteles significa medo: a tragédia, diz ele, deve excitar compaixão e medo; não compaixão e terror” (LESSING, 1964, p. 52)

¹⁸⁶ “A compaixão, diz Aristóteles, requer alguém que sofre imerecidamente; o medo requer um nosso semelhante. O perverso não é, nem um nem outro; por conseguinte, a sua desgraça tampouco pode suscitar uma ou outra coisa” (LESSING, 1964, p. 53).

mismo de la Idea”¹⁸⁷, pois a constituição da harmonia original na beleza artística ocorreu apenas na Antiguidade, onde não havia ainda se dado o processo de separação entre sujeito e objeto.

Levando esta discussão para o campo da narrativa, o surgimento da novela, por exemplo, foi (cf. Miguel Salmerón, 1992) representante dessa ruptura na modernidade porque nela se representa um indivíduo que é regido (de forma impositiva) por instituições do mundo burguês e que passa o tempo todo reflexionando sobre a sua impossibilidade de agir com eficácia nesse mundo: esse herói é sempre acometido por um malogro que anula suas ações. Como veremos posteriormente, os heróis das narrativas de Kleist tentam fugir de um estado de passividade perante os fracassos sociais, buscando uma harmonia que de antemão já está condenada ao insucesso. Eles são jogados em um patamar de confinamento aos limites da razão, que os coloca numa situação de incompatibilidade com a realidade burguesa em que vivem. Michael Kohlhaas parece ser o maior exemplo disso, pois querendo se encaixar nas normas sociais burguesas, acaba sendo desafiado por elas; assim também agirá Piachi na sua tentativa de criação de uma família tipicamente burguesa, que não encontra a harmonia e a união necessárias para o sucesso. Assim, temos em Kleist uma ética heróica que se torna impotente diante das relações sociais impostas pela estrutura burguesa de vida. Nos parece que seus personagens são todos eles heróis antigos, buscando a harmonia e a união presentes na constituição social da Antiguidade, mas que vivem num mundo moderno, portanto incompatível ao seu modo de ser.

Se a arte encontra por si os meios para a representação dessa sociedade, os padrões clássicos de composição devem ser superados para que ela realmente consiga passar pela transformação estética completa e alcance os novos padrões de beleza, que estarão longe da harmonia e unidade clássicas. Abre-se, assim, na arte, um espaço para a fealdade como elemento estético, que, na composição do todo, alcança a beleza do objeto artístico, porém não mais a beleza ideal, mas sim a beleza da realidade concreta, que mescla o feio e o belo, o mal e o bem. Segundo Rosenkranz (1992, p. 82), o motivo principal da inserção do feio na arte, que deveria construir apenas a beleza, está na natureza da Ideia:

El arte necesita —y ésta es su limitación con respecto a lo bello y lo bueno — del elemento sensible, pero en este elemento desea y debe expresar la manifestación de la idea en su totalidad. Pertenece a la esencia de la idea dejar libre a su manifestación, suponiendo así la posibilidad de lo negativo. [...] Si el arte quiere sacar a la luz la idea de un modo que no sea unilateral, no puede prescindir de lo feo. Los puros ideales nos imponen el momento más puro de lo bello, el momento positivo. Pero si la naturaleza y el espíritu han de

¹⁸⁷ “uma figura do próprio desdobramento da Ideia”.

expresarse en toda su dramática profundidad, lo feo natural, el mal y lo demoníaco no pueden faltar.¹⁸⁸

Mescla-se, dessa forma, a beleza e a feiura para que o espírito disfrute de fato da realidade empírica; Rosenkranz (1992) diz que essa mistura evidencia que, para sentir a beleza, o espírito necessita inclui-la no mundo ao qual pertence o espírito, ainda que a sua motivação seja a nostalgia de uma beleza pura.

Mostraremos, na seção seguinte, como Kleist construiu duas heroínas dramáticas a partir dessa mescla de contrários e da importante introdução do feio como elemento estético, confluindo, assim, com o pensamento da época em que viveu e com a estética do *Frühromantik* e do Romantismo de Victor Hugo.

3.3.2 Penthesilea e Thusnelda: as fúrias kleistianas

Der Mensch kann groß, ein Held, im Leiden sein.

*Doch göttlich ist er, wenn er selig ist!*¹⁸⁹

(KLEIST, 1982, p. 380)

Segundo Hugo (2007, p. 34), o grotesco em uma obra de arte exerce a função de contraposto ao sublime, de forma a deixar o belo mais evidente, já que a discrepância entre os dois faz com que o belo se apresente mais puro. Rosenkranz (1992, p. 80) diz que “la belleza necesita de la fealdad o al menos puede servirse de ella para aparecer como belleza con mayor intensidad expresiva: similarmente a si se hiciera del vicio una condición previa de la virtud. Del fondo oscuro de lo feo sobresale con mayor brillantez la imagen pura de lo bello”¹⁹⁰. Kleist prenuncia algumas dessas características em *Penthesilea* (1808) e em *Die Hermannschlacht* (*A batalha de Hermann*, 1808), criando duas heroínas, Penthesilea e Thusnelda, que possuem as características do elevado e do baixo: a primeira é uma rainha amazona que é descrita como possuidora de “dignidade e graça”, mas que ao mesmo tempo liberta a sua animalidade ao

¹⁸⁸ “A arte necessita – e esta é a sua limitação em relação ao belo e ao bom – do elemento sensível, porém neste elemento ela deseja e deve expressar a manifestação da ideia em sua totalidade. Pertence à essência da ideia deixar livre a sua manifestação, supondo, assim, a possibilidade do negativo. [...] Se a arte quer trazer à luz a ideia de um modo que não seja unilateral, não pode prescindir do feio. Os ideais puros nos impõem o momento mais puro do belo, o momento positivo. Porém, se a natureza e o espírito irão se expressar em toda a sua dramática profundidade, o feio natural, o mal e o demoníaco não podem faltar.”

¹⁸⁹ “O homem pode ser grande, pode ser um herói quando sofre, mas só é divino quando é feliz!” (KLEIST, 2003, p. 122)

¹⁹⁰ “a beleza necessita da fealdade ou ao menos pode se servir dela para aparecer como beleza com maior intensidade expressiva: similarmente a isso fez-se do vício uma condição prévia da virtude. Do fundo obscuro do feio sobressae com maior brilhantismo a imagem pura do belo.”

devorar o seu amado; a segunda é uma princesa germânica de belos cabelos dourados que, movida por uma vingança, prende o homem que a cortejava em uma jaula para que uma urso o devore. Dessa forma, nessas duas heroínas confluem os caracteres da beleza e da feiúra através da dualidade entre homem/animal: Penthesilea encontra o seu duplo na figura de seus cães, incorporando os seus atributos na ação; já Thusnelda desdobra o seu campo de ação por meio de uma urso, que pratica o ato horrendo desejado pela heroína. Esta mescla de contrários provocam o horror, evidenciando uma realidade contraditória, marcadamente grotesca.

A peça *Penthesilea* conta-nos a história da rainha amazona que dá nome à obra e que vai à guerra de Tróia com seu exército para capturar bravos guerreiros para a fecundação das guerreiras amazonas. Na guerra, ela se depara com o divino Aquiles, apaixonando-se perdidamente por ele e, como somente poderia conquistá-lo por meio da espada, ataca-o vorazmente, até que o herói consegue derrubar a rainha amazona de seu cavalo. Esta cena resgata o mito do encontro de Penthesilea e Aquiles, pois, ao vê-la cair, o jovem guerreiro empalidece e impressiona-se com “seus olhos moribundos”¹⁹¹. Movido por um amor imediato, Aquiles decide simular sua rendição à Penthesilea, dizendo-lhe que ele foi por ela derrotado em combate e que é, portanto, seu prisioneiro. Este será o operador da tragédia que ocorre no fim da peça. É-lhe revelada a verdade, e Aquiles, como forma de mais uma vez tentar ludibriar a amada para enfim se prostrar aos pés dela, desafia-a para um combate. Contudo, Penthesilea, que não sabe das reais intenções de Aquiles, ataca-o com seus cães, dilacerando o peito do herói com os próprios dentes. Após a morte de Aquiles, Penthesilea sai do transe profundo em que estava imersa, conscientiza-se da ação que acabara de praticar, e morre aniquilada pela dor de ter matado o seu amor.

A recriação do mito clássico por Kleist está fundamentada em uma ambientação que justifica todas as ações da personagem Penthesilea: a bravura e o ímpeto da heroína e a sua não sujeição a qualquer herói, mesmo o mais valorado de todos, como Aquiles, se legitima na história das guerreiras amazonas, que nos é contada pela própria Penthesilea; o embate entre seu dever enquanto guerreira e o seu sentimento evidencia-se na condição da rainha amazona enquanto ser humano, uma vez que, por um lado, ela não pode abdicar de seu povo para viver o seu amor com Aquiles, mas, por outro, não consegue se desvencilhar de seu lado humano, comum, provido de sentimentos, para apenas pensar racionalmente. O turbilhão de sentimentos

¹⁹¹ Esse mito foi narrado no poema épico *Etiópica*, de Arctino de Mileto, do qual restou apenas um resumo na *Crestomatia de Proclo*, e também nas *Posthoméricas*, poema épico de Quinto de Esmirna que narra os eventos que estão entre a morte de Heitor e a queda de Tróia. No mito original, Aquiles mata Penthesilea com uma lança que atravessa seu cavalo e fere-a. O herói, ao olhar em seus “olhos de moribunda”, arrepende-se de tê-la matado, pois poderia fazer dela sua esposa. Discutimos em profundidade o uso do mito grego na peça em nossa Dissertação de Mestrado, intitulada *Sobre graça, dignidade e beleza em Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist* (2015).

que a impulsionam à ação, dessa forma, revelam o embate interior a que a heroína está sujeita, fazendo-a oscilar entre a violência e a brandura que desembocam não só na dubiedade de suas ações, mas também no paradoxo de seu aspecto físico, que vai de uma beleza clássica à sua transformação em fera.

Com estes caracteres, Kleist nos apresenta uma estetização do feio, que, através do elemento grotesco, converge na heroína a distinção típica do herói clássico, “So voll Verstand und Würd und Grazie”¹⁹² (KLEIST, 1982, p. 414), e também o horrendo dos atributos animalescos (KLEIST, 1982, p. 327):

DIOMEDES.

[...]

So folgt, so so hungerheiss, die Wölfin nicht,
Durch Wälder, die der Schnee bedeckt, der Beute,
Die sich ihr Auge grimmig auserkor,
Als sie, durch unsre Schlachtreihn, dem Achill.¹⁹³

Esta mescla de contrários parece condizer ao que Lessing já havia levantado como um dos maiores trunfos de qualquer poeta (1998, p. 150):

apenas o poeta possui a habilidade de expor com traços negativos e, através dessa mistura desses traços negativos com os positivos, concretizar duas aparições numa. Não mais a Vênus graciosa; não mais o cabelo preso com uma presilha de ouro; não mais o vestido azul flutuando em volta; sem o seu cinto; com outros fogos, armada com flechas maiores; em companhia de Fúrias semelhantes a ela.

Assim, Penthesilea é colocada em cena como uma guerreira brava, forte e corajosa que, sempre acompanhada das Fúrias, perde, no campo de batalha, as características de uma “Jungfrau” (“donzela”). Configurado o aspecto grotesco da heroína, tanto física quanto psicologicamente, percebemos que esta disparidade entre traços positivos e negativos alcança também a construção do universo em que ela atua, conformando um oxímoro: a realidade de Penthesilea, além de ser baseada nos valores das amazonas e na sua insubmissão a qualquer homem, está também embasada em valores amorosos provenientes de sua condição humana, que lhe despertam o desejo de confessar o seu amor por Aquiles. Essa contradição torna-se

¹⁹² Todas as traduções de citações da peça *Penthesilea* são de autoria de Rafael Gomes Filipe, Edição: Porto Editora, 2003. “Tão ajuizada, tão cheia de dignidade e de encanto!” (KLEIST, 2003, p. 190).

¹⁹³ “DIOMEDES. [...] A loba esfomeada não persegue a presa, que o seu olho cruel escolheu, através das florestas cobertas de neve, como ela procura Aquiles por entre as nossas fileiras.” (KLEIST, 2003, p. 17).

evidente quando inconsciência e consciência¹⁹⁴ parecem atuar conjuntamente nas ações da heroína, ou seja, a sua gradual perda de consciência entra em ação como forma de amenizar o contrato ético estabelecido entre ela e a sociedade das amazonas, possibilitando a realização do desejo, enquanto a consciência deixa ativa a sua índole bélica nos atos de violência e dominação de Aquiles. Dessa forma, Penthesilea cria para si e para o herói a representação de um mundo ideal através das batalhas por eles partilhadas, transformando o elemento bélico em metáfora para a realização desse amor que, dentro do contrato social em que estão inseridos, é impossível. Assim, é notável em Penthesilea um obscurecimento gradativo de sua consciência na medida em que o ideal toma conta da realidade à qual o seu sentimento é incompatível. Ela age movida por uma fúria avassaladora que representa nada mais que o seu desejo de realizar um amor que somente é possível idealmente, e, atuando neste patamar de violência, ela cumpre com a sua função enquanto rainha das amazonas.

À vista disso, a vontade do eu e a sua incompatibilidade com a realidade resultarão na violência exacerbada praticada pela heroína da peça no fim da tragédia. Para criar tal cena, Kleist utiliza da narração, correspondendo à recomendação horaciana (2005, p. 60) de que “não se mostrem em cena ações que convém se passem dentro e furem-se muitas aos olhos, para as relatar logo mais uma testemunha eloqüente”. Horácio estabelece que as ações no teatro podem ser narradas ou apresentar-se diretamente, diferindo o seu efeito pelo grau de emoção causado: as representadas atingem mais intensamente o espectador do que as apenas narradas. Levando-se em consideração as características do drama apontadas por Lessing em *Laokoon*, podemos dizer que Kleist respeita em seu texto a recomendação de que, devido à sua parte plástica, o drama se iguala à pintura no efeito causado por uma representação de extrema violência, e, portanto, deve evitar a sua exposição, cumprindo, assim, com o pressuposto lessingniano de que a fantasia, nestes casos, deve trabalhar para a construção da cena brutal.

Antes, contudo, o autor cria todo um aparato cênico que intensifica o efeito terrível da ação: trovões, uivos atroz de cães e uma heroína insandecida que caminha de forma apavorante em direção a Aquiles são unidos em uma sequência cênica de forma a preparar o espectador/leitor para o que está por vir:

*Der Dobber rollt hefig.*¹⁹⁵ (KLEIST, 1982, p. 405)

¹⁹⁴ Na análise desta peça os termos “consciência” e “inconsciência” significam o estado psicológico da personagem, diferentemente da acepção que demos ao termo “consciência” na filosofia crítica de Kant, que indica “saber”, “conhecimento”.

¹⁹⁵ “*Os trovões ribombam com fragor*” (KLEIST, 2003, p. 170).

PENTHESILEA *kniel niederm mit Zeichen des Wahnsinns, während die Hunde eub gräßliche Geheul anstimmen.*¹⁹⁶ (KLEIST, 1982, p. 405)

DER HEROLD.

Daß es ein Schrecken ist, zu sehn, Pelide!
Gält' es, die Atreiden anzugreifen,
Im Lager vor der Trojerburg, sie könnte
In keiner finstern Gräuelrüstung nahn.¹⁹⁷ (KLEIST, 1982, p. 409)

DIE OBERPRIESTERINN.

Jetzt unter ihren Hunden wüthet sie,
Mit schaumbedeckter Lipp', und nennt sie Schwestern,
Die heulenden, und der Månade gleich,
Mit ihrem Bogen durch die Felder tanzend,
Hetzt sie die Meute, die mordathmende,
Die sie umringt, das schönste Wild zu fangen,
Das je die Erde, wie sie sagt, durchschweift.¹⁹⁸ (KLEIST, 1982, p. 410)

Preunciado cenicamente o horror, a narração faz o seu papel de colocar a ação da personagem diante dos olhos do espectador sucessivamente, sem o impressionar de imediato, como uma representação direta o faria (KLEIST, 1982, p. 411):

DIE AMAZONE.

Penthesilea,
Sie liegt, den grimm'gen Hunden beigesellt,
Sie, die ein Menschenschooß gebahr, und reißt, –
Die Glieder des Achills reißt sie in Stücken!¹⁹⁹

No entanto, não faltam elementos que expressem o asqueroso da ação: “in dem Purpur seines Bluts sich wälzend”, “Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust” e “Troff Blut von Mund und Händen ihr herab” exibem o fisiológico do homem a partir do sangue que escorre pela boca no ato de morder, e tudo é corroborado pela fala final de Aquiles, que lhe pergunta sobre a festa das flores, intensificando o horror da ação e a indignação dela proveniente (KLEIST, 1982, p. 413-414):

¹⁹⁶ “PENTHESILEA *ajoelha-se, mostrando todos os sinais da loucura, enquanto os cães soltam uivos medonhos.*” (KLEIST, 2003, p. 171).

¹⁹⁷ “O MENSAGEIRO. É um espetáculo horrendo, Pélide! Quisesse ela atacar os Atridas, no campo entrincheirado diante dos muros de Tróia, não poderia avançar com aparato mais pavoroso e sinistro.” (KLEIST, 2003, p. 182).

¹⁹⁸ “A GRANDE-SACERDOTIZA. E agora, presa de uma fúria incontida, de lábios escumantes, rodeada pelos seus molossos a quem chama ‘irmãs’, avança pela campina, de arco ao ombro e dançando como uma ménade, ao mesmo tempo que açula a matilha sanguinária contra o que diz ser o mais belo gamo que alguma vez pisou a Terra.” (KLEIST, 2003, p. 184)

¹⁹⁹ “A AMAZONA. Penthesilea está por terra, deitada, no meio dos seus cães raivosos... e ela, que nasceu dum ventre humano, rasga os membros de Aquiles, estraçalha-lhe o corpo em pedaços. Com os dentes!” (KLEIST, 2003, p. 188).

MEROE. [...] Sich über ihn, und reißt – reißt ihn beim Helmbusch,
 Gleich einer Hündin, Hunden beigesellt,
 Der greift die Brust ihm, dieser greift den Nacken,
 Dass von dem Fall der Boden bebt, ihn nieder!
 Er, in dem Purpur seines Bluts sich wälzend,
 Rührt ihre sanfte Wange an, und ruft:
 Penthesilea! meine Braut! was tust du?
 Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?
 Doch sie – die Löwin hätte ihn gehört,
 Die hungrige, die wild nach Raub umher,
 Auf öden Schneegefilden heulend treibt;
 Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,
 Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,
 Sie und die Hunde, die wetteifernden,
 Oxus und Sphinx den Zahn in seine rechte,
 In seine linke sie; als ich erschien,
 Troff Blut von Mund und Händen ihr herab.²⁰⁰

O ato de amor de Aquiles mistura-se ao ato de horror de Penthesilea, mesclando novamente o elevado ao baixo como forma de intensificar o terrível da tragédia. Ainda assim, retoma-se mais uma vez as qualidades da heroína, como forma de contraposto ao seu estado físico e mental atual (KLEIST, 1982, p. 414)

DIE ERSTE PRIESTERIN. [...] Solch eine Jungfrau, Hermia! So sittsam!
 In jeder Kunst der Hände so geschickt!
 So reizend, wenn sie tanzte, wenn sie sang!
 So voll Verstand und Würd' und Grazie!²⁰¹

MEROE.
 Jetzt steht sie lautlos da, die Grauenvolle,
 Bei seiner Leich, umschnüffelt von der Meute,
 Und blicket starr, als wär's ein leeres Blatt,
 Den Bogen siegreich auf der Schulter tragend,
 In das Unendliche hinaus, und schweigt.²⁰²

²⁰⁰ “MEROE. [...] Ela é só mais uma cadela, entre os cães que o abocanham – este mordendo-lhe o peito, aquele filando-lhe a nuca. Aquiles, que se revolve nas rubras golfadas do seu próprio sangue, ainda lhe aflora com a mão a mimosa face, e exclama: ‘Pentesileia, minha noiva, que fazes? É esta a Festa das Rosas que me prometias?’ A leoa faminta que, no pertinaz encalço da presa, vagueia uivante por desoladoras campinas geladas, teria ouvido a sua súplica. Mas ela, ela arranca-lhe a couraça do corpo e crava-lhe os dentes no níveo peito; ela e os cães, à compita: Oxus e Sfinx abocanhando o lado direito, ela o lado esquerdo... Quando apareci, escorria-lhe o sangue da boca e das mãos.” (KLEIST, 2003, p. 189).

²⁰¹ “A PRIMEIRA SACERDOTIZA. [...] Uma virgem como ela, Hermia, tão honesta e pura! Tão prendada em todos os labores! Tão graciosa, quando dançava, quando cantava! Tão ajuizada, tão cheia de dignidade e encanto!” (KLEIST, 2003, p. 190).

²⁰² “MEROE. Ali está ela agora, especada, muda, a atroz criatura, junto do cadáver que a matilha fareja, de olhos fixos no vazio infinito, o arco vitorioso pendente do ombro.” (KLEIST, 2003, p. 190).

Vista como um animal, uma cadela, a sua representação após horror nos mostra que não resta nada de encantador na rainha amazona, apenas a miséria de seu estado animal: de encantadora rainha a figura de Penthesilea transforma-se em “atroz criatura”, realçando esta descida do elevado ao baixo. Se à literatura é permitido o feio, o negativo mesclado ao belo, Kleist leva esta disposição para o extremo, introduzindo o asco como meio de se alcançar o terrível. Para Moses Mendelsohn (apud LESSING, 1998, p. 265),

O nosso medo raramente encontra-se despojado de toda esperança; o terror vivifica todas as nossas faculdades para escapar do perigo; a cólera liga-se à ânsia de vingança, a tristeza à representação agradável da alegria passada, e a compaixão é inseparável dos sentimentos delicados de amor e de afeição. A alma possui a liberdade de se deter ora na parte deleitosa, ora na desagradável de uma paixão e de criar uma mistura de prazer e de desprazer que é mais encantadora que o deleite o mais apurado. [...] Mas a situação é totalmente outra no que concerne ao asco e aos sentimentos aparentados a ele. A alma não reconhece neles uma mistura perceptível de prazer. O desprazer passa a imperar, daí por que não se pode pensar em nenhum estado nem na natureza nem na imitação no qual o ânimo não queira retroceder com desgosto diante dessas representações.

Apesar da advertência quanto ao uso do asco na arte, em Kleist o efeito desagradável deste sentimento é diluído²⁰³ em porções aceitáveis pela narração que se dá na peça, tornando-o um potencializador do aspecto terrível da ação da heroína, pois mantém, ainda que com um certo grau de repugnância, o entretenimento do espectador. Segundo Lessing (1998, p. 267), “o asqueroso parece poder misturar-se ainda mais intimamente com o terrível. O que nós denominamos de *Gräßlich*, horrível, não é nada mais do que um terrível asqueroso”. Assim, o ato da heroína amazona se torna asqueroso, pois expõe o mais baixo a que o homem pode chegar dominado pela loucura, o que, de fato, potencializa o terrível da ação.

Logo após o mal-estar provocado pela narração da cena, somos levados a presenciar o *pathos* da tragédia, que colocará em primeiro plano uma heroína desprovida de todos os seus excelentes atributos, e cujas lágrimas reacendem a emoção e a piedade no coração dos homens, que até então estavam tomados pelo asco (KLEIST, 1982, p. 418):

DIE ERSTE PRIESTERINN.
O eine Thräne, du Hochheil'ge,
Die in der Menschen Brüste schleicht,

²⁰³ “De resto, o asco relaciona-se com a imitação exatamente do mesmo modo como o feio. No entanto, uma vez que o seu efeito desagradável é o mais violento, logo ele pode, em si e por si, ainda menos que o feio tornar-se um objeto da poesia ou da pintura. Apenas porque ele é muito suavizado graças à expressão por meio de palavras eu ousou afirmar que o poeta pode utilizar ao menos alguns traços asquerosos como um ingrediente justamente para aqueles sentimentos misturados que ele reforça com tanto sucesso por meio do feio.” (LESSING, 1998, p. 266)

Und alle Feuerglocken der Empfindung zieht.
 Und: Jammer! rufet, daß das ganze
 Geschlecht, das leicht bewegliche, hervor
 Stürzt aus den Augen, und in Seen gesammelt,
 Um die Ruine ihrer Seele weint.²⁰⁴

Há novamente uma fusão de sentimentos que colocam o espectador em estado de extrema comoção, e esta se espelha nos sentimentos expressos pelos personagens em cena: a reação de Prótoe, da Grande-Sacerdotiza e das demais amazonas e a sua luta interior em aceitar o ocorrido e acolher a rainha neste momento de sofrimento intenso parecem refletir as emoções do espectador, dando voz a este sentimento sublime de perplexidade diante de um ato terrível que ultrapassa a nossa razão. Assim, ao mesmo tempo em que somos (espectadores e personagens) capturados por uma forte atração à dor que a personagem expressa, nossos instintos de autopreservação gritam diante de tamanha brutalidade, desvelando o deleite e o interesse do ser humano diante de ações terríveis.

Dessa forma, a expressão moral do sentimento de Penthesilea através da lágrima representa a dor moral que resgata a sua humanidade frente ao seu aspecto animalizado, restaurando também a nossa simpatia pela personagem. Além disso, o processo de anagnórisis que se dará na sequência do enredo também exibirá o paradoxo da condição de Penthesilea na disparidade entre consciência e inconsciência: a heroína reconhece o seu ato e revela o embate moral que se deu em seu interior. Se a satisfação de sua vontade infringe o seu dever moral, o jogo entre consciência e inconsciência abrandava o peso do dever para Penthesilea, pois, enquanto rainha amazona, ela tem plena consciência de seu ato violento e do bem que este ato fará para o seu povo; no entanto, enquanto ser humano, apaixonada por Aquiles, ela emprega esta violência inconscientemente, atacando precisamente o lado esquerdo do peito do herói, onde fica seu coração, que desde o princípio era o seu objeto de desejo. A concretização desta relação amorosa se torna efetiva no ideal bélico quando Penthesilea consegue possuir materialmente o coração de Aquiles (KLEIST, 1982, p. 425):

PENTHESILEA.
 So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,
 Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
 Kann schon das eine für das andre greifen.²⁰⁵

²⁰⁴ “PRIMEIRA SACERDOTIZA. Oh! Uma lágrima, venerável mãe, que entra, furtiva, nos corações, e ali desperta uma emoção tão viva e uma piedade tão grande, que todas as suas irmãs logo brotam dos outros olhos para, confluindo num lago, virem chorar em volta desta alma arruinada!” (KLEIST, 2003, p. 201).

²⁰⁵ “PENTHESILEA. Foi, pois, um erro. Beijar... rasgar... são palavras que rimam. E quem ama de todo o coração, pode pensar uma coisa, e fazer outra.” (KLEIST, 2003, p. 216).

O horror e o riso macabro suscitados pela proposição de Penthesilea ao destacar a proximidade sonora dos vocábulos *Küsse* e *Bisse* (beijar e morder) ressaltam ainda mais o grotesco da ação; as suas palavras causam a revolta do espectador, e o levam mais uma vez à sensação extrema de asco. Ela consome literalmente o objeto de seu amor em um ritual antropofágico, que a transforma em uma figura grotesca, animalizada pela proximidade de atuação dos cachorros que também atacaram Aquiles. Idealmente, Penthesilea queria cobrir o seu amor de beijos, o que torna o processo de abocanhar o corpo de Aquiles a representação dessa intenção (KLEIST, 1982, p. 426):

PENTHESILEA.
 Wie manche, die am Hals des Freundes hängt,
 Sagt wohl das Wort: sie lieb ihn, o so sehr,
 Dass sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;
 Und hinterher, das Wort beprüft, die Närrin!
 Gesättigt sein' zum Ekel ist sie schon.
 Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht.
 Sieh her: als ich an deinem Halse hing,
 Hab ich's wahrhaftig Wort für Wort getan;
 Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien.²⁰⁶

A loucura mescla-se à sensatez que a sua condição de guerreira, na realidade, exige, justificando a ação horrenda por um sentimento nobre, o amor. Em estado de inconsciência, concretiza-se aquilo que o amor exige da heroína. Porém, a consciência ordena-lhe a ação bizarra, e a posterior compreensão de sua ação faz com que ela enxergue o horrendo. Sua razão, ao sucumbir ao poderio do ideal, por um lado, torna-a o espectro da violência; porém, há o indício de uma consciência que a impele ao ato violento. O contraste instaurado entre um estado e outro é evidente: ao lançar-se ao abismo do inconsciente, a ação de morder Aquiles representa, nesse mundo ideal, o cobri-lo de beijos, ao mesmo tempo em que fica latente em sua consciência a inevitabilidade de tal ação. Morder e cobrir de beijos são, portanto, representantes desse embate entre amor e ódio, esta mescla de contrários de que o grotesco é constituído.

Kleist também tratou esta cena com um humor macabro em seus epigramas, que, construídos engenhosamente, revelam o cerne da contradição presente na peça (KLEIST, 1982, p. 20):

²⁰⁶ “PENTESILEIA. Muitas são as mulheres que se penduram ao pescoço do amigo e lhe dizem: Amo-te tanto – oh!, tanto!, que seria capaz de te comer! Mas, mal proferiram estas palavras, logo essas tolas ficam saciadas até à repugnância. Eu, porém, meu querido, não procedi assim. Pois, quando te enlacei o pescoço, foi para cumprir a minha promessa – sim – palavra por palavra. Como vês, não estava tão doida como poderia parecer.” (KLEIST, 2003, p. 217).

Dedicação der Penthesilea.
Zärtlichen Herzen gefühlvoll geweiht! Mit Hunden zerreißt sie,
Welchen sie liebet, und ißt, Haut dann und Haare, ihn auf.²⁰⁷

Komödienzettel.
Heute zum erstmal, mit Vergunst: die Penthesilea,
Hundekomödie; Akteurs: Helden und Köter und Fraun.²⁰⁸

Archäologischer Einwand.
Aber der Leib war Erz des Achill! Der Tochter des Ares
Geb' ich zum Essen, beim Styx, nichts als die Ferse nur preis.²⁰⁹

Rechtfertigung.
Ein Variant, auf Ehre, vergib! Nur ob sie die Schuhe
Ausgespuckt, fand ich bestimmt in dem Hephästion²¹⁰ nicht.²¹¹

Os quatro epigramas revelam que Kleist intencionava provocar este humor trágico na composição da cena de reconhecimento de Penthesilea. No primeiro epigrama, fica claro o absurdo que é próprio da peça: um coração terno se torna capaz de rasgar e comer o objeto de seu amor, levando a característica elevada da personagem ao processo animal de brutalidade no ato de alimentar-se; no segundo, cria-se o roteiro de uma comédia de cachorros, mostrando que a temática da tragédia se encaixaria nas cenas de engano típicas da comédia; e nos dois últimos epigramas Kleist usa da temática da inviolabilidade do corpo de Aquiles para criar esse efeito de humor, reconhecendo nos pés deste a única coisa que Penthesilea poderia, de fato, abocanhar. Kleist evidencia, dessa forma, que a temática da feiura está, em alguns momentos, aliada ao humor (comédia) e em outros ao terrível (tragédia), e a confusão vocabular expressa por Penthesilea reflete-se no equívoco da própria ação e no imbricamento destas duas instâncias: há uma linha tênue que separa a comédia da tragédia²¹², o que se confirma em uma outra

²⁰⁷ “Dedicatória de Penthesilea.

Corações ternos são sentimentalmente consagrados! Com cachorros ela rasga,
O que ela ama, e o come completamente, com pele e cabelo.”

²⁰⁸ “Roteiro de comédia.

Hoje, pela primeira vez, com permissão: a Penthesilea,
Comédia de cachorros; atores: heróis e vira-latas e mulher.”

²⁰⁹ “Objeção arqueológica.

Mas o corpo de Aquiles era minério! À filha de Ares eu dou para comer,
Por Styx, como único prêmio, nada além do calcanhar.”

²¹⁰ Heféstio foi general do exército de Alexandre, o Grande. Conta-se que ele possuía uma relação muito íntima com Alexandre, e que, certa vez, este o levou consigo ao túmulo de Aquiles e Pátroclo para lhes prestar homenagem, como forma de deixar claro que a relação dos dois era a mesma que a dos heróis gregos.

²¹¹ “Justificação.

Perdoe, honestamente, uma variante! Mesmo que ela cuspiisse os sapatos,
Eu certamente não [os] encontraria no Heféstio.”

²¹² É interessante observar que Rosenkranz (1992, p. 101) diz que o oposto do sublime é o prazeroso, e não o feio ou o cômico, e que, portanto, “gracias a la mediación que lo feo ofrece a lo cómico, este último puede ser opuesto,

comédia do autor, *Amphitryon*. Baseada na peça de Molière, a comédia termina com um “Ach” (KLEIST, 1982, p. 320), de Alkmene, revelando a disposição trágica da personagem diante de sua situação final. Assim, a ambiguidade das palavras usadas por Kleist em suas peças nos revelam o limite da própria condição humana no mundo. Se no teatro a palavra se transforma em ação, não existe, na loucura de Penthesilea, limites entre a metáfora e a palavra em seu sentido literal. Expressões como “sie lieb ihn, o so sehr,/ Dass sie vor Liebe gleich ihn essen könnte” e “morrer de amor” perdem a significação metafórica de um amor grandioso e atingem a concretude da palavra, o seu significado mais literal.

Isso também se dá no desfecho da tragédia. A morte de Penthesilea na cena final é muito significativa do ponto de vista da incompatibilidade entre homem e mundo; se a realidade impede que o ideal seja de fato colocado em prática (como almejavam as filosofias morais do século XVIII e XIX), a morte é a única possibilidade de completude para este homem. A derrocada de Penthesilea é, dessa forma, símbolo para essa compreensão de que a realidade nunca lhe será compatível. Se pensarmos a partir do ponto de vista de Eco (2010, p. 304) sobre a beleza no Romantismo, em que “a beleza amorosa é uma beleza trágica, diante da qual o protagonista jaz inerte e indefeso”, podemos afirmar que Penthesilea, ao reconhecer o ato praticado como horrendo e buscar na morte a punição pela sua irracionalidade amorosa, torna “belo o informe, o caótico” (ECO, 2010, p. 303), relativizando profundamente o nosso sentimento diante do ato terrível, portanto sublime, e chegando a um ajuizamento que representa uma beleza terrível, em que podemos encontrar uma harmonização dos sentimentos, permeada pelo assombro da situação trágica.

Esta mesma temática de desdobramento do homem em um duplo animal, configurando uma mescla de contrários entre beleza e feiúra se dá também na obra *Die Hermannsschlacht* (*A batalha de Hermann*, 1808). Neste drama, Kleist recria a batalha em que Hermann (Armínio), príncipe dos queruscos, derrota o general romano Quintilius Varus na floresta de Teutoburg, em 9 d. C. O argumento da peça divide-se em dois núcleos principais: nos são mostradas todas as artimanhas de Hermann para salvar as tribos germânicas da dominação romana e uni-las para

em sentido relativo, a lo sublime, pero se necesita considerar que lo cómico, capaz como es de humor, pueda volver a ser sublime. Lo que se decía a la caída de Napoleón I “du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas” y lo que se decía cuando Napoleón III subió al trono: “du ridicule au sublime il n'y a qu'un pas” puede ser tomado como regla estética general. Aristófanes es frecuentemente tan sublime que cualquier trágico puede envidiarlo” (“graças à mediação que o feio oferece ao cômico, este último pode ser oposto, em sentido relativo, ao sublime, porém se necessita considerar que o cômico, capaz como é de humor, possa voltar a ser sublime. O que se dizia da queda de Napoleão primeiro ‘do sublime ao ridículo há apenas um passo’ e o que se dizia quando Napoleão III subiu ao trono ‘do ridículo ao sublime há apenas um passo’ pode ser tomado como regra estética geral. Aristófanes é frequentemente tão sublime que qualquer trágico pode invejá-lo.”). Assim, a confluência do feio tanto no estado de humor quanto no trágico indica essa pequena fronteira entre uma instância e outra, evidenciando o jogo usado por Kleist para a composição desse humor terrível na tragédia.

derrotar o aparentemente invencível exército romano; e, concomitantemente a esse clima bélico, mostra-se a manipulação sofrida por Thusnelda, tanto por parte de seu marido Hermann quanto de Ventidius, um legado romano.

Thusnelda é impelida, como parte do plano contra o exército de Roma, a deixar-se cortejar por Ventidius, que se mostra apaixonado por ela. A princesa é descrita na peça como uma moça ingênua, que, apesar de inicialmente ser forçada pelo marido a agradar Ventidius, deixa-se levar pelas investidas e declarações de amor do legado romano: ele a salva de um auroque, com ares de príncipe encantado, e depois corta uma mecha de seus cabelos e pressiona-a apaixonadamente contra os lábios, em sinal de sua devoção e amor. Hermann alerta-a sobre a possível enganação de Ventidius, que, segundo ele, a cortejava para poder ter uma aliada germânica na guerra, porém, ao sentir que a vida do legado romano está ameaçada, Thusnelda suplica-lhe que poupe a vida dele. Este será o momento propício para que Hermann coloque em prática a sua estratégia de guerra. O príncipe conta-lhe que encontrou uma carta do legado romano endereçada à princesa Lúvia, de Roma, com a mecha de cabelo de Thusnelda, e que o conteúdo da carta revelava que a mecha era uma amostra dos cabelos que Ventidius mandaria à princesa quando dominasse o povo querusco. Anteriormente, Hermann já havia contado a Thusnelda que os romanos, quando conquistam um povo germânico, tosquiavam as mulheres de cabelos dourados e arrancam-lhes os dentes de marfim para adornar as princesas romanas, que possuem os cabelos “Schwarz und fett, wie Hexen!”²¹³ (KLEIST, 1982, p. 568) e os dentes pretos. Ela encara essa mensagem como um conto de fadas, através do riso (KLEIST, 1982, p. 569):

THUSNELDA

Ach, was! Ventidius hat mir gesagt,
Das wär ein Märchen.

HERMANN

Ein Märchen! So!
Ventidius hat ganz recht, wahrhaftig,
Sein Schäfchen, für die Schurzeit, sich zu kirren.²¹⁴

Neste trecho percebe-se que a estratégia de guerra de Hermann se dá por meio da demonização do inimigo, em que se afirma o aspecto destoante dos critérios de beleza e moralidade deste estrangeiro, transformando o riso de Thusnelda em horror. Segundo Umberto

²¹³ Todas as traduções de citações da peça *Die Hermansschlacht* são de minha autoria. “Pretos e gordurosos, como os de bruxas”.

²¹⁴ “THUSNELDA. Ah, o quê! Ventidius me disse que isso era um conto de fadas. HERMANN. Um conto! Então! Ventidius é muito justo, verdadeiro, para amaciar suas ovelhas para o tempo do tosquio.”

Eco (2007, p. 185), “desde a Antiguidade, o inimigo sempre foi antes de tudo o Outro, o estrangeiro. Seus traços não parecem corresponder aos nossos critérios de beleza e se tem hábitos alimentares diversos, o cheiro de seu alimento nos choca”. Dessa forma, incorpora-se no drama o feio como forma de tornar o inimigo asqueroso e não digno de compaixão, já que são narradas inúmeras ações cometidas pelos romanos de forma brutal, como forma de justificar as ações também brutais com que estes romanos são punidos (KLEIST, 1982, p. 564-565):

DER ZWEITE HAUPTMANN (*tritt auf*).
 Mein Fürst, man schickt von Herthakon mich her,
 Dir eine gräßliche Begebenheit zu melden!
 Ein Römer ist, in diesem armen Ort,
 Mit einer Wöchnerin in Streit geraten,
 Und hat, da sie den Vater rufen wollte,
 Das Kind, das sie am Busen trug, ergriffen,
 Des Kindes Schädel, die Hyäne, rasend
 An seiner Mutter Schädel eingeschlagen.
 Die Feldherrn, denen man die Greueltat gemeldet,
 Die Achseln haben sie gezuckt, die Leichen
 In eine Grube heimlich werfen lassen.²¹⁵

O inimigo se torna aquele que é desprovido de qualquer sentimento, e que, portanto, não merece piedade. Além desta cena, há outra em que a temática do estupro aparece como meio de se intensificar o aspecto satânico do inimigo. Em um belo jogo entre luz e sombra, Kleist estende o corpo, ainda vivo, com a “zertrümmerten Gestalt”²¹⁶, de uma jovem em uma rua, que ora iluminado por tochas ora em sombras revela aos poucos a identidade e a brutalidade com que Hally, filha de Teuthold, o ferreiro das armas, foi violentada por “Eine ganze Meute/ Von geilen Römern”²¹⁷. O esconder e o mostrar a forma desfigurada da jovem provocam, além do sentimento de repulsa resultante do feio, a compaixão diante da comoção do pai e dos primos de Hally, levando personagens e espectadores a uma mescla de sentimentos contrários, caracteristicamente sublimes (KLEIST, 1982, p. 588):

DER ZWEITE VETTER.
 Wer die Person ist, fragt ihr?
 (*Er nimmt eine Fackel und beleuchtet ihre Füße.*)
 TEUTHOLD.

²¹⁵ “O SEGUNDO CAPITÃO (*entrando*). Meu príncipe, enviaram-me de Herthakon, para anunciar-lhe um acontecimento terrível! Um romano brigou, neste pobre lugar, com uma mãe que havia parido a pouco, e, como ela queria chamar o pai, a criança que estava em seu peito lhe foi tomada, e a hiena, furiosamente, bateu o crânio da criança ao crânio da mãe. Os comandantes romanos, a quem a atrocidade foi relatada, deram de ombros e jogaram os corpos secretamente em um poço.”

²¹⁶ “forma destrozada”.

²¹⁷ “Uma matilha de romanos excitados”.

Gott im Himmel!
 Hally, mein Einziges, was widerfuhr dir?
*(Der Greis führt ihn auf die Seite und sagt ihm etwas ins Ohr. Teuthold steht, wie vom Donner gerührt. Die Vettern, die ihm gefolgt waren, erstarren gleichfalls. Pause.)*²¹⁸

Logo, contudo, esta cena de comoção é quebrada por um elemento grotesco. Hermann usará o corpo profanado da jovem como símbolo da violência que as tribos germânicas estão sofrendo:

HERMANN
 [...]

Brich, Rabenvater, auf, und trage, mit den Vettern,
 Die Jungfrau, die geschändete,
 In einen Winkel deines Hauses hin!
 Wir zählen funfzehn Stämme der Germanen;
 In funfzehn Stücke, mit des Schwertes Schärfe,
 Teil ihren Leib, und schick mit funfzehn Boten,
 Ich will dir funfzehn Pferde dazu geben,
 Den funfzehn Stämmen ihn Germaniens zu.
 [...]

Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsausend,
 Empörung! rufen, und die See,
 Des Landes Ribben schlagend, Freiheit! brüllen.²¹⁹

A violência é coroada pela criação de uma imagem do feio despedaçado, que defaz por completo a identidade da jovem e a torna símbolo de algo maior, sublime, como a vitória e a liberdade dos povos germânicos. Grotesco e sublime caminham lado a lado na peça, servindo aquele ao propósito de não só realçar este, mas também de trazer o espectador para perto da realidade de um estado de ocupação pelo estrangeiro. Evidencia-se, dessa forma, um aspecto muito relevante deste drama de Kleist: o seu teor nacionalista²²⁰. A peça foi escrita na época em que Napoleão avançava seus domínios sobre o território germânico, o que despertou em Kleist um nacionalismo fervoroso, pois, na condição de militar prussiano, era nítido para ele

²¹⁸ O SEGUNDO PRIMO. Quem é a pessoa, eu vos pergunto? *(Ele pega uma tocha e ilumina os pés dela.)*

TEUTHOLD. Deus do céu! Hally, meu tudo, o que aconteceu com você?

(O ancião o leva para o seu lado e diz alguma coisa em seu ouvido. Teuthold fica atordoado. Os primos, que o seguiram, também ficam estarecidos. Pausa.)

²¹⁹ “HERMANN. [...] Vá, pai corvo, e leve, com os primos, o corpo profanado da donzela a algum canto de sua casa! Contamos com quinze tribos de germânicos; parta o corpo dela com a espada afiada em quinze pedaços, e os envie, por meio de quinze mensageiros com os quinze cavalos que lhe darei, às quinze tribos germânicas. [...] O vento da tempestade exclamará, floresta afora, indignação! E o mar que golpeia o país de Ribben rugirá, liberdade!

²²⁰ É muito interessante a forma como Kleist marca a cronologia da peça a partir de referências aos deuses nórdicos e às datas que marcam esta mitologia, reforçando o caráter nacionalista da peça a partir da crença dos primeiros germânicos. Não analisaremos o aspecto mitológico da peça, pois o mesmo foge à abordagem por nós escolhida para análise.

que a corrupção empreendida por Napoleão dos ideais da Revolução Francesa malogrou o pouco que ainda lhe restava de esperança. Assim, esse forte nacionalismo foi traduzido em sua obra por meio de poemas que incitam a violência extrema contra Napoleão, e também por peças que tratam da temática bélica, como *Prinz Friedrich von Homburg* e *Die Hermannsschlacht*, sendo este último considerado por Lukács (2012, p. 243) como “o único drama alemão dessa época no qual o anseio de libertação dos alemães – apesar de todos os conteúdos reacionários – é configurado de maneira grandiosa”.

Contudo, o ápice deste ódio de Kleist ao inimigo, ao invasor estrangeiro, é construído na peça por sua heroína. Thusnelda colocará em prática a sua vingança contra Ventidius não só por seu sentimento nacionalista, mas também por seu orgulho ferido, ou seja, estarão aliados em sua conduta (assim como na de Penthesilea) o coletivo e o individual. Com a revelação de Hermann das reais²²¹ intenções de Ventidius, a princesa decide vingar-se, atraindo o legado romano a um parque durante uma noite escura, característica esta que eleva o status sombrio da ação que irá se passar neste espaço. Thusnelda conduz Ventidius até uma jaula com uma urso faminta e lá o tranca, assistindo à ação brutal da urso de forma impassível, obstinada em completar sua vingança. Ventidius suplica a Zeus a misericórdia, porém, Thusnelda, longe de impressionar-se com o horror da cena, faz chacota da situação de Ventidius (KLEIST, 1982, p. 619-620):

VENTIDIUS

Die zottelschwarze Bärin von Cheruska,
Steht, mit gezückten Tatzen, neben mir! [...]

THUSNELDA

Die Bärin von Cheruska? [...]

THUSNELDA

Thusnelda, bist du klug, die Fürstin ists,
Von deren Haupt der Livia zur Probe,
Du jügest die seidne Locke abgelöst!
Laß den Moment, dir günstig, nicht entschlüpfen,
Und ganz die Stirn jetzt schmeichelnd scher ihr ab!

VENTIDIUS

Zeus, du, der Götter und der Menschen Vater,
Sie bäumt sich auf, es ist um mich geschehn! [...]

THUSNELDA *durch das Gitter*

Ach, wie die Borsten, Liebster, schwarz und starr,
Der Livia, deiner Kaiserin, werden stehn,
Wenn sie um ihren Nacken niederfallen!
Statthalter von Cheruska, grüß ich dich!
Das ist der mindeste Lohn, du treuer Knecht,

²²¹ A ambiguidade do texto de Kleist é tamanha que não nos é revelado se Hermann inventou tal história para que Thusnelda passasse a odiar o inimigo ou se de fato Ventidius tinha por intenção conquistar a jovem para que esta atuasse em seu favor.

Der dich für die Gefälligkeit erwartet!
 VENTIDIUS
 Zeus, du, der Götter und der Menschen Vater,
 Sie schlägt die Klaun in meine weiche Brust! [...]
 VENTIDIUS
 Ach! O des Jammers! Weh mir! O Thusnelda!
 THUSNELDA
 Sag ihr, daß du sie liebst, Ventidius,
 So hält sie still und schenkt die Locken dir!²²²

Segundo Eco (2010, p. 224), “a crueldade pode nascer não apenas do ódio ou do gosto perverso pela violentação, mas também do amor e da veneração vividos de modo despropositado”. Baseando-nos nesta afirmação, podemos dizer a ação cruel desempenhada por Thusnelda atende não só a uma veneração desmedida criada pela personagem em relação ao seu herói galante e salvador, mas também podemos entender a inserção dessa cena emblemática da ursa querusca, portanto germânica, que mata o romano, como uma metáfora da vitória que Hermann empreende sobre os romanos e, posteriormente, da possível vitória do povo germânico que estava sob o jugo francês. A alegoria criada por Kleist na peça requer, portanto, essa representação, por meio da figura de Thusnelda, de uma sociedade dominada e que precisa se libertar das amarras que a detém. Thusnelda apenas demonstra que a sociedade deve estar preparada para salvar e libertar a sua nação, mesmo que seja cometendo atos horrendos como o dela.

Esteticamente, o riso sombrio de Thusnelda torna ainda mais terrível o ato de crueldade ali encenado. Ela se transforma em uma figura grotesca que não se animaliza, como Penthesilea, mas que se alia a uma fera para cometer a sua vingança. E não é por acaso que o animal escolhido por Kleist para a composição dessa cena seja uma ursa: por ser uma fêmea, ela se torna o duplo da princesa querusca, o seu lado bestial que é liberto para a vingança. Assim, a própria comparação é estabelecida no diálogo formado entre o trio Thusnelda, Ventidius e a ursa. Ventidius identifica o animal como “a ursa preta desgrenhada de Querusco”, o que segue

²²² “VENTIDIUS. A ursa preta desgrenhada de Querusco está ao meu lado com as patas contraídas! [...]

THUSNELDA. A ursa de Querusco? [...]

Thusnelda, você é inteligente, é a princesa, de cuja cabeça, para Lívia, como amostra, você recentemente tirou o cacho de seda! Não deixe o momento, que lhe é favorável, escapar, e toda a testa agora lisonjeiramente rape!

VENTIDIUS. Zeus, pai dos deuses e dos homens, ela se ergue, o que vai acontecer comigo! [...]

THUSNELDA *através da grade*.

Ah, como as cerdas, pretas e rígidas, querido, de Lívia, sua imperatriz, vão ficar se ela cair em torno do seu pescoço! Governante de Querusco, eu lhe cumprimento! Esta é a recompensa mínima a você, servo fiel, que esperou pelo favor!

VENTIDIUS. Zeus, você, pai dos deuses e dos homens, ela bate as garras em meu seio macio! [...]

Ah! Oh lástima! Ai de mim! Oh Thusnelda!

THUSNELDA. Diga a ela que você a ama, Ventidius, assim ela ficará em silêncio e te dará os cachos!

à pergunta de Thusnelda e a afirmação que se subentende: a urso é a princesa de Querusco, cujos cachos dourados Ventidius prometeu à princesa Lívia. O contraponto entre os cabelos dourados da princesa e os pelos pretos desgrenhados da urso estabelecem o duplo, a libertação do grotesco. Além disso, as súplicas de Gertrud durante a ação aproximam Thusnelda da figura animalesca (KLEIST, 1982, p. 619):

GERTRUD in die Szene eilend
 Du Furie, gräßlicher, als Worte sagen [...]
 GERTRUD [...]
 – Das Ungeheu'r! Sie hält ihn in der Hand.
 Auf Thusnelda deutend.
 Gertrud. Die Gräßliche! – Ihr ewgen Himmelsmächte!²²³

Assim como Penthesilea, portanto, a princesa Thusnelda, que possui o título nobre, é bestializada com os atributos de fúria, monstro, abominável, mesclando o baixo e o elevado em sua caracterização. Porém, diferentemente de Penthesilea, Thusnelda planeja a sua vingança e é espectadora consciente da morte de Ventidius. Ela somente perde a consciência – desmaia nos braços de Gertrud – quando a urso já o aniquilou, tornando, assim, a sua ação completamente racional. Segundo Rosenkranz (1992, p. 258-259), no quesito brutalidade, o ser humano se diferencia dos animais porque cada ação por ele praticada é submetida à sua vontade. Quanto mais se age cruelmente e se obtém prazer desta ação, mais esta conduta é resultado de “una obra de la libre y consciente libertad”²²⁴, já que cai por terra qualquer justificativa que pudesse embasar tamanha violência. Esteticamente, portanto, uma ação brutal da qual se extrai prazer é a mais feia, pois evidencia a crueldade do praticante. Ainda assim, segundo Rosenkranz (1992, p. 266), “para dulcificar en la brutalidad, el horror de su manifestación, la situación más idónea será una ligazón entre la violencia y la justicia, porque aleja la mera idea de arbitrariedad y casualidad”²²⁵. Penthesilea e Thusnelda, portanto, compartilham até certo ponto a característica grotesca de suas ações, pois as duas são movidas por uma vingança que é baseada tanto em seu orgulho ferido quanto em questões nacionalistas, fazendo com que o uso do brutal, nos dois casos, seja justificável tanto do ponto de vista individual quanto do coletivo. Contudo, a brutalidade de Thusnelda nos parece ir além ao ser corroborada por sua consciência e prazer

²²³ GERTRUD (*correndo pelo cenário*).

Você, Fúria, a mais abominável que a palavra diz. [...]

– O monstro! Ela a [a chave da jaula] segura em sua mão.

(*Apontando para Thusnelda*). [...]

A abominável! – Pelos poderes eternos do céu!

²²⁴ “uma obra da livre e consciente liberdade.”

²²⁵ “Para dulcificar na brutalidade, o horror de sua manifestação, a situação mais idónea será uma ligação entre a violência e a justiça, porque afasta a mera ideia de arbitrariedade e causalidade”.

durante o ato, o que intensifica o feio presente na ação, mesmo que as marcas dessa violência a abalem profundamente, pois a personagem aparecerá novamente em cena apenas no último ato da peça, em que terá apenas uma fala, respondendo ao cumprimento de Hermann por ela ter honrado a sua palavra: “Das ist geschehn. Laß sein.”²²⁶ (KLEIST, 1982, p. 625).

Diante do exposto, podemos dizer que as ações de Penthesilea e Thusnelda são representantes de uma luta interna constante pela qual passa o homem no cumprimento do dever. As duas sobrepõem ao amor próprio o bem comum de seus povos, ainda que o orgulho seja sim um fator relevante para a vingança empreendida pelas heroínas, como Kleist (1982, p. 428) deixa explícito no fim da peça *Penthesilea*:

PROTHOE.
 Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte!
 Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,
 Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,
 Weil er in ihre Krone greifen kann.²²⁷

No homem pós-queda do paraíso, não há como encontrar a pureza ideal da lei moral, pois as suas motivações na realidade empírica estão mescladas entre o bem comum e o amor de si mesmo. Instigadas pelo orgulho ferido, as heroínas conseguem atingir aquilo que o dever, enquanto regentes, lhes ordena: a proteção do povo. Se a máxima moral foi maculada pela inserção da heteronomia, ou seja, de um princípio alheio ao cumprimento do puro dever, no caso, o sentimento de orgulho ferido, ela ainda assim produziu o efeito almejado. As duas heroínas deveriam abdicar dos seus objetos de amor para que a nação como um todo não fosse afetada. No entanto, o modo violento com que esse dever é cumprido se legitima com a inserção do sentimento de orgulho como móbile de ação. O feio aparece, assim, como meio de se alcançar uma representação fiel do ser humano em ação no mundo empírico: não só a beleza (moral e física), mas também a feiúra constituem o mundo que nos cerca, portanto ambas devem estar unidas para a construção de uma arte que se aproxima à vida. Além disso, cabe aqui o que Rosenkranz (1992, p. 85) diz sobre a aproximação do belo e do feio em uma composição artística:

El arte permite la existencia de lo feo sólo en combinación con lo bello; pero en esta conexión lo feo puede producir grandes efectos. El arte lo necesita no

²²⁶ “Isso já aconteceu. Deixe.”

²²⁷ “PROTHOE. Tombou porque florescia soberba, pletórica de seiva! O roble, já sem vida, resiste ao furacão – mas ao que é forte e robusto, a esse derriba-o ele com fragor, pois pode agarrá-lo pela copa!”

sólo para una comprensión completa del mundo, sino sobre todo para convertir una acción en trágica o en cómica.²²⁸

O trágico nas duas heroínas só é possível pelo horror de suas ações, realçando suas posições coletivas (rainha/princesa) e individuais (seres humanos, providos de sentimentos). O coletivo converte um compromisso com o bem de seus povos em algo terrível, enquanto o individual justifica o ato pela traição do sentimento. Isso é revalidado por Kleist na sua própria escolha lexical, uma vez que o autor materializa essa eliminação de uma estrutura moral binária (bem *versus* mal) na utilização de vocábulos que conciliam termos contraditórios para a caracterização destas heroínas. Aquiles descreve Penthesilea como “Halb Furie, halb Grazie”²²⁹ (KLEIST, 1982, p. 406), marcando-a sob o signo do paradoxo. Na mitologia, as Fúrias (ou, para os gregos, Erínias) eram figuras violentas e abomináveis, deusas da vingança encarregadas de punir os crimes cometidos pelos homens, sendo muitas vezes chamadas de “cadelas”, devido à constante perseguição que faziam aos homens culpados de crimes (cf. GRIMAL, 2005, p. 147), aspecto esse que Kleist transpõe para a heroína na hora de sua vingança contra Aquiles. Já as Graças (ou Cárites) são as deusas da beleza e do encanto, que acompanham sempre Atena, a deusa da sabedoria e dos trabalhos femininos, Afrodite, deusa da beleza e do amor, Eros, deus do amor, e Dionísio, “deus da vinha, do vinho e do delírio místico” (GRIMAL, 2005, p. 121). Thusnelda, por sua vez, estabelece um contínuo entre a sua aparência e a da urso, que, unidas, estabelecem o paradoxo da bela e da fera. Ventidius, na expectativa de seu encontro com a princesa, chama-lhe de “deusa” – “Mir wär die Göttliche so nah?”²³⁰ (KLEIST, 1982, p. 618) –, o que posteriormente será substituído por “monstro do inferno” – “Was für ein Höllen-Ungetüm erblick ich?”²³¹ (KLEIST, 1982, p. 619). Dessa forma, pode-se dizer que esta união de termos tão contraditórios determina tanto Penthesilea quanto Thusnelda como figuras grotescas, tornando evidente o disforme em contraposição ao belo, que é completamente descaracterizado no momento de horror. Bem e mal, fúrias e graças, belo e feio habitam essas personagens, amalgamando uma forma de teatro que não mais se baseará na grandeza de atos morais presentes nos heróis clássicos, mas sim na desproporção de que o homem moderno é constituído. O que choca agora o espectador/leitor é o horror, que provoca medo, espanto, estranhamento.

²²⁸ “A arte permite a existência do feio somente em combinação com o belo; mas nesta conexão o feio pode produzir grandes efeitos. A arte necessita dele não só para uma compreensão completa do mundo, como também sobretudo para converter uma ação em trágica ou cómica.”

²²⁹ “Meio fúria, meio graça.” (KLEIST, 2003, p. 175).

²³⁰ “A deusa já estaria tão perto de mim?”.

²³¹ “Que tipo de monstro do inferno eu avisto?”.

Assim, Kleist dá a Penthesilea e Thusnelda um tom de realidade e crueza que impressiona. Não conseguimos caracterizá-las a partir dos conceitos de bem ou mal pelo crime cometido; elas possuem tamanha profundidade de sentimentos avassaladores que misturam essas duas faces do caráter humano. A grandiosidade, a imensidão de suas ações está nessa característica, que impossibilita ao espectador o alcance do entendimento diante dessas ações, não sendo possível identificar nenhum extremo, somente um jogo entre esses extremos. Estas personagens fazem-nos estremecer de terror diante da crueldade exibida, sentimento esse que logo é abrandado por uma compreensão que vai além do ato cometido e busca justificativas para a maldade ali encenada.

Conforme a menção de Peter-André Alt, em “Poetische Logik Verwickelter Verhältnisse: Kleist und die Register des Bösen” (2009), *Penthesilea* – e aqui podemos inserir também *Die Hermannsschlacht* – quase alcança o teatro da crueldade proposto por Artaud: são colocados em cena, por meio de um assassinato temerário, gestos teatrais física e psicologicamente violentos, que trituram e hipnotizam “a sensibilidade do espectador”, de forma a apresentar “a inutilidade da ação que, uma vez feita, não está mais por ser feita, e a utilidade superior do estado inutilizado pela ação mas que, voltado, produz a sublimação” (ARTAUD, 1999, p. 93). Tornamo-nos impotentes e sentimos a falta de liberdade presente nesse estado de dominação do acaso (*Zufall*) e de consciência intermediária da totalidade de vida que está traçada para nós. Neste sentido, nenhum personagem é mais representativo que Penthesilea. Sua visão limitada da realidade a leva à conjugação de sua condição edípica, que põe em cheque a liberdade de escolha racional do homem, como se o destino (cf. Artaud, 1999) brincasse com qualquer tentativa de elevação moral da vontade humana. Segundo Artaud (1999, p. 104),

O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior.

Penthesilea de fato consoma o sonho, expondo o canibalismo e ao mesmo tempo a consumação do amor através de um estado sonambúlico. Já a consciência de Thusnelda parece ser direcionada para a aplicação de uma vontade interior sem os limites reguladores da ética. Nesse sentido, expande-se para o exterior o mundo interior das heroínas, que são colocadas pelo destino em situações chave e devem enfrentá-lo para não se submeterem a ele.

Assim, a abertura de visão de que fala Victor Hugo é, em Kleist, uma abertura para entender que a realidade é caótica e que o homem não consegue apreendê-la em essência, e quando vislumbra uma possibilidade de completude, esta é destruída pelo engano, pelo malogro. Mais que a melancolia descrita por Hugo, o que vemos nas obras de Kleist é uma fúria constante. Assim, o inconsciente é um mundo de possibilidades, mas também uma forma de escapar à realidade conturbada, causando a desorientação diante desse ideal que é destoante no mundo empírico. O horror é proveniente da própria realidade caótica, e por isso ele reflete a vida em essência, o homem em suas configurações grotescas e sublimes. Ao quebrar a estrutura binária entre bem e mal, Kleist atende a mais um quesito dessa nova forma de arte, revelando a mescla de contrários que constitui o homem do mundo moderno. Penthesilea e Thusnelda, dessa forma, são representativas do homem fragmentado na dissonância entre o ser e o parecer, entre o instinto e a razão, entre a beleza e a feiura de homens grotescos.

3.4 Escola de vícios: o “Allerneuester Erziehungsplan” de Kleist

Segundo Moreau (1978), nos diálogos socráticos de Platão questiona-se sobre a possibilidade de se ensinar a virtude. Para Platão (cf. MOREAU, 1978, p. 27-28), a virtude, para que seja objeto pedagógico, deve ser vista como ciência, uma vez que seus princípios fundam-se “no conhecimento de um ideal e das razões supremas da ação”; inviabilizá-la como ciência tornaria a educação moral ineficaz. Assim, dentro da educação geral (*paidéia*), o saber da virtude (o conhecimento do bem) é aquele que dá sustentação a todos os outros saberes, pois prepara o homem para a ação ética, para o emprego ético destes saberes. Este conhecimento, portanto, é o único que interfere diretamente na conduta do homem, já que o conhecimento dos objetos do mundo é indiferente à vontade; apenas o conhecimento do bem (e do mal, conseqüentemente) leva o homem à ação, pois trabalha com o querer e com as aspirações do ser humano, que se colocará em atividade para satisfazer estas instâncias. Por isso, para Platão (cf. MOREAU, 1978, p. 28) o desejo do homem nunca se voltará para aquilo que o fira como um mal; ele sempre escolherá um objeto que interfira no seu querer como um bem. Essa determinação da vontade pelo conhecimento do bem possibilitaria, assim, a educação moral, pois o querer encontraria nessa educação um objeto que objetivamente representaria os valores da ciência da virtude, que, apesar de serem expressos a partir de fórmulas externas, causariam sua verdadeira transformação internamente. Esta ciência poderia ser chamada de ciência dos fins, pois teria o aspecto interior da objetividade e atenderia à universalidade pretendida pela comunhão das vontades humanas. A educação por ele almejada seria aquela que não se baseia

em um ensino utilitário (como a filosofia sofista), mas que visa uma finalidade em si mesma, o amor pelo próprio conhecimento.

A formação do homem, diante disso, não deve ser entregue ao subjetivismo na apreciação dos valores. Segundo Platão (cf. MOREAU, 1978, p. 32-33), assim como a matemática, a dialética, que visa o ajuizamento dos valores como instrumento de conhecimento do bem, deve proceder de forma objetiva para que seja estabelecida a ciência da virtude. Se não há dúvidas quanto às provas matemáticas, não deverá haver dúvidas também quanto aos valores expressos através da dialética, pois esta não deverá tratar das opiniões comuns acerca do bem e do mal, do justo e do injusto, do belo e do feio, mas sim da objetividade científica que só é possível de ser encontrada na “consciência em sua radical interioridade” (MOREAU, 1978, p. 33). Baseada nesta certeza, a educação moral deveria ensinar apenas aquilo que é bom, justo e belo, preparando a vontade do homem para querer apenas o que represente estas máximas. Dessa forma, as imagens do vício e das paixões extremas, que deturpam a moral, deveriam desaparecer das representações artísticas, para que não possam ter qualquer influência que fuja à tríade do conhecimento do bem.

Assim sendo, podemos entender que o bem supremo e a virtude como ciência foram os alicerces para a formação pedagógica desde Platão. Tomando grande fôlego entre os séculos XVII e XIX, a pedagogia formadora para o bem teve como grandes representantes John Locke, Basedow, Campe, Zeller, Pestalozzi, Humboldt, Kant, Fichte, Jean Paul, Rousseau e outros que dedicaram parte de (ou toda) sua filosofia para debater os meios de se educar o homem para o bem e para a independência intelectual, fundando os pressupostos dessa formação na lógica moral Iluminista, voltada para o exemplo da virtude e da boa conduta, com o propósito de unir harmoniosamente todos os homens sob o princípio comum das leis morais. Se a filosofia do século das luzes pregava que o homem é responsável por seus atos, é fundamental formá-lo, para que assim seja operada na natureza humana uma transformação positiva que resulte em ações futuras pautadas no bem.

Kleist, filho desta era de pedagogos, primeiramente reafirmou a construção de seu “Lebensplan” no sustentáculo da moralidade Iluminista, porém, visto que a finalidade do homem e de seu conhecimento no mundo se tornou imprevisível, transferiu essa impossibilidade de se conhecer os efeitos das ações do homem para a sua formação. Se pensarmos o percurso de vida e de formação de Kleist por meio de fases, encontraremos a primeira, que, como já foi discutido, baseou-se em um modelo ideal de educação do Iluminismo, em que natureza, moralidade e conhecimento racional-científico representavam um contínuo, no qual o homem deveria se formar para que alcançasse a maioria intelectual

e pudesse viver uma liberdade genuína, que guiasse seus passos tanto intelectual quanto moralmente. Com Rousseau, Kleist acreditava que a natureza preservava em seu seio a finalidade moral que o ser humano deveria alcançar para encontrar a felicidade plena; nela, portanto, ele deveria se espelhar para que atingisse a finalidade de sua espécie. Já com Fichte e Kant, o autor via o ato pedagógico como meio de libertação, em que o conhecimento se torna a principal ferramenta para que o ser humano se desvencilhe da tutela intelectual.

Contudo, após a crise-kantiana, encontramos uma segunda fase desse veio pedagógico de Kleist, que consiste na transformação desse modelo de educação Iluminista a partir de um viés cético, que reflete sobre o papel da capacidade humana de aprender e sobre quais processos de formação garantiriam ao homem uma educação mais completa para essa nova visão de realidade adquirida pelo criticismo kantiano. Neste ponto de vista, as noções de liberdade e de moralidade ganham uma nova caracterização, já que se torna impossível para Kleist determinar ou prever quais serão os resultados dos projetos educacionais até então vigentes na conduta humana, pois o homem é em si mesmo contraditório, e está ligado, pelo destino ou pelo fim dado a ele pela natureza, a milhares de outras instâncias que muitas vezes se sobrepõem à educação formal dada pelos pais ou pela escola. Não há como considerar uma lei universal que una a humanidade sob o princípio do bem, visto que a moralidade se torna subjetiva, ou seja, cada indivíduo desenvolverá sua moral de acordo com as milhares de situações que o afetam na experiência, tanto interna quanto externa. A transgressão e o vício são, dessa forma, possíveis efeitos até mesmo de uma educação que tenha se voltado exclusivamente para o desenvolvimento do princípio do bem supremo.

Diante dessa nova visão, Kleist passa a contestar a educação Iluminista a partir da capacidade do homem de aprender algo desse modelo de formação, e o primeiro texto literário em que esta discussão aparece intitula-se *Allerneuester Erziehungsplan (O mais novo plano de educação)*, publicado em seu jornal *Berliner Abendblätter*, entre outubro e novembro de 1810. Ao compor este texto, Kleist ficcionaliza todos os elementos necessários para o estabelecimento da comunicação a partir de um suporte real, o jornal *Berliner Abendblätter*, que veiculará a mensagem. Com ares de “carta ao editor”, o texto estabelece um diálogo muito interessante entre enunciador e enunciatário: o autor da carta é C. J. Levanus, um vice-diretor de escola que analisa os modelos pedagógicos iluministas até então vigentes, propondo um novo plano educativo, que revolucionaria a formação dos jovens. Contudo, esta carta é introduzida por um comentário do editor do jornal – também fictício –, que pontuará que o texto que segue deve ser visto como uma prova dos frequentes novos projetos educacionais, os quais intentam ora seduzir as pessoas para uma ideia ora produzir algo novo pelo puro vício da novidade. Assim,

de forma irônica, o editor critica o turbilhão de teorias pedagógicas que estavam surgindo na época, incluindo o texto de Levanus nesta miríade, fazendo um alerta ao leitor para que este não considere seriamente o que será exposto, pois a inventividade apresentada não passa de mais uma tentativa de se sobrepor ao que já existe. Estabelecido o diálogo inicial, a carta será permeada por comentários sarcásticos do editor, o que dará ao texto um tom humorístico e irônico, mas que (cf. NOBILE, 1999, p. 51), ao invés de cumprirem com o seu propósito de ferir a proposta do autor Levanus, reafirmam a contestação dos projetos pedagógicos vigentes, pois apresentam argumentos porosos, sem consistência.

Levanus começa a sua carta – dirigida ao “Hochgeehrtes Publikum”²³² – comparando a disposição moral do homem à lei física da atração e repulsão elétricas. Para ele (KLEIST, 1982, p. 330), as pessoas em meio moral são iguais aos elétrons²³³: quando encontram-se em estado neutro e se reúnem com iguais, se repelem; contudo, quando se encontram em estado positivo ou negativo, assumem uma condição contrária a estes: “sein Wesen sogar wird, um mich so auszudrücken, gänzlich in den entgegengesetzten Pol hinübergespielt; er nimmt die Bedingung + an, wenn jener von der Bedingung – und die Bedingung –, wenn jener von der Bedingung + ist”²³⁴. A lei da contradição (“Gesetz des Widerspruchs”) do comportamento do corpo eletricamente neutro em um campo elétrico explicaria, dessa forma, não só o nosso desejo incontrolável de contradizer o outro – mesmo que nós estejamos errados –, mas também o ciclo observado na formação das crianças, uma vez que, para o autor, as filhas de pais brilhantes geralmente se formam de maneira insignificante, e vice-versa (KLEIST, 1982, p. 332):

Wer dies Gesetz recht begreift, dem wird die Erscheinung gar nicht mehr fremd sein, die den Philosophen so viel zu schaffen gibt: die Erscheinung, daß große Männer, in der Regel, immer von unbedeutenden und obskuren Eltern abstammen, und ebenso wieder Kinder groß ziehen, die in jeder Rücksicht untergeordnet und geringartig sind. Und in der Tat, man kann das Experiment, wie die moralische Atmosphäre, in dieser Hinsicht, wirkt, alle Tage anstellen. Man bringe nur einmal alles, was, in einer Stadt, an Philosophen, Schöngestern, Dichtern und Künstlern, vorhanden ist, in einen Saal zusammen: so werden einige, aus ihrer Mitte, auf der Stelle dumm werden; wobei wir uns, mit völliger Sicherheit, auf die Erfahrung eines jeden berufen, der einem solchen Tee oder Punsch einmal beigewohnt hat.²³⁵

²³² “Honrado público”.

²³³ Kleist sempre deixou explícita em suas cartas uma crença na similaridade entre as leis e ações do meio físico e do meio moral. Para ele, quase tudo que acontece no mundo físico tem seu equivalente no mundo moral, o que torna a observação da natureza útil não apenas para que o homem aprenda a viver nesse mundo físico mas que também compreenda a partir dele o mundo moral.

²³⁴ “sua própria natureza se torna, para me expressar mais claramente, completamente impelida ao polo oposto; assume a condição + se a condição é - e a condição - se a condição é +”.

²³⁵ “Aquele que compreende esta lei não será mais alienado pelo fenômeno [Erscheinung], que dá muito o que fazer aos filósofos: a aparência de que os grandes homens, sempre descendentes de pais insignificantes e obscuros,

A contradição para Levanus reside no próprio processo formativo; seguindo a lei da contradição, o ambiente de formação da criança a disporia de acordo com o campo magnético que a atrairia para o brilhantismo, se o polo fosse insignificante, ou para a insignificância, se o polo fosse o brilhantismo. Transferindo esta ideia para o projeto educacional baseado na imitação, o ditado de que um mau comportamento corrompe um bom torna-se, dessa forma, restrito, o que o faz criticar diretamente as propostas de Basedow e Campe em relação ao desistímulo ao vício. Para o autor (KLEIST, 1982, p. 333), os fracassos dessa educação iluminista se dão porque 1) as escolas por ela proposta se baseiam na imitação de bons exemplos, ao invés de elaborarem bons princípios no coração destes jovens, e, além disso, 2) estas instituições não produziram nada de significativo para a humanidade 3) a não ser os ocasionais exemplos ruins, estes sim, dentro do princípio de contradição, produtivos para a verdadeira formação dos jovens. Para o vice-diretor (KLEIST, 1982, p. 332),

Und wahrlich, wenn man die gute Gesellschaft, mit der schlechten, in Hinsicht auf das Vermögen, die Sitte zu entwickeln, vergleicht, so weiß man nicht, für welche man sich entscheiden soll, da, in der guten, die Sitte nur nachgeahmt werden kann, in der schlechten hingegen, durch eine eigentümliche Kraft des Herzens erfunden werden muß.²³⁶

Este “eigentümliche Kraft des Herzens” não se bastaria na passividade da imitação, mas colocaria o ser humano em movimento, podendo ativar nele aquele princípio do bem supremo de que fala Kant ao condenar qualquer projeto educacional baseado na imitação de princípios morais. Artaud (1999), ao expor o seu “teatro da crueldade” expressa que a crueldade significa um aspecto mal da vida que coloca o homem em movimento, e que, portanto, apenas a necessidade/a falta/a violência leva o homem a agir, a viver de fato. Necessidade é falta, é supressão de algo, é negativo, e por isso é um mal; assim, somente a imitação do bom exemplo não desperta este poder de ação, o que faz com que Levanus acredite que seria mais proveitoso fundar uma escola de vícios (“Lasterschule”) ou uma escola antagônica (“gegensätzliche

como regra, também criam seus filhos desta maneira, subordinados e insignificantes em todos os aspectos. E de fato, nesse sentido, pode-se fazer o experimento surtir efeito todos os dias, como o ambiente moral. Basta reunir uma única vez em um salão os personagens que existem em uma cidade, como filósofos, estetas, poetas e artistas: assim, alguns ficam imediatamente estúpidos; por isso, com toda certeza, chamamos pela experiência de quem já provou algum vez de tal chá ou ponche”.

²³⁶ “E, verdadeiramente, quando se compara a boa sociedade com a má, em relação à faculdade de desenvolver o costume, não se sabe o que escolher, pois, no bem, o costume só pode ser imitado, enquanto que no mal, ao contrário, deve ser inventado por um poder peculiar do coração”.

Schule”), que ensinaria, na lógica da lei da atração e da repulsão, a virtude (Tugend) através do vício (Laster) (KLEIST, 1982, p. 334):

Demnach werden für alle, einander entgegenstehende Laster, Lehrer angestellt werden, die in bestimmten Stunden des Tages, nach der Reihe, auf planmäßige Art, darin Unterricht erteilen: in der Religionsspötereie sowohl als in der Bigotterie, im Trotz sowohl als in der Wegwerfung und Kriecherei, und im Geiz und in der Furchtsamkeit sowohl, als in der Tollkühnheit und in der Verschwendung.²³⁷

A ironia desta passagem se torna clara: o processo de *mimesis* a partir do exemplo para o bem coloca em evidência os inúmeros casos de crianças e jovens que foram educados para este bem supremo e que acabaram por cair na transgressão e no vício. Não temos pleno controle do que a criança e o jovem tomam como exemplo de conduta, e isso faz com que não possamos prever os resultados desta educação formal, dada não só na escola, mas também no meio familiar. É interessante observar que Kleist critica duramente o classicismo por seu processo de educação estética, que se baseia em modelos de imitação que impossibilitam o acesso do homem à beleza e à verdade. Em *Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler (Carta de um jovem poeta a um jovem pintor)*, Kleist (1982, p. 336) afirma não compreender a posição de um artista que gasta anos para copiar a obra de seu grande mestre, uma vez que “Kunst etwas so Unendliches ist”²³⁸, e não deve se submeter à imposição da cópia, pois a imaginação será sempre atuante e desafiadora da imitação²³⁹. A prática imitativa mata, segundo ele (1982, p. 336-337), a imaginação, pois, ainda que ela ensine as técnicas empregadas pelo artista, o processo inventivo, essencial, nunca poderá ser ensinado. Sua recomendação é, dessa forma, a de que o artista possa definir o seu modelo a partir dos mestres, mas que deva também, antes de tudo, colocar o seu gênio na obra de arte, para que ela o diferencie de qualquer outro, processo este muito similar ao gênio por ele atestado na formação pedagógica do homem.

Em um de seus epigramas, Kleist (1982, p. 24) já havia advertido para esta falha dos projetos educacionais:

Die unverhoffte Wirkung.
Wenn du die Kinder ermahnst, so meinst du, dein Amt sei erfüllet.

²³⁷ “Assim, para todos os vícios adversos, serão empregados professores que, em determinadas horas do dia, depois da ordenação [dos alunos], de forma sistemática, as ensine: tanto na zombaria religiosa quanto no fanatismo; tanto na teimosia quanto no menosprezo e na bajulação; e tanto na ganância quanto na covardia, na imprudência e no desperdício”.

²³⁸ “a arte é algo de infinito”.

²³⁹ Proposta esta também presente na filosofia do gênio dos primeiros românticos.

Weißt du, was sie dadurch lernen? – Ermahnen, mein Freund.²⁴⁰

Assim, a moralidade vista apenas nestas bases do bom exemplo (imitação) e da repreensão é para Levanus “mißlich” (inconveniente/desagradável), pois (KLEIST, 1982, p. 335)

das Kind ist kein Wachs, das sich, in eines Menschen Händen, zu einer beliebigen Gestalt kneten läßt: es lebt, es ist frei; es trägt ein unabhängiges und eigentümliches Vermögen der Entwicklung, und das Muster aller innerlichen Gestaltung, in sich.²⁴¹

Deste modo, Levanus critica todas as teorias pedagógicas que veem a criança como uma massa que pode ser formada a partir daquilo que almeja o seu preceptor, dialogando mais diretamente com Rousseau e seu *Emílio*. Para o filósofo suíço (1995, p. 94), as crianças que ainda não tiveram seus sentimentos desenvolvidos podem ser induzidas na imitação de atos habituais, pois “o homem é imitador, até o animal o é; o gosto da imitação é da natureza bem ordenada; mas degenera em vício na sociedade”. Assim, essa possibilidade de imitação, segundo Rousseau (1995), é garantida apenas enquanto a criança não se desenvolveu racionalmente; a partir do momento em que passa a ter consciência de seus sentimentos e da sua razão, ela deve seguir estes princípios única e exclusivamente por sua vontade. Esta educação não garante, portanto, que o seu resultado final seja positivo, na medida em que o homem formado tem completa autonomia daquilo que fará de sua vida, o que faz com que a ordem natural ensinada por Rousseau a Emílio possa degenerar em vício, pois socialmente esta ordem estabelecida possui a interferência de inúmeros outros motivos que conduzem o amor próprio do homem. À vista disso, na filosofia de Rousseau, a formação desse homem social se estabelece na reconstrução de uma natureza que não está ligada ao meio selvagem, mas sim à finalidade, à vocação do homem diante de sua verdadeira natureza, que é a obediência às leis morais da razão em consonância com os mandamentos religiosos de Deus. Nesta linha, também Kant estabelece o princípio do amor próprio como uma heteronomia na ação da vontade humana, já que não se segue o princípio do sumo bem, e deixa-se interferir os inúmeros móveis externos que se interligam na disposição moral do homem. Levanus (KLEIST, 1982, p. 334) acredita, juntamente com estes filósofos, que há muitas forças que influenciam na conduta do

²⁴⁰ “O efeito infeliz. Quando você adverte as crianças, você acha que seu trabalho está cumprido. Você sabe o que eles aprendem com isso? – A advertir, meu amigo.”

²⁴¹ “a criança não é uma cera, que, em mão humana, pode ser modelada de qualquer forma: ela vive, é livre; ela traz em si uma faculdade de desenvolvimento independente e característica, e o modelo de toda uma formação interna”.

homem, reafirmando em sua proposta que não só a educação é responsável pela formação do homem, por isso não se deve dar uma importância excessiva a ela:

Eltern, die uns ihre Kinder nicht anvertrauen wollten, aus Furcht, sie in solcher Anstalt, auf unvermeidliche Weise, verderben zu sehen, würden dadurch an den Tag legen, daß sie ganz übertriebene Begriffe von der Macht der Erziehung haben. Die Welt, die ganze Masse von Objekten, die auf die Sinne wirken, hält und regiert, an tausend und wieder tausend Fäden, das junge, die Erde begrüßende, Kind. Von diesen Fäden, ihm um die Seele gelegt, ist allerdings die Erziehung einer, und sogar der wichtigste und stärkste; verglichen aber mit der ganzen Totalität, mit der ganzen Zusammenfassung der übrigen, verhält er sich wie ein Zwirnsfaden zu einem Ankertau; eher drüber als drunter.²⁴²

Porém, diferentemente destes filósofos, percebe-se que Levanus acredita numa regulação e numa determinação destes fios pelo mundo, ou seja, há o quesito destino que poda a noção de liberdade da criança antes afirmada. O determinismo é muito marcante nos textos de Kleist, cujas ações do homem já estão previamente condicionadas, restando-lhe apenas procurar viver a vida de forma justa e honesta, porém sem garantias de isso de fato ocorrerá. Para Kant (2002, p. 28),

Vivemos em uma época de disciplina, de cultura e de civilização, mas ela ainda não é a da verdadeira moralidade. Nas condições atuais pode dizer-se que a felicidade dos Estados cresce na mesma medida que a infelicidade dos homens. E não se trata ainda de saber se seríamos mais felizes no estado de barbárie, no qual não existiria toda essa nossa cultura, do que no atual estado. De fato, como poderíamos tornar os homens felizes, se não os tornamos morais e sábios? Desse modo, a maldade não será diminuída.

Kant apresenta aqui um estado de consciência do homem que se assemelha muito ao descrito por Kleist em seu *Über das Marionettentheater*: no passado vivíamos em um estado de barbárie, de inocência, em que estava pressuposta (mas, em Kant, não garantida) uma felicidade plena; contudo, no presente, vivenciamos um estado de cultura, de meia consciência de nossa destinação, que ainda não alcançou a verdade que a moralidade plena nos proporcionaria. Há, assim, uma terceira condição, de sabedoria e moralidade absolutas, que tornaria os homens felizes e os livraria da maldade. Kant demonstra, assim, total consciência

²⁴² “Pais, que não queiram confiar suas crianças a nós, com medo de as verem corrompidas pelo instituto de uma maneira inevitável, deveriam, assim, rever suas noções completamente exageradas sobre o poder da educação. O mundo, toda a massa de objetos que afetam os sentidos, detém e regula milhares e milhares de fios, que a jovem criança recebe da terra. Entre estes fios, colocados sobre sua alma, a educação é, de fato, um, talvez até o mais importante e mais forte; mas comparada com a totalidade das interrelações dos outros fios, a educação é como um pedaço de linha diante de um cabo de âncora”.

dessa separação e da impossibilidade da plena felicidade do homem enquanto este não alcançar o estado de sabedoria e de felicidade a partir da moralidade. O seu propósito educativo, dessa forma, visa uma nova educação, que atenda a esses quesitos e que leve o homem a finalmente cumprir a sua destinação moral, não como indivíduo, mas como espécie. É interessante observar que para Kant a única ação do homem que pode ser considerada verdadeiramente livre é aquela que parte da observação rigorosa lei moral. Dessa forma, segundo Vincenti (1994, p. 21-22), “o livre-arbítrio está longe de se confundir com a liberdade moral”, pois nada nos garante que na escolha dos móveis de ação tenhamos aplicado de fato a lei moral como fundamento da máxima, e não uma causa externa que inseriria um princípio outro, não representativo da liberdade moral. Assim, ainda que possua poder de escolha, o livre-arbítrio não é verdadeiramente livre, pois se deixa condicionar pela natureza externa, impossibilitando que a liberdade moral atue nele de forma pura. Dessa maneira, a contingência desta proposição se assemelha muito ao determinismo kleistiano de um arbítrio que está condicionado aos diversos fios que o ligam ao mundo empírico; idealmente Kant propõe uma total independência moral do homem, que consegue basear-se apenas na lei do dever; porém não há possibilidade de saber se a conduta do ser humano está pautada nesta pureza, o que faz com que empiricamente a contingência atue e se mostre de forma mais clara, impedindo, assim, esta caracterização da verdadeira liberdade moral. Kleist, consciente desta contingência, atribui uma aparência de poder de escolha ao livre-arbítrio que nos atrela às disposições culturais, sociais, econômicas e naturais do meio em que vivemos, fazendo com que o retorno clandestino ao paraíso, provido de uma total sabedoria, não possa ser atendido por esse modelo racional iluminista, pois foi exatamente esse modelo que o levou ao ceticismo.

Em seu *Reden an die deutsche Nation (Discurso à nação alemã, 1807-1808)*, Fichte (1994) declara que a má utilização da liberdade (em termos de livre escolha do arbítrio) é que acarreta os males da humanidade e que, por isso, o homem deve ser educado para que não use dessa liberdade de forma a cometer atrocidades, uma vez que o arbítrio, solto das amarras das leis morais, pode ser perverso. A partir disso, Vincenti (1994) diz que, apesar de Fichte e Kant acreditarem em uma educação pautada na liberdade, que prepara o homem para um desvencilhamento da tutela intelectual, suas filosofias da educação baseiam-se em coerção e adestramento²⁴³, já que a criança é submetida em Fichte a uma legislação penal severa, que a

²⁴³ É digno de nota que Kant acredita (assim como Rousseau) que a criança, em sua fase inicial, não possui ainda humanidade, o que viabiliza a imposição das leis do dever (através do adestramento) sem que isto fira a sua liberdade moral. Somente a partir do momento em que a moralidade se desenvolve é que a criança poderá de fato exercer a liberdade da sua vontade e não ter mais esta educação impositiva.

torna capaz de exercer moralmente o seu livre-arbítrio, e em Kant a uma obediência cega, que a ensina a usar o livre-arbítrio através da ideia de punição. Estas formas pedagógicas seriam necessárias para que o livre-arbítrio não se desviasse do caminho da boa vontade; a coerção e o adestramento, deste modo, deveriam ser vistos sob o aspecto de uma educação moral positiva (VINCENTI, 1994, p. 27), pois operariam na aplicação da lei do dever na máxima que norteia nossa conduta (com Kant) e na subordinação do individual ao coletivo, como forma de dismantelar o egoísmo (com Fichte). Ainda assim, esta pedagogia não poderia despertar no seu aluno o medo ao castigo pura e simplesmente para que este cumpra o seu dever moral, mas sim deve atender ao propósito de que esta lei é obedecida por um princípio desinteressado, ou seja, pelo simples amor à lei em si mesma.

Não obstante, para alcançar este amor pela lei, Fichte (1994, p. 102) propõe uma pedagogia que aboliria a liberdade da vontade para que esta fosse direcionada para a finalidade descrita no seu *Bestimmung des Menschen*, ou seja, a de educar o homem para que este atinja o seu propósito enquanto ser racional. A livre-vontade do aluno, segundo ele, só ocasionou até o presente momento uma ineficácia do sistema educacional, na medida em que essa liberdade permite ao aluno a oscilação entre o bem e o mal, o que evidencia a sua incapacidade de formar a vontade para o bem, finalidade última da espécie humana. Assim, para Fichte (1994, p. 102)

Ao contrário, no terreno que empreendesse modelar, a nova educação deveria justamente consistir no aniquilamento total da liberdade da vontade; ao mesmo tempo em que engendraria na vontade a rigorosa necessidade das decisões e nela tornaria impossível a contradição. Poder-se-ia, então, contar firmemente com uma tal vontade e confiar nela.

A nova educação estabilizaria, dessa forma, a vontade do homem, não permitindo a contraditoriedade da oscilação. Vale ressaltar que Fichte (cf. Vincenti, 1994, p. 77) condena qualquer forma de adestramento, pois o homem deve ser capaz de atribuir a si mesmo suas próprias determinações, o que seria inviável se ele fosse produzido para atender às necessidades do outro, como em uma educação em que o preceptor prepara o seu aluno para ser aquilo que ele almeja como ideal, mas que ele mesmo não conseguiu alcançar. Em um de seus epigramas, Kleist (1982, p. 24) pontua exatamente esta forma de educação:

Der Pädagog.
Einen andern stellt er für sich, den Aufbau der Zeiten
Weiter zu fördern; er selbst führet den Sand nicht herbei.²⁴⁴

²⁴⁴ “O pedagogo. Ele dispõe um outro para si, que o continua na estrutura do tempo; ele mesmo não causa nada.”

Contudo, Fichte (1994, p. 105) acredita que a nova educação deve estimular no espírito do aprendiz a imagem de um estado de coisas que provoque uma “satisfação estimulante”, diferente, portanto, da realidade que o circunda, e que esboce um modelo, um exemplo que leve o espírito a desejar este estado de coisas, que é, em si, o puro estado de ordem das leis da razão estabelecido socialmente. A legislação vigente dessa nova ordem social deveria ser “rigorosíssima”, uma vez que a vida deste indivíduo se pautaria no coletivo, renunciando a qualquer ato de egoísmo que pudesse surgir em seu espírito (FICHTE, 1994, p. 114).

Assim como em Platão, Vincenti (1994, p. 63) diz que em Fichte e Kant

a moralidade surge como indispensável se quisermos desenvolver todas as disposições a natureza humana, orientando-as para o bem. Ela é, então, a pedra angular de um plano de educação, no sentido de que não se poderia empreender racionalmente a construção de um tal edifício se não se estivesse seguro de poder finalmente instalá-la.

Não há como o homem alcançar a finalidade de sua espécie sem baseá-la em uma moralidade orientada para o bem. Todos os projetos pedagógicos, dessa forma, devem utilizá-la como elemento primordial, subordinando os demais conhecimentos a esta ciência essencial. Além disso, deve-se afirmar a autonomia do aluno enquanto sujeito, não o tornando dependente intelectualmente de seu tutor, mas capaz de adquirir conhecimentos por si mesmo²⁴⁵.

À vista disso, Levanus estabelece uma forte oposição a estes sistemas educacionais impositivos, baseados em uma moralidade e em um modelo ideal que não garante sucesso algum em sua aplicação precisamente porque esse ideal é incompatível com o mundo empírico no qual vivemos. Além disso, a educação recebida pelo homem sempre é proveniente de outro homem que também foi educado, o que torna o alcance desse ideal cada vez mais improvável, levando-nos a questionar até que ponto há a pureza desse dever nos ensinamentos que nos são transmitidos. Como encontrar a heteronomia na aplicação da máxima se não temos certeza de

²⁴⁵ Para Fichte (apud VINCENTI, 1994, p. 76) “Cada animal é o que é; apenas o homem, originalmente, não é coisa nenhuma. O que deve ser, é preciso que ele se torne; e, sendo dado que de qualquer modo ele deve ser um ser para si, é preciso que se o torne por si mesmo. A natureza arrematou todas as obras, unicamente para o homem ele não interferiu, e foi precisamente desse modo que confiou-o a si mesmo. A capacidade de ser formado, como tal, é a característica inerente à humanidade”. Kant (2002, p. 12) também partilha da mesma opinião: “A disciplina transforma a animalidade em humanidade. Um animal é por seu próprio instinto tudo aquilo que pode ser; uma razão exterior a ele tomou por ele antecipadamente todos os cuidados necessários. Mas o homem tem necessidade de sua própria razão. Não tem instinto, e precisa formar por si mesmo o projeto de sua conduta. Entretanto, por ele não ter a capacidade imediata de o realizar, mas vir ao mundo em estado bruto, outros devem fazê-lo por ele”.

como é de fato a lei pura do dever?²⁴⁶ Dessa forma, no fim, a sua escola de vícios não poderia ser criticada, pois a sua missão, o seu produto final não diferiria em nada das outras instituições iluministas (KLEIST, 1982, p. 335):

In unsrer Schule wird, wie in diesen, gegen je einen, der darin zu Grunde geht, sich ein anderer finden, in dem sich Tugend und Sittlichkeit auf gar robuste und tüchtige Art entwickelt; es wird alles in der Welt bleiben, wie es ist; und was die Erfahrung von Pestalozzi²⁴⁷ und Zeller und allen andern Virtuosen der neuesten Erziehungskunst, und ihren Anstalten sagt, das wird sie auch von uns und der unsrigen sagen: „Hilft es nichts, so schadet es nichts“.²⁴⁸

A contradição de sua inovação reside no produto final: assim como no ensino das outras instituições, o efeito não é garantido, mas também não fará mal algum além daquele encontrado nas escolas tradicionais. Humoristicamente, Kleist (1982, p. 24) desdenha, em outro epigrama, de um possível sucesso que as pedagogias de Pestalozzi e Fichte poderiam alcançar:

P... und F...
Setzet, ihr tragt's mit eurer Kunst und erzögt uns die Jugend
Nun zu Männern wie ihr: lieben Freunde, was wär's?²⁴⁹

Ainda que esta pedagogia alcance sucesso, isto não terá importância alguma, já que o homem ainda viverá em um estado de consciência intermediária que lhe impossibilita o verdadeiro conhecimento; o resultado de um processo mimético ou a coerção daí proveniente não teria nenhum mérito. Apenas uma educação natural (cf. NOBILE, 1999, p. 53) teria possibilidades de sucesso, pois aproximaria o aluno de sua verdadeira vocação, ao passo que as tentativas artificiais, como a transposição do amor familiar para a instituição escolar (em

²⁴⁶ Kant (2002) acreditava que esse círculo vicioso poderia ser rompido se um homem conseguisse educar a si mesmo, sem a necessidade de se educar a partir do outro. Dando sequência a esta ideia, Fichte dirá que o círculo educador educado pode ser desfeito a partir de uma pedagogia que vise o apelo à consciência do ser enquanto determinante de sua humanidade. O homem deve ter conhecimento prévio do seu querer e da sua ação como formas de liberdade; este conhecimento é despertado por uma consciência que por sua vez é acionada por outro ser racional, no caso o pedagogo. A relação que se dá aqui é entre seres racionais, em um patamar de igualdade (educação recíproca, que exclui qualquer relação de influência e subordinação) (cf. VINCENTI, 1994).

²⁴⁷ Para Pestalozzi (cf. Meylan, 1978) a educação familiar seria o elemento fundamental de formação da criança, pois o seio familiar proveria toda a formação necessária para a vida a partir do amor, que interfere efetivamente na formação da criança, sendo a escola apenas uma complementação desta formação. A educação elementar é, dessa forma, a educação para a humanidade, que deveria ser conforme à natureza para que atendesse ao princípio da virtude.

²⁴⁸ “Na nossa escola, como nestes [institutos], encontrar-se-á aqueles que perecem assim como aqueles outros em que a virtude e a moral se desenvolvem de forma robusta e capaz; tudo permanecerá no mundo tal qual é; e o que a experiência de Pestalozzi e Zeller e todos os outros virtuosos da mais nova arte da educação e suas instituições dizem, ela dirá sobre nós e para nós: ‘Se isso não ajudar, também não fará mal’.”

²⁴⁹ “P... e F... Supondo que vocês atingiram o alvo de suas artes e os jovens foram educados para serem homens como vocês: queridos amigos, e daí?”

Pestalozzi) ou a simulação de um estado ideal (em Fichte), que intentam recriar este ambiente natural de educação, estão fadadas ao fracasso. Em uma carta de 16 e 18 de novembro de 1800, Kleist (1982, p. 592) nos diz:

Mir leuchtet es immer mehr und mehr ein, daß die Bücher schlechte Sittenlehrer sind. Was wahr ist sagen sie uns wohl, auch wohl, was gut ist, aber es dringt in die Seele nicht ein. Einen Lehrer gibt es, der ist vortrefflich, wenn wir ihn verstehen; es ist die Natur.²⁵⁰

Faz-se necessário observar ainda que o nome do autor do texto escolhido por Kleist faz clara referência ao livro *Levana oder Erziehlehre*, de Jean Paul, publicado em 1807. Neste livro (cf. NOBILE, 1999, p. 20), o autor resgata a figura da deusa romana Levana, protetora das crianças recém-nascidas, como metáfora do tempo de educação dado exclusivamente pela mãe ao filho – cujo laço de parentesco era certo – até que este pudesse passar para a tutoria de seu pai – o qual ainda não tinha certeza de seu laço sanguíneo. Para Jean Paul, a influência da mãe na formação da criança durante este período era extremamente nociva, e esta somente iria adquirir os verdadeiros conhecimentos para a vida e ter o reparo dos “danos” causados pela mãe a partir da educação do pai. Desta maneira, educar a mãe seria essencial para que ela ferisse o menos possível a formação do filho. Diante da lógica kleistiana aqui abordada, o nome Levanus se apresenta de maneira sarcástica e crítica ao processo educacional exposto por Jean Paul. Se é a mulher que perturba a formação inicial do homem e o pai é o “reparador dos danos”, atribui-se a um homem a autoria de um texto que prega precisamente a inserção da criança no vício e na transgressão para que ela possa se desenvolver como pessoa digna. A pedagogia de Kleist apresenta-se, assim, sob o signo da subversão e da sátira, pois para ele a forma como adquirimos conhecimento e como idealizamos o processo pedagógico formal é um despropósito. Assim, a literatura constrói-se, neste texto, a partir de um jogo entre real e fictício, que enfatiza o papel inovador e crítico da mensagem a ser transmitida.

3.4.1 A desconstrução da educação iluminista sob o signo da maldade em *Der Findling*

Na literatura de Kleist, podemos encontrar como forma de representação desta falha no sistema educacional iluminista descrita acima o conto *Der Findling* (*O adotado*, 1811), que, criticamente, coloca em xeque uma educação pautada nos valores morais burgueses da família

²⁵⁰ “Cada vez mais me parece que os livros moralistas são ruins. Eles nos dizem o que é verdadeiramente certo, também certo, o que é bom, mas não penetram na alma. Há um professor que é excelente, se o entendemos; é a natureza.”

e do bem supremo, desembocando em violência, maldade e malogro da felicidade. A obra, que foi classificada por Thomas Mann (1976) como uma das melhores de Kleist, ao lado do conto *Michael Kohlhaas*, narra a história de Piachi, um comerciante de terrenos que, em uma de suas viagens de negócios, vai a uma cidade que sofre pela peste acompanhado de seu filho de onze anos, Paolo. Quando toma ciência do que ali se passava, o comerciante temeroso pela vida de seu filho resolve voltar para casa, porém, no caminho, seu carro é interrompido por um jovem doente que lhe suplica ajuda. Delineando o caráter virtuoso de Piachi, o narrador nos diz que o velho resolve ajudar o jovem, comovido por sua situação. A ajuda, contudo, será a causa de um mal maior: Piachi, Paolo e Nicolo (o jovem) tem a viagem novamente interrompida, porém agora pela polícia, que, apesar das exortações do velho comerciante, os envia ao hospital onde já haviam morrido os pais de Nicolo. Nesta armadilha inexorável do acaso (“zufällig”) Nicolo se cura e o filho de Piachi, contagiado pelo jovem, morre após três dias.

Este será o pano de fundo para a criação de uma história terrível, com um fim permeado por uma violência exacerbada, e marcadamente caracterizada por um narrador intruso (cf. ALLAN, 2001), que intenta demonstrar imparcialidade, mas que ao mesmo tempo conduz o leitor a classificar os personagens entre o bem e o mal, de acordo com o seu ponto de vista²⁵¹. Piachi, logo de início, é caracterizado pelo narrador como o “guten Alten” (“velho bom”), que, destroçado pela morte de seu filho, convida o causador da desgraça para ocupar o lugar deste. Já Nicolo, apesar de ser mencionado como “Gottes Sohn” (filho de Deus), é, em uma observação mais atenta do jovem feita por Piachi, descrito como possuidor de uma beleza peculiar, que dá ao personagem uma feição bastante rígida e fria (KLEIST, 1982, p. 200-201):

Er war von einer besonderen, etwas starren Schönheit, seine schwarzen Haare hingen ihm, in schlichten Spitzen, von der Stirn herab, ein Gesicht beschattend, das, ernst und klug, seine Mienen niemals veränderte. Der Alte tat mehrere Fragen an ihn, worauf jener aber nur kurz antwortete: ungesprächig und in sich gekehrt saß er, die Hände in die Hosen gesteckt, im Winkel da, und sah sich, mit gedankenvoll scheuen Blicken, die Gegenstände an, die an dem Wagen vorüberflogen. Von Zeit zu Zeit holte er sich, mit stillen und geräuschlosen Bewegungen, eine Handvoll Nüsse aus der Tasche, die er bei sich trug, und während Piachi sich die Tränen vom Auge wischte, nahm er sie zwischen die Zähne und knackte sie auf.²⁵²

²⁵¹ Seán Allan faz uma interessante leitura sobre o narrador deste conto em seu livro *The stories of Heinrich von Kleist: fictions of security*. New York: Camden House, 2001.

²⁵² “Ele era de uma beleza peculiar e um tanto rígida, o cabelo preto pendurado em sua testa em porções singelas, sombreando um rosto que, sério e sábio, nunca mudou sua expressão. O ancião lhe fez várias perguntas, às quais ele respondeu apenas brevemente: sentou-se calado e ensimesmado, com as mãos nos bolsos da calça, e observou com olhares tímidos e pensativos, os objetos pelos quais passava o carro. De vez em quando, com movimentos calmos e silenciosos, pegava um punhado de nozes do bolso, e, enquanto Piachi limpava as lágrimas dos olhos, ele as colocava entre os dentes e as abria”.

Segundo Umberto Eco (2007, 97), já em Shakespeare, e de forma aprofundada no Romantismo e no Decadentismo, o demônio deixa de ser visto como uma monstruosidade aterradora e passa a ser representado de forma convidativa, com um aspecto que atrai o tentado para ele, resgatando um aspecto da mitologia cristã que havia sido deixado de lado: Lucifer era um anjo (portanto belo) que havia sido expulso do céu. Essa nova interpretação da figura demoníaca pode ser vista em Kleist na peculiaridade da beleza que o seu personagem mais maldoso assumirá; também em *Die Marquise von O* o personagem Herr von F será exibido com esta peculiaridade da beleza que esconde uma figura demoníaca em termos de prática de uma ação moralmente má: ele nos é apresentado como um demônio na figura de anjo, uma clara referência ao Lucifer cristão, um anjo caído belo, porém perverso. Assim, ao virtuosismo e à bondade de Piachi são contrapostas as ações alheias (“fremde”) e rígidas (“steif”) de Nicolo, caracteristicamente ressaltadas por sua impassividade ao manipular as nozes frente à dor do velho que acabara de demonstrar a máxima compaixão por ele. A psicologia dos personagens construída pelo narrador nos leva logo de início a desconfiar deste jovem de apenas onze anos, que será, no final do conto, comparado a Tartufo, personagem de Molière, que designava o falso religioso, o hipócrita, e desnudará sua máscara de “höllischen Bösewichts” (“vilão infernal”).

Em poucas semanas Piachi e sua segunda esposa Elvire já consideravam Nicolo como filho, enviando-o rapidamente à escola para que pudesse aprender a ler e a escrever, e educando-o a partir do virtuosismo que definia o caráter moral desta família. Assim, com o passar do tempo, o jovem assumiu integralmente a vida do filho de Piachi e se tornou membro dessa família reconstruída, que já havia perdido a figura da mãe – prontamente substituída por Elvire –, e que agora encontrava a sua alegria em Nicolo. Contudo, à chegada da adolescência, o jovem mostrou uma disposição muito prematura para o sexo feminino, usando de suas visitas aos monges carmelitas – pelos quais Piachi não tinha nenhuma simpatia – para se encontrar com Xaviera Tartini, a concubina do bispo de quem Nicolo havia se enamorado.

Com uma linguagem concisa e enfática, o narrador expõe Nicolo como um homem aberto aos vícios que a adolescência lhe propiciava: a luxúria, apesar dos bons exemplos apresentados por seu padrasto e sua madrasta, ganhava força como móbile de sua vontade. Ainda assim, com 20 anos o jovem se casa com Constanza Parquet, sobrinha de Elvire, que havia sido por ela educada em Roma, apaziguando, pelo menos aparentemente, as preocupações de seus pais quanto ao seu desvio de conduta. Como forma de agraciá-lo pela atitude, Piachi e Elvire concederam-lhe uma parte considerável da espaçosa e bonita casa em que viviam, e o

velho, ao completar 60 anos, legou a ele toda a sua fortuna, ficando apenas com uma pequena parte para garantir o seu sustento e o de Elvire. Depois de um ano de casados, Constanza deu à luz a um filho de Nicolo, porém morreu juntamente com ele, o que fez com que as portas para as paixões do jovem fossem novamente abertas. Sem limites para o seu vício, Nicolo, no dia do funeral de sua esposa, é encontrado por Elvire no quarto do casal com Xaviera Tartini. Mais uma vez o acaso (“zufällig”) se mostra presente. Piachi, retornando de viagem, encontra a Xaviera em sua casa, e energicamente retira de sua mão uma carta que esta levava. Na carta, Nicolo lhe suplicava que marcasse um dia e um horário para encontrá-la. Piachi, enfurecido respondeu à carta como se fosse Xaviera, pedindo que ele a encontrasse naquele dia mesmo, antes do anoitecer, na igreja Madalena. O jovem, sem pensar no corpo da esposa que estava na capela, foi ao encontro de Xaviera, porém, ludibriado por Piachi, deparou-se na igreja com o cortejo de Constanza, e, extremamente envergonhado, passou a ter um profundo ódio por Elvire, acreditando que ela o havia denunciado a seu pai.

Como há uma linha tênue entre ódio e paixão (no caso do jovem, luxúria), Nicolo começa a se interessar sexualmente por Elvire, já que não acreditava que, com tantas tentações quantas existem, Elvire nunca tivesse se aventurado. Um dia, passando em frente ao quarto dela, a ouviu conversar com alguém, porém Piachi não estava na cidade, o que lhe deu esperanças de ter encontrado a ocasião perfeita. Olhou pela fechadura da porta e a viu aos pés de alguém, falando com todo amor e desejo: “Colino!”. Entusiasmado com a possibilidade de desfazer a áurea virtuosa de Elvire, Nicolo ficou à espreita, esperando que alguém saísse do quarto, mas sem sucesso. Ele, indignado com a ousadia e a hipocrisia dela, entrou no quarto em busca da pessoa que estava com ela. Qual não foi sua surpresa quando não encontrou nada, apenas o retrato de um jovem cavaleiro em tamanho natural, colocado em um nicho na parede, atrás de uma cortina de seda vermelha, iluminado por uma luz especial. Com esta ideia fixa na cabeça, Nicolo levou Xaviera e a filha desta para ver o retrato. A menina ao olhar para o quadro notou imediatamente a semelhança entre Nicolo e Colino, colocando-o extremamente eufórico pela possibilidade de ter despertado a paixão em Elvire, uma mulher tão virtuosa (KLEIST, 1982, p. 209):

Der Gedanke, die Leidenschaft dieser, als ein Muster der Tugend umwandelnden Frau erweckt zu haben, schmeichelte ihn fast eben so sehr, als die Begierde, sich an ihr zu rächen; und da sich ihm die Aussicht eröffnete, mit einem und demselben Schlage beide, das eine Gelüst, wie das andere, zu befriedigen, so erwartete er mit vieler Ungeduld Elvirens Wiederkunft, und

die Stunde, da ein Blick in ihr Auge seine schwankende Überzeugung krönen würde.²⁵³

A juventude de Elvire é para Nicolo incompatível com a virtude por ela expressa, portanto encontrar um defeito na jovem significaria para o personagem uma aproximação entre o caráter dos dois, quebrando, assim, essa áurea de ser superior carregada tanto por Elvire quanto por Piachi. Retomando o texto “Allerneuester Erziehungsplan”, podemos confrontar a relação dos pais adotivos com o adotado: diante destes exemplos magnânimos de boa vontade, Nicolo tende a ver e a buscar, seguindo a lei da contradição, apenas as possíveis falhas do virtuoso casal. Além disso, esse virtuosismo extremado clarifica sua incapacidade de acompanhar estes bons exemplos, o que o faz desistir do pressuposto da moralidade pura. O pai e a mãe de virtude exemplar acabam por outorgar, pela negligência, um filho de vício exemplar.

Segundo Séan Allan (2001, p. 159),

His [Piachi] treatment of the boy increases his pre-existing sense of his own worthlessness and renders him incapable of loving himself (and others). And having been denied the capacity to love by Piachi (oppressive) benevolence, Nicolo seeks to assert his freedom through the only other channel at his disposal: hate.²⁵⁴

Para o autor (2001), os presentes que Piachi dá para Nicolo garantem um efeito contrário ao pretendido, pois, por um lado, evidenciam a benevolência e o poder do pai adotivo, e por outro clarificam essa nulidade do menino órfão. Assim, para Allan (2001, p. 159) não podemos ver o mal que se instala na vida de Piachi e Elvire como algo aleatório, fruto do destino, mas sim como produto das próprias ações de Piachi. Contudo, acreditamos que esta interpretação desconsidera a inicial caracterização do personagem. Ao atribuir a culpa de todo mal a Piachi, ignoramos que Nicolo, desde o início, com a sua doença, foi aquele que trouxe o mal para a vida de Piachi. Considerando o fator educação como uma parcela das milhares de outras situações que interferem na formação do homem, como nos diz Kleist, não podemos atribuir apenas a essa formação dada por Piachi e Elvire, feita após 11 anos de vida do jovem, toda a conduta má de Nicolo. Se pensarmos na cena inicial, em que o jovem quebra os amendoins nos

²⁵³ “O pensamento de ter despertado a paixão desta mulher, que era um modelo de virtude, quase o lisonjeava tanto quanto o desejo de vingá-la; e, posto que se abriu para ele a perspectiva de satisfazer os dois desejos com um mesmo golpe, tanto um como o outro, ele esperava com grande impaciência o retorno de Elvire, e a hora em que um olhar em seus olhos coroa sua vacilante convicção”.

²⁵⁴ “Seu [Piachi] tratamento com o menino aumenta seu senso pré-existente de sua própria inutilidade e o torna incapaz de amar a si mesmo e aos outros. E, tendo sido negada a capacidade de amar pela benevolência de Piachi (opressiva), Nicolo procura afirmar sua liberdade através dos únicos outros canais à sua disposição: o ódio.”

dentes enquanto Piachi sofre a perda de seu filho, podemos perceber que a dinâmica na qual Nicolo viveu até aquele momento foi a de presenciar a dor de milhares de pessoas que perderam seus parentes pela peste, o que o tornou imune ao sentimento de compaixão. Ele mesmo já havia passado por semelhante dor na perda de seus pais. A formação de Nicolo até aquele momento era a de lutar por sua própria sobrevivência; ao conseguir alcançá-la, não faz sentido se importar com o sofrimento alheio. Assim, quando o horror e a dor se tornam habituais, eles impossibilitam que o ser sinta compaixão pelo próximo.

Outro fator relevante refere-se à proximidade que podemos perceber entre os personagens Elvire e Nicolo. A esposa de Piachi em sua infância passou por um grave acidente: sua casa pegou fogo, e ela, prestes a morrer, foi salva por um jovem cavaleiro genovês, que entrou na casa em chamas e a salvou com bravura. Porém o jovem, de nome Colino, ficou gravemente ferido, e, depois de três anos sofrendo e sendo cuidado pela moça, morreu. Piachi, que costumava fazer negócios com ele, conheceu Elvire em sua casa, casando-se com ela dois anos depois da morte de Colino. O velho Piachi foi, dessa forma, aquele que deu a segurança de seu nome, importante fator social, a Elvire e a Nicolo, acolhendo-os muito jovens e provendo-os não só financeiramente como também em termos de educação moral a partir de seu bom exemplo. Neste processo pedagógico, temos um caso de sucesso e um caso de fracasso: Elvire é extremamente grata pela ajuda de Piachi, e Nicolo não. Entretanto, a fraqueza de Elvire e a sua constante debilidade mostram que o seu virtuosismo é mais proveniente dessa fraqueza diante do mundo do que fruto do seu livre-arbítrio. Já Nicolo tem uma vontade forte, decisória, agente, que o torna alguém que poderia encaminhar o arbítrio para o virtuosismo mas decidiu por si mesmo conduzi-lo ao vício, evidenciando aquele poder criador do mal que Kleist destaca em seu “Allerneuster”, em detrimento à simples imitação de virtudes.

Para Allan (2001), esta diferença entre os dois pode ser explicada pelo papel exercido por Piachi na formação dos dois jovens. Ele não é nem o pai nem o amor natural de Elvire, pois esta teve uma educação afetiva dada pelos pais, e vivenciou o verdadeiro amor com Colino, que se propôs a arriscar sua vida por ela. Isso a tornou capaz de saber retribuir qualquer forma de carinho que lhe fosse dirigida. Já Nicolo não teve a experiência de ter a educação completa dada por seus pais, pois os perdeu muito precocemente. Além disso, ele encontrou a paixão (e não o amor) no auge de sua adolescência na figura da amante do bispo, o que faz com que o seu primeiro contato com o sexo feminino se dê não por via do sentimento amoroso, mas sim em meio à transgressão e ao vício. Assim, a valoração dada pelos personagens a Piachi diverge pela raiz de sua formação e pelo meio social, cultural e econômico em que estavam inseridos: Elvire teve como base de sua formação o sentimento natural, enquanto Nicolo já havia passado por

desgraças múltiplas que o impediam de entender essa moralidade incompleta que lhe tentavam impor.

Esse sentimento antinatural presente na vida de Nicolo pode ser compreendido dentro da estrutura familiar que Piachi lhe apresenta. Se pensarmos na importância da constituição familiar para a época, percebemos que Nicolo e Elvire tornam-se peças de substituição na vida de Piachi, pois ocupam o lugar da esposa e do filho mortos, formando uma família não natural, construída pela oportunidade e não pelo sentimento. Segundo Mehigan (2011), as tentativas de Piachi de simular uma família artificial não aparecem no texto de Kleist como uma crítica a este tipo de constituição familiar, exaltando a família “natural”, mas sim como uma crítica a esse artificialismo de sentimento fundamentado em uma educação racional e social, que descarta o princípio comum de união (natural, portanto) e estabelece valores forçados por essa dinâmica familiar artificial. Para Peter-André Alt (2011, p. 214),

Der Findling erzählt eine Geschichte vom Ende der Aufklärung, über das Scheitern einer rational begründbaren praktischen Ethik, die der späte Foucault als das entscheidene Kennzeichen der Epoche des Lichts und ihrer moralischen Programmatik aufgefaßt hat.²⁵⁵

Dessa forma, a educação racional iluminista não garante o fim pretendido. Há uma lacuna entre a intenção que se tem ao ensinar e o seu resultado efetivo. Os ideais racionais de Piachi esbarram, assim, em um menino que não pertence a estes ideais; ao tentar colocar Nicolo no lugar de seu filho e educá-lo a partir do rigorismo da educação moral iluminista, Piachi desconsidera a bagagem emocional e formativa que Nicolo já havia trazido consigo. Assim, o questionamento latente na narrativa pode ser o seguinte: a educação iluminista conseguiria alcançar sucesso em detrimento da ordem natural das coisas? Para Rousseau (1995, p. 15)

Na ordem social, em que todos os lugares estão marcados, cada um deve ser educado para o seu. [...] A educação só é útil na medida em que sua carreira acorde com a vocação dos pais [...]. Mas, entre nós, quando somente as situações existem e os homens mudam sem cessar de estado, ninguém sabe se, educando o filho para o seu, não trabalha contra ele.

Em outra passagem (ROUSSEAU, 1995, p. 61):

É o momento de corrigir as más inclinações do homem; é na infância, quando as penas são menos sensíveis, que é preciso multiplicá-las, a fim de poupá-las

²⁵⁵ “*Der Findling* conta uma história do fim da Aufklärung, sobre o fracasso de uma ética racional substancialmente prática, que o tardio Foucault percebeu como indicador do final da era das luzes e sua programática moral.”

na idade da razão. Mas quem vos diz que todo esse arranjo está à vossa disposição e que todas essas belas instruções com que encheis o fraco espírito de uma criança, não lhe serão um dia mais perniciosas do que úteis?

No caso de Piachi, esta educação lhe foi mais perniciosa do que útil, pois Nicolo usou materialmente dos objetos empregados nesta educação para objetivar o seu projeto de vingança contra Elvire (cf. MEHIGAN, 2011, p. 46). O narrador nos conta que certo dia Piachi lembrou de uma caixa com “pequenas letras de marfim” (“kleinen, elfenbeinernen Buchstaben”) que haviam sido usadas na educação de Nicolo em sua infância, e pediu para que sua empregada as encontrasse, pois as daria de presente a uma criança da vizinhança. Ela, coincidentemente, localizou apenas as letras que formavam o nome Nicolo. Um dia, Nicolo, sentado à mesa, começou a brincar com estas letras e assombrosamente descobriu que elas, reorganizadas, formavam o nome Colino. Isso foi para ele a confirmação de seus delírios (KLEIST, 1982, p. 210):

Die Übereinstimmung, die sich zwischen beiden Wörtern angeordnet fand, schien ihm mehr als ein bloßer Zufall, er erwog, in unterdrückter Freude, den Umfang dieser sonderbaren Entdeckung, und harrte, die Hände vom Tisch genommen, mit klopfendem Herzen des Augenblicks, da Elvire aufsehen und den Namen, der offen da lag, erblicken würde. Die Erwartung, in der er stand, täuschte ihn auch keineswegs; denn kaum hatte Elvire, in einem müßigen Moment, die Aufstellung der Buchstaben bemerkt, und harmlos und gedankenlos, weil sie ein wenig kurzsichtig war, sich näher darüber hingebeugt, um sie zu lesen: als sie schon Nicolos Antlitz, der in scheinbarer Gleichgültigkeit darauf niedersah, mit einem sonderbar beklommenen Blick überflog, ihre Arbeit, mit einer Wehmut, die man nicht beschreiben kann, wieder aufnahm, und, unbemerkt wie sie sich glaubte, eine Träne nach der anderen, unter sanftem Erröten, auf ihren Schoß fallen ließ.²⁵⁶

As letras que foram utilizadas para o seu ensinamento metaforizam, dessa forma, o encaminhamento dado por Nicolo a esta educação; de maneira engenhosa Kleist critica os processos pedagógicos que veem em sua estrutura formal a garantia de sucesso do caráter moral do homem, demonstrando que esta formação pode ser empregada tanto para o bem quanto para o mal, pois está interligada aos vários fios aos quais o homem está preso. O jogo de substituições empreendido por Piachi, esta estrutura antinatural, é assimilada por Nicolo como uma proposta

²⁵⁶ “A correspondência entre as duas palavras lhe pareceu mais do que mera coincidência: ele considerou, em alegria reprimida, a extensão dessa descoberta curiosa e, com as mãos tiradas da mesa, seu coração batendo forte, esperou que Elvire olhasse para cima e visse o nome que lá estava exposto. A expectativa em que ele permaneceu não o enganou; assim que Elvire notou, em um momento ocioso, a formação das letras, inocente e irrefletida, porque ela era um pouco míope, curvou-se para lê-la: quando ela já havia sobrelevado um olhar estranhamente ansioso para o rosto de Nicolo, que, aparentemente, olhava para baixo com indiferença, retomou seu trabalho com uma melancolia que não pode ser descrita e, crendo-se despercebida, deixou cair uma lágrima após a outra sobre o colo, corando suavemente.”

de substituição nas intenções de Elvire, formando assim a representação de uma paixão desta por ele. Para Umberto Eco (2010, p. 269), se pensarmos a razão humana, conforme postulado por Kant, como uma força que, para tornar-se independente, necessita reduzir todos os objetos da natureza a conceitos, que por sua vez, tornam-se seu domínio, dos quais se pode fazer qualquer uso, como podemos impedi-la de reduzir não só os objetos, mas também as pessoas a esta categoria, tornando-as objetos de manipulação? A formação pedagógica moral tem por intuito levar o educando a abdicar deste uso irrestrito da razão, porém, como questiona Eco (2010, p. 269), “quem pode impedir o planejamento racional do mal e a destruição dos corações alheios?”. A lógica de Rousseau (1995, p. 108) no ensino das crianças com as fábulas se encaixa nesta disposição moral de Nicolo:

Observai as crianças aprendendo suas fábulas e vereis que, quando em condições de aplica-las, elas o fazem quase sempre ao contrário da intenção do autor que, ao invés de atentarem para o defeito de que lhes querem curar ou prevenir, elas se inclinam para o vício mediante o qual se tira proveito dos defeitos dos outros. [...] Ninguém gosta de se humilhar; escolherão sempre o melhor papel [...].

Nicolo já havia sido humilhado por Piachi e Elvire, portanto a sua vingança é alcançar uma posição superior à dos dois. As letras mostram para ele que o caminho para a humilhação de Elvire passa pela relação entre ele e o quadro. Porém, ele ainda não se deu conta de que o verdadeiro fundamento da dor de Elvire é na verdade Colino. O jogo entre aparência e essência tão presente na literatura de Kleist se mostra aqui como o engano em que cai Nicolo ao acreditar que Colino era na verdade um codinome criado por Elvire para esconder sua paixão por ele. A relação aparente mãe-filho está, dessa forma, completamente desfeita, pois, como destaca o narrador, Nicolo está imbuído de “unnatürlichen Hoffnungen” (“esperanças antinaturais”), que serão quebradas quando ele descobre a real história de Elvire. O virtuosismo da madrasta é reconstruído, o que desencadeia em Nicolo um desejo maior ainda de romper com essa superioridade moral (KLEIST, 1982, p. 212):

Beschämung, Wollust und Rache vereinigten sich jetzt, um die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist, auszubrüten. Er fühlte wohl, daß Elvirens reiner Seele nur durch einen Betrug beizukommen sei; und kaum hatte ihm Piachi, der auf einige Tage aufs Land ging, das Feld geräumt, als er auch schon Anstalten traf, den satanischen Plan, den er sich ausgedacht hatte, ins Werk zu richten.²⁵⁷

²⁵⁷ “Vergonha, luxúria e vingança foram unidas agora para criar a mais hedionda ação já cometida. Ele estava certo de que a alma pura de Elvire só poderia ser superada por um engano [Betrug]; e logo que Piachi partiu para o

Os móveis que impulsionam a sua ação serão “vergonha, luxúria e vingança”, totalmente contrários ao bem supremo que deveria ser a base fundamental da sua vontade. Se o engano (“Betrug”) havia levado o personagem a esse exacerbamento de emoções, seria ele também que possibilitaria o desvirtuamento da casta mãe. Segundo Eco (2010, p. 269)

A crueldade coincide, portanto, com a natureza humana, o sofrimento é o meio para alcançar o prazer, único fim em um mundo iluminado pela luz violenta de uma razão sem limites que povoa o mundo com seus pesadelos. A Beleza dos corpos não tem mais nenhuma conotação espiritual, exprime apenas o prazer cruel do carníface ou o suplício da vítima, sem nenhum adorno moral: é o triunfo do reino do mal no mundo.

A escolha desse uso sem limites da razão faz com que Nicolo encontre na crueldade e no sofrimento de Elvire o prazer, que será concretizado através da posse de seu corpo. Em referência clara à ação de Zeus no ludíbrio de Alkmene, na peça *Amphitryon*, cuja versão de Kleist é de 1803, Nicolo, aproveitando-se de sua semelhança com Colino, veste-se de cavaleiro genovês, entra no quarto de Elvire pouco antes da hora desta dormir, e toma o lugar do quadro do jovem. Elvire, ao notar Colino/Nicolo vivo, desmaia. O jovem a leva para a cama e tenta estuprá-la, “aber die Nemesis, die dem Frevel auf dem Fuß folgt, wollte, daß Piachi, den der Elende noch auf mehrere Tage entfernt glaubte, unvermutet, in eben dieser Stunde, in seine Wohnung zurückkehren mußte”²⁵⁸ (KLEIST, 1982, p. 213).

Assim, os elementos paradoxais da condição humana, o bem e o mal, dividem-se na narrativa de Kleist em dois personagens: Nicolo e seu duplo Colino apresentam uma identidade aparente no mundo físico que se desfaz completamente no mundo moral. Essência e aparência revelam-se neste jogo de substituições empreendido pelos personagens, que atinge o seu ápice na substituição do quadro de Colino pelo homem Nicolo para a prática do ato perverso. Segundo Peter-André Alt (2011), retomando uma interpretação feita por Jansen em 1984, a cena da tentativa de estupro de Elvire por Nicolo é estruturada a partir das características do romance gótico, e mantém uma proximidade muito grande com uma cena do livro *The Monk* (1797), de Matthew G. Lewis, em que o monge Ambrosio é convencido pelo diabo a estuprar Antonia, porém é interrompido no ato pela mãe da jovem, Elvira. Coincidência ou não entre os nomes das personagens, Alt evidencia a relação intertextual estabelecida entre as duas obras a partir

campo por uns dias, o terreno estava limpo para que ele pudesse colocar em ação o plano satânico que ele havia planejado”.

²⁵⁸ “Porém Nêmeses, que segue no pé do crime, quis que Piachi, o qual o desgraçado acreditava que ainda estaria ausente por vários dias, retornasse inesperadamente, naquela hora, à casa dele”.

do próprio vocabulário utilizado pelos autores: desejo, ofensa e vergonha atendem como móveis da ação de violação do corpo da figura feminina pelos personagens Nicolo e Ambrosio. A caracterização gótica do conto de Kleist se dá, assim, pela criação de uma ambientação soturna e fantasmagórica que irá ressuscitar o morto Colino para a prática de um ato horrendo através de seu duplo Nicolo.

A sequência da narrativa do conto de Kleist expõe que após o seu ápice, a perversidade de Nicolo, sem mais retorno, provocará também a derrocada de Piachi. Consciente de que seu ato acarretaria em sérias consequências, o jovem rogou clemência aos pés do ancião, que “in der Tat, war der Alte auch geneigt, die Sache still abzumachen”²⁵⁹ (KLEIST, 1982, p. 213). Porém, não obtendo resultado, Nicolo expulsa Piachi de sua própria casa, afirmando que tinha documentos que provavam que a casa e a fortuna do velho lhe pertenciam. Elvira falece como consequência do ato de Nicolo e, desamparado, Piachi procura um amigo jurista, que encaminhou várias diligências em favor de sua causa; porém Nicolo, vinculado aos monges carmelitas, encontrou nestes a ajuda necessária: o jovem consentiu em se casar com Xaviera, da qual o bispo queria se ver livre, e “siegte die Bosheit”²⁶⁰ (KLEIST, 1982, p. 214), pois o governo promulgou, a pedido do bispo, a posse de Nicolo sobre os bens de Piachi. Desnudadas todas as aparências da feliz família burguesa e da corrupção a que a instituição religiosa está sujeita, Piachi, (KLEIST, 1982, p. 214)

Durch diesen doppelten Schmerz gereizt, ging er, das Dekret in der Tasche, in das Haus, und stark, wie die Wut ihn machte, warf er den von Natur schwächeren Nicolo nieder und drückte ihm das Gehirn an der Wand ein. Die Leute die im Hause waren, bemerkten ihn nicht eher, als bis die Tat geschehen war; sie fanden ihn noch, da er den Nicolo zwischen den Knien hielt, und ihm das Dekret in den Mund stopfte. Dies abgemacht, stand er, indem er alle seine Waffen abgab, auf; ward ins Gefängnis gesetzt, verhört und verurteilt, mit dem Strange vom Leben zum Tode gebracht zu werden.²⁶¹

A violência empregada por Piachi revela que o desmantelamento das aparências foi fundamental para a mudança de sua atitude passiva diante das ações do jovem. Se socialmente as falhas de Nicolo até então estavam veladas, mantendo a aparência de felicidade da família formada – assim como o culto de Elvire pelo quadro dentro de seu quarto não o afetava

²⁵⁹ “de fato, o velho estava inclinado a silenciar o assunto”.

²⁶⁰ “a maldade venceu”

²⁶¹ “Irritado por essa dor dupla, ele foi, com o decreto no bolso, para a casa, e forte, como a ira o fez, jogou Nicolo, naturalmente mais fraco, e pressionou seu cérebro contra a parede. As pessoas que estavam na casa não o notaram até o ato ter acontecido; eles o encontraram ainda segurando Nicolo entre os joelhos e enchendo sua boca com o decreto. Feito isso, levantou-se, desistindo de todas as suas armas; foi colocado na prisão, interrogado e condenado a ser morto na forca”.

socialmente –, a revelação deste problema fora das paredes da casa expunha a hipócrita ligação platônica entre pai, mãe e filho que imperava nesta família. Nicolo destrói mais uma vez o projeto de felicidade do bom burguês Piachi, que necessitava desta estrutura familiar, mesmo que nela não circulasse de nenhuma forma o amor e a bondade de fato, para manter a aparência de felicidade que o sustentava. Não é de se estranhar que Piachi abdique de tudo o que possui para que Nicolo mantenha-se no caminho da retidão ou mesmo cogite esquecer a tentativa de estupro de Elvire pelo jovem. O que importa nesta realidade artificial é a aparência de felicidade e de bondade, pois a felicidade, a bondade e o amor morreram junto com o amor natural existente na primeira constituição dessa família. Kleist demonstra neste conto o artificialismo que tenta barrar a solidão do homem no mundo; mesmo sem laços afetivos, há que estar junto de outrem para que a solidão não se afirme. A família artificial é, dessa forma, a maneira aceita socialmente de aplacar a solidão e manter o status e os valores do ser virtuoso.

Considerando Piachi por este aspecto, podemos perceber que a figura exemplar por ele representada também sobreleva à bondade pura um interesse. Os seus atos de compaixão com o próximo, no caso Elvire e Nicolo, são também uma forma de atender a uma necessidade própria, que não é em nenhum momento questionada pelo narrador nada imparcial do conto, assim como a bizarrice do culto de Elvire também não é por ele condenada. Este narrador é, de certa forma, do mesmo veio do editor que comenta a carta de Levanus: tudo que atenda, mesmo que aparentemente, à moral e aos bons costumes não deve ser objetado. Assim, a parcialidade do narrador se mostra ainda maior quando, condenado à morte, Piachi nega a absolvição que o Estado Eclesiástico é obrigado a lhe conceder e, assim como Kohlhaas, abdica do contrato social para empreender a sua vingança contra Nicolo, pois apenas a morte violenta deste não foi suficiente diante dos males causados na vida do bom velho (KLEIST, 1982, p. 214-215):

Ich will nicht selig sein. Ich will in den untersten Grund der Hölle hinabfahren. Ich will den Nicolo, der nicht im Himmel sein wird, wiederfinden, und meine Rache, die ich hier nur unvollständig befriedigen konnte, wieder aufnehmen!²⁶²

Não há, ao contrário do que ocorre com Nicolo, nenhuma palavra de condenação do narrador, apenas a atribuição destas desgraças ao impiedoso destino, fazendo com que o leitor passe a desconfiar desta instância narrativa e reflexione mais detidamente sobre os fatos ocorridos.

²⁶² “Eu não quero ser salvo. Eu quero descer até o abismo mais profundo do inferno. Quero reencontrar Nicolo, que não estará no céu, e retomar minha vingança, que só pude satisfazer parcialmente aqui!”

A leitura da maldade e da bondade neste conto deve, dessa forma, considerar duas vertentes: a primeira é revelada pela figura de Nicolo, que desde o primeiro momento se mostra propenso aos vícios, desenvolvendo-se a partir desta propensão. Já Piachi representa o moralismo kantiano às avessas: se o “acaso” até agora encaminhou Piachi à desgraça e ao mal, renunciar à sua virtude (ou imitação de uma boa conduta) é afirmar o seu arbítrio; por mais retidão que intente empregar no mundo, mesmo que esta seja fruto do auto interesse, nada lhe garante que o seu projeto de felicidade terá eficácia. Há um fatalismo nesta proposição que evidencia um homem que lutou sempre para o bem, mas que, ao fim, vê o mal triunfar. Ao descobrir sua autonomia na escolha do bem e do mal Piachi optará por aquilo que satisfaça o seu desejo de vingança; se até aquele momento exercer o virtuosismo trouxe para sua vida uma rede de desgraças das quais ele, pela boa vontade tão aclamada por Kant, não conseguiu se desvencilhar, ser mau possibilitaria ao bom velho a sensação de justiça que as leis humanas (nestas incluídas as leis divinas através da instituição religiosa representada pelos monges carmelitas) não foram capazes de lhe proporcionar. A motivação da transformação de Piachi encontra-se, dessa forma, em uma lógica iluminista idealizada que fracassa na realidade empírica. A “livre-escolha” nos parece, dessa forma, ser determinada por este “zufällig” que permeia todos os acontecimentos do conto, até desembocar no mal (*das Böse*) completo. Se o mal de Nicolo pode ser considerado quase como uma característica intrínseca à sua personalidade, vemo-lo desenvolver-se em Piachi por meio dos paradoxos encontrados por ele durante a sua vida. Com Nicolo Kleist não nega o homem mau em essência, mas determina certas atitudes que desembocam em uma reafirmação desta maldade, que propiciam o desenvolvimento da maldade em um grau superior; não há explicações possíveis para esse mal que é incomensurável; há apenas indícios de que algo nessa educação não funcionou.

Diante deste cenário, podemos dizer que a modernidade de Kleist neste conto consiste no modo como ele trata estas ações paradoxais, que são entrecortadas tanto pelo bem quanto pelo mal. A reflexão vai além da dicotomia bem e mal e atinge a perplexidade do leitor diante das circunstâncias que levaram este homem com certa solidez moral a agir com tamanha violência. A palavra na materialidade do texto de Kleist ganha uma dimensão dúbia, que se traduz na reflexão empreendida pelo leitor para a compreensão da obra. As diversas leituras daí provenientes provam que o simulacro criado por Kleist tem por intenção levar o leitor a dimensionar a moralidade em seus diversos pontos de contato com a realidade empírica, longe do ideal transcendente.

3.5 A quebra de limites do mal moral em *Michael Kohlhaas*

Segundo Paul Ricoeur (1988, p. 23) o mal moral é aquele “que torna a ação humana objeto de imputação, de acusação e de repreensão”, sendo a imputação a responsabilidade do homem na ação má; a acusação a própria ação que transgride as normas que norteiam a comunidade na qual este homem está inserido; e a repreensão o julgamento e sua condenação devido à culpa. À vista disso, em Ricoeur, a conceituação de mal compreende até mesmo os passos seguintes à prática da ação valorada dessa forma, pois para o filósofo a violência empreendida nos dois últimos passos (na acusação e na repreensão) transforma o culpado em vítima, na medida em que o sofrimento, enquanto contrário do prazer, é um mal praticado contra uma ação má (RICOEUR, 1988, p. 24-25):

É, primeiramente, o extraordinário encadeamento destes dois fenômenos; por um lado, a punição é um sofrimento físico e moral acrescentado ao mal moral, quer se trate do castigo corporal, de privação de liberdade, de vergonha, de remorso; é por isso que se chama a culpabilidade de *pena*, termo que ultrapassa a fratura entre o mal cometido e o mal sofrido; por outro lado, uma causa principal do sofrimento é a violência exercida sobre o homem pelo homem: em verdade, fazer mal é sempre, de modo direto ou indireto, prejudicar outrem, logo, é fazê-lo sofrer; na sua estrutura racional – dialógica – o mal cometido por um encontra sua réplica no mal sofrido por outro; é neste ponto de intersecção maior que o grito da lamentação é mais agudo, quando o homem se sente vítima da maldade do homem [...].

Há, deste modo, uma duplicação do sofrimento e da violência, e, conseqüentemente, do mal, dado que, para Ricoeur (1988, p. 48), “fazer mal é fazer alguém sofrer. A violência não para de refazer a unidade entre mal moral e sofrimento”. Nesse sistema básico, é possível enquadrar alguns personagens de Kleist, posto que estes cometem uma falta moral e são, por isso, condenados por sua ação má. Porém, a motivação destes crimes é essencial para a definição de sua forma de punição, podendo-se notar pelo menos três formas: na primeira temos o grupo de personagens que pratica atos de vingança desconhecendo que a ação má não tem propósito, como Penthesilea (*Penthesilea*) e Gustav (*Die Verlobung in St. Domingo*), e que só posteriormente terão consciência de sua culpa através do desvendamento do engano, sendo, por isso, a aplicação da condenação feita por eles mesmos, na forma de suicídio; na segunda, o personagem é punido por ter violado as normas éticas da comunidade conscientemente, ainda que o motivo da ação seja em busca de justiça, e por isso é punido pela transgressão, como Michael Kohlhaas (*Michael Kohlhaas*) e até mesmo Piachi (*Der Findling*); e, por último, o herói não é punido socialmente por sua comunidade, pois a ação má será aclamada como um

bem comum, como a de Thusnelda (*Die Hermannsschlacht*), contudo as suas ações posteriores deixam visíveis a atribuição da culpa e sua punição interna.

Essa sistemática de imputação, acusação e repreensão nos leva à discussão da relatividade do mal em Kleist a partir da motivação da ação praticada, dado que a quebra de limites entre bem e mal parte não de uma máxima moral determinada, como em Kant, mas sim das relações estabelecidas pelo homem dentro de uma realidade delimitada. Para tanto, enfocaremos nossa análise no conto *Michael Kohlhaas* (1810) por esta obra nos fornecer dados precisos da estruturação social em que o herói está inserido, e por sua relação com a obra *O contrato social*, de Rousseau, que nos dá embasamento para essa determinação estrutural.

Segundo Rodrigo Campos de Paiva Castro (2006), para a composição de *Michael Kohlhaas*, Kleist se inspirou na história de Hans Kohlhase, um rico comerciante de cavalos que viveu na primeira metade do século XVI e que teve dois murzelos roubados por um senhor feudal da Saxônia de nome Günther Zschwitz. Assim como o personagem da narrativa de Kleist, o comerciante apresentou demandas de acusação contra Günther Zschwitz aos príncipes eleitores da Saxônia e de Brandemburgo, que não aceitaram seu pedido. Sem respaldo legal, Kohlhase decidiu unir forças e lutar por seus direitos, causando várias mortes e destruindo diversas cidades. Diante de tamanha ousadia, em 1540, Kohlhase foi preso em Berlim e executado. Esta história era muito famosa à época de Kleist, que teria conhecido várias versões do ocorrido.

A narrativa de Kleist segue os mesmos episódios da história de Hans Kohlhase (roubo dos cavalos, injustiça, vingança e morte), porém dentro dessa estrutura principal há a inserção de uma segunda vingança, o que faz com que a narrativa seja partida em dois momentos. O primeiro se dá pela apropriação dos murzelos pelo senhor feudal Wenzel von Tronka e a posterior vingança do comerciante, que se vê impedido de apresentar acusação formal contra o senhor feudal por este ter privilégios²⁶³ com os governantes e resolve fazer justiça com as próprias mãos. O segundo momento ocorre quando é permitido a Kohlhaas apresentar essa acusação e este é traído pelo príncipe eleitor da Saxônia, que o faz prisioneiro. Em consequência dessa traição temos a segunda vingança do comerciante, que somente será efetivada com a sua morte.

²⁶³ Todas as traduções das citações deste conto são de minha autoria. “[...] meldete ihm jener: daß der Junker Wenzel von Tronka mit zwei Jungherren, Hinz und Kunz von Tronka, verwandt sei, deren einer, bei der Person des Herrn, Mundschenk, der andre gar Kämmerer sei.” (KLEIST, 1982, p. 22) – “ele foi informado do seguinte: Junker Wenzel von Tronka estava relacionado a dois jovens, Hinz e Kunz von Tronka, um dos quais era o copeiro do soberano, e o outro era nada mais nada menos que seu camareiro”.

Estruturalmente, a narrativa partilha das características do romance histórico clássico e traz à tona um personagem de caráter altamente trágico que, segundo Lukács, possui um destino “absolutamente incomum e acima da média” (LUKÁCS, 2012, p. 260). Esse herói sobrepassa os limites do herói médio definido por Lukács, movimentando-se “nos pináculos da tensão trágica e não mais na linha mediana” (LUKÁCS, 2012, p. 260). Michael Kohlhaas traça através de uma situação de caráter individual caminhos que o levam à contestação de valores impostos à coletividade, e estabelece uma tensão narrativa que desembocará em um fim trágico. O conto se revela histórico, porém pincelado de elementos mágicos.

Adentrando a teoria sobre o romance histórico, Perry Anderson (2007, p. 205-206), baseado em Lukács, define o romance histórico clássico como

uma épica que descreve a transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remodeladas pelo vagalhão das forças sociais. Figuras históricas famosas aparecem entre os personagens, mas seu papel na fábula será oblíquo ou marginal. A narrativa será centrada em personagens de estatura mediana, de pouca distinção, cuja função é oferecer um foco individual à colisão dramática dos extremos entre os quais se situam ou mais frequentemente oscilam.

Podemos encontrar na narrativa de Kleist diversos índices que despertam no leitor o reconhecimento da história dentro da ficção. Estes índices são o movente da ação, que se expande do individual para o coletivo, através de um homem comum que se destaca pela sua sede de justiça. Os primeiros indicadores dessa paridade com o romance histórico são a precisão da marcação espacial e a datação dos eventos. A ação da história se passa entre os reinos da Saxônia e de Brandemburgo, exatamente onde se deu a história de Hans Kohlhase, sendo especificada cada cidade por onde passa Michael Kohlhaas. A datação da narrativa é marcada logo no primeiro parágrafo do texto, em que o narrador diz que a história se passa “um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts”²⁶⁴, e é retomada por todo o texto através de alusões a datas religiosas, como em “am Tage des heiligen Gervasius”²⁶⁵ ou “zu Pfingsten”²⁶⁶. Estas marcas temporais e espaciais garantem ao texto um efeito de precisão documental, que efetivam a verossimilhança que se pretende atingir.

Uma das “Técnicas de autentificação do discurso” apontada por Maria Teresa de Freitas (1986) é a de comprovação da veracidade do texto através da informação de que a história que vai ser contada foi extraída de um documento antigo. O título da obra – *Michael Kohlhaas*: aus

²⁶⁴ “em meados do século XVI”.

²⁶⁵ “no dia de São Gervásio”

²⁶⁶ “em Pentecostes”

einer alten Cronik (*Michael Kohlhaas*: de uma crônica antiga) indica que Kleist baseou a sua obra em um texto já escrito, marca esta que se repetirá mais duas vezes na narrativa para garantir o efeito de verossimilhança. Na primeira delas temos um narrador que dá ao leitor possibilidades de leitura do fato (KLEIST, 1982, p. 96):

und wie denn die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit ist, so traf es sich, daß hier etwas geschehen war, das wir zwar berichten: die Freiheit aber, daran zu zweifeln, demjenigen, dem es wohlgefällt, zugestehen müssen; der Kämmerer hatte den ungeheuersten Mißgriff begangen [...].²⁶⁷

O narrador interrompe a narrativa, tornando explícito ao leitor a construção do seu texto ao adverti-lo de que provavelmente ele não acreditará no que vai se passar, mas que sua intenção não é apelar para a verossimilhança, mas para a verdade. Nesse comentário, ressoa a teoria aristotélica²⁶⁸, contradizendo-a, mas ao mesmo tempo afirmando-a. Para Aristóteles, vale mais uma história falsa, desde que verossímil, do que uma história verídica em que não se possa acreditar; o narrador nos remete às inverdades que a verossimilhança cria com a finalidade de nos convencer de que ele não faz parte daquela gama de narradores que inventam histórias pelo simples fato de se tornarem críveis. Sua narrativa seria o recorte mais fiel das crônicas utilizadas para sua criação literária, pois mesmo em pontos imprecisos o narrador decide não desfazer mal-entendidos (KLEIST, 1982, p. 99):

Wohin er eigentlich ging, und ob er sich nach Dessau wandte, lassen wir dahingestellt sein, indem die Chroniken, aus deren Vergleichung wir Bericht erstatten, an dieser Stelle, auf befremdende Weise, einander widersprechen und aufheben.²⁶⁹

Outra característica apresentada pelo narrador é a de que, assim como em *Der Findling*, ele desliza entre apresentar os fatos e dar juízos de valor em relação à figura de Kohlhaas; porém, ao fazer isso, ele desnuda as relações sociais entre a aristocracia, a burguesia e o povo em geral na Alemanha, aproximando a situação feudal do século XVI e a sua transição ao mundo burguês capitalista para época de Kleist. Lukács (2012, p. 260) diz que

²⁶⁷ “e como nem sempre a verossimilhança está ao lado da verdade, aconteceu algo que aqui efetivamente vamos relatar: a liberdade de duvidar disso, porém, deve ser admitida a quem lhe agrada; o tesoureiro tinha cometido o erro mais monstruoso [...]”.

²⁶⁸ “[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 2005, p. 28).

²⁶⁹ “Para onde ele realmente foi e se voltou [para as propriedades] de Dessau, é coisa que deixamos sem solução, pois as crônicas, das quais restituímos o relato para comparação, se contradizem e se anulam neste ponto de forma peculiar”.

Kohlhaas é um homem normal que aborda à sociedade com reivindicações muito modestas e comedidas. Que o não cumprimento dessas reivindicações e, em especial, o modo violento e corrupto com o qual a sociedade aristocrática o trata levem-no ao furor da autoajuda, é prontamente elucidativo e compreensível para qualquer leitor.

Dessa forma, logo no primeiro parágrafo o narrador cria a imagem do paradoxo que é fundamental para a descrição do herói e institui a ambientação necessária para entendermos as ações violentas que se darão no decorrer da narrativa (KLEIST, 1982, p. 10):

Dieser außerordentliche Mann würde, bis in sein dreißigstes Jahr für das Muster eines guten Staatsbürgers haben gelten können. Er besaß in einem Dorfe, das noch von ihm den Namen führt, einen Meierhof, auf welchem er sich durch sein Gewerbe ruhig ernährte; die Kinder, die ihm sein Weib schenkte, erzog er, in der Furcht Gottes, zur Arbeitsamkeit und Treue; nicht einer war unter seinen Nachbarn, der sich nicht seiner Wohltätigkeit, oder seiner Gerechtigkeit erfreut hätte; kurz, die Welt würde sein Andenken haben segnen müssen, wenn er in einer Tugend nicht ausgeschweift hätte. Das Rechtgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder.²⁷⁰

O paradoxo do personagem reside no fato de que a sua busca por justiça acaba por torná-lo injusto, uma vez que, não tendo a recíproca de sua conduta revelada pelas instâncias que regem a sociedade na qual ele está inserido, sente-se excluído da comunidade que deveria lhe garantir proteção. Segundo Rousseau (2006, p. 22-23), o contrato social²⁷¹ caracteriza-se por qualquer meio de associação de pessoas que formem “um corpo moral e coletivo”, que “defenda e proteja” cada pessoa e seus bens, e que estas pessoas, por sua vez, entreguem-se totalmente ao conjunto e que obedeçam a todas as cláusulas do contrato que se reduzem a uma única:

a alienação total de cada associado, com todos os seus direitos, em favor de toda a comunidade porque, em primeiro lugar, quando cada um entrega-se totalmente, a condição é igual para todos e, sendo a condição igual para todos, ninguém tem interesse em torná-la onerosa para os outros.

²⁷⁰ “Este homem extraordinário poderia ter sido considerado, até os seus trinta anos de idade, um exemplo de bom cidadão. Ele possuía uma aldeia que ainda leva o seu nome, uma granja em que tranquilamente sustentava o seu comércio; os filhos, que lhe deu sua esposa, criou-os no temor de Deus, no trabalho e na lealdade; não havia um vizinho que não tivesse gozado da sua caridade ou da sua justiça; em suma, o mundo teria de abençoar sua memória se ele não tivesse excedido em uma virtude. O sentimento de justiça, porém, fez dele um ladrão e assassino”.

²⁷¹ Tim Mehigan faz uma interessante leitura de cinco narrativas de Kleist (“Über das Marionettentheater”, “Das Bettelweib von Locarno” “Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik”, “Die Marquise von O” e “Michael Kohlhaas”) a partir da caracterização de um contrato social evidenciado nestas obras. Para saber mais ver MEHIGAN, T. **Heinrich von Kleist: Writing after Kant** (Studies in German Literature Linguistics and Culture). Boydell & Brewer Group Ltd. Edição do Kindle.

Nesta associação, cada membro faz parte de um todo de iguais, em que a ofensa a um dos membros significa a ofensa de todos, assim como a ofensa ao conjunto significa o ressentimento de cada particular (ROUSSEAU, 2006, p. 26). Dessa forma, toda ação produzida nesse meio social deve provir da vontade geral, não sendo possível o prevalecimento de nenhum particular, favorecendo e obrigando de igual modo cada contratante, pois “o pacto social estabelece entre os cidadãos uma tal igualdade que todos se engajam sob as mesmas condições e faz com que todos usufruam dos mesmos direitos” (ROUSSEAU, 2006, p. 42).

Nesta lógica, a narrativa kleistiana nos apresenta uma sociedade que já demonstra os primeiros passos do afrouxamento dos vínculos sociais e o enfraquecimento do Estado, caracterizados por Rousseau (2006, p. 121) como motivados pela ascensão de interesses particulares de um pequeno grupo em detrimento da maioria. Se o que caracteriza o contrato social é a entrega total de todos os contratantes, e conseqüentemente de todos os seus bens, para a composição de um corpo uno, ao perceber a falha nesse contrato, o primeiro passo dado por Kohlhaas para o seu desvinculamento desse contrato é a venda de seus bens (KLEIST, 1982, p. 27):

– Warum willst du dein Haus verkaufen? rief sie, indem sie mit einer verstörten Gebärde, aufstand. Der Roßkamm, indem er sie sanft an seine Brust drückte, erwiderte: weil ich in einem Lande, liebe Lisbeth, in welchem man mich, in meinen Rechten, nicht schützen will, nicht bleiben mag. Lieber ein Hund sein, wenn ich von Füßen getreten werden soll, als ein Mensch! Ich bin gewiß, daß meine Frau hierin so denkt, als ich.²⁷²

Desfazer-se da propriedade neste território é muito representativo desse afastamento da comunidade em que estava inserido. Rompido o contrato social, Kohlhaas não se vê mais obrigado a cumprir com as leis e determinações do Estado, criando, com a ajuda daqueles que também se sentem excluídos desse sistema social, uma nova comunidade. Assim, em sua narrativa histórica, Kleist delinea com primazia o quadro da aristocracia corrupta em contraposição à classe comerciante e aos miseráveis soldados: estes, que se unem a Kohlhaas em sua vingança, havia pouco tinham perdido seus empregos com o fim da guerra entre Saxônia e Polônia, provando que o tratamento desigual dado aos cidadãos necessita de uma punição. Logo, este novo contrato social firmado permite a declaração de guerra ao causador do dano,

²⁷² “- Por que você quer vender a sua casa? Gritou ela, levantando-se com um gesto perturbado. O vendedor de cavalos, pressionando-a suavemente contra o peito, respondeu: porque eu não quero permanecer em um país, querida Lisbeth, no qual meus direitos não me protegem. Eu prefiro ser um cão, quando eu for chutado, do que um homem! Tenho certeza de que neste aspecto minha esposa pensa como eu”.

pois a sociedade como um todo toma a ofensa para si e se permite a reparação do mal (KLEIST, 1982, p. 45):

Verstoßen, antwortete Kohlhaas, indem er die Hand zusammendrückte, nenne ich den, dem der Schutz der Gesetze versagt ist! Denn dieses Schutzes, zum Gedeihen meines friedlichen Gewerbes, bedarf ich; ja, er ist es, dessenhalb ich mich, mit dem Kreis dessen, was ich erworben, in diese Gemeinschaft flüchte; und wer mir ihn versagt, der stößt mich zu den Wilden der Einöde hinaus; er gibt mir, wie wollt Ihr das leugnen, die Keule, die mich selbst schützt, in die Hand.²⁷³

Se, segundo Epicuro (1985, p. 19), “a justiça não tem existência por si própria, mas sempre se encontra nas relações recíprocas, em qualquer tempo e lugar em que exista um pacto de não produzir nem sofrer dano”, Kohlhaas, privado de justiça, objetiva reestabelecer a ordem, trazendo de volta os seus dois murzelos do jeito que os havia deixado na propriedade de Wenzel von Tronka e punindo o senhor feudal por este ter rompido com o contrato social. Quando o comerciante de cavalos cria a nova comunidade, torna-se o legislador da mesma, e a sua missão é fazer cumprir as suas próprias leis como forma de reparação dos danos sofridos. Ainda que haja desordem no meio social, Kohlhaas se considera possuidor da justiça: “mitten durch den Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken, zuckte die innerliche Zufriedenheit empor, seine eigne Brust nunmehr in Ordnung zu sehen”²⁷⁴ (KLEIST, 1982, p. 24). Assim, unem-se os propósitos dos excluídos do contrato social e o conjunto passa a atuar na luta contra aqueles que desestabilizaram a ordem. O Estado, causador dos danos, sofre com a instabilidade ocasionada pelo prevailecimento de um determinado grupo de pessoas, na medida em que a própria população se volta contra esse Estado.

Nestes termos, o aparente aspecto de justiça e retidão que determinava o meio social de Kohlhaas é então colocado em questão e a essência desse Estado evidencia a corrupção dos valores morais e do código ético firmado entre os cidadãos. Assim, é este contexto que permite a conduta má do personagem: todos os meios éticos foram buscados por Kohlhaas para a resolução do problema, porém, sem alcançar êxito, o personagem é levado à violação desses valores, que para ele já não parecem ter mais sentido diante da injustiça cometida. Além disso,

²⁷³ “Expulsado, respondeu Kohlhaas, apertando os punhos, eu chamo aquele a quem foi negada a proteção das leis! Proteção esta que eu preciso para a prosperidade pacífica do meu trabalho; ela é a causa da minha busca de refúgio nesta comunidade com tudo o que me pertence; e quem me nega isto, me empurra para os selvagens do deserto; ele coloca em minhas mãos, como você pode negar isso!, a clava para que eu me defenda”.

²⁷⁴ “em meio à dor de contemplar o mundo em tão tremenda desordem, subiu-lhe agitado a satisfação interior de ver seu próprio peito agora em ordem”.

esta atitude revela que o seu posicionamento se dá também como forma de proteção de todos aqueles que compõem o meio social (KLEIST, 1982, p. 16):

Dagegen sagte ihm ein ebenso vortreffliches Gefühl, und dies Gefühl faßte tiefere und tiefere Wurzeln, in dem Maße, als er weiter ritt, und überall, wo er einkehrte, von den Ungerechtigkeiten hörte, die täglich auf der Tronkenburg gegen die Reisenden verübt wurden: daß wenn der ganze Vorfall, wie es allen Anschein habe, bloß abgekartet sein sollte, er mit seinen Kräften der Welt in der Pflicht verfallen sei, sich Genugtuung für die erlittene Kränkung, und Sicherheit für zukünftige seinen Mitbürgern zu verschaffen.²⁷⁵

Dessa forma, em sua primeira vingança, Kohlhaas passou a punir todos aqueles que compactuaram com a fuga de Wenzel von Tronka como medida de proteção a estes cidadãos que um dia poderão sofrer com a injustiça assim como ele. Pune, assim, o coletivo por este preservar o causador do mal e também porque esse coletivo representa o Estado como um todo: atingindo a comunidade, ele consegue atingir a figura do Estado. Ricoeur (1988, p. 25-26) diz que “se a punição é um sofrimento reputado e merecido, quem sabe se todo o sofrimento não é de um modo ou de outro a punição de uma falta pessoal ou coletiva conhecida ou desconhecida?”. À medida que o sofrimento é uma forma de punição, a falta se caracteriza como coletiva, sendo a população levada a reconhecer o erro como forma de pressionar o Estado; se nesta concepção a violência empreendida na punição é também um mal, Kohlhaas acaba por se tornar a figura má que necessitará de repreensão. Porém, como não se sente pertencente mais a essa comunidade, seus atos não podem ser considerados como um delito, pois impera nestas ações as leis da guerra. A dubiedade das ações de Kohlhaas atinge a relatividade dos conceitos de bem e mal, pois leva o leitor a ajuizar moralmente ações que podem ser interpretadas por vieses completamente contrários.

Isto se reafirma na própria sequência textual, já que o personagem é incitado a ponderar a justiça e a injustiça de seus atos. Em uma conversa com Lutero, este afirma a Kohlhaas que na verdade ele não havia sido excluído de sua comunidade, uma vez que não teria chegado ao conhecimento do soberano a sua causa. Com esta nova luz sobre o fato, o herói reflete que: “Eine Nachricht, die ich aus Dresden erhielt, hat mich getäuscht, mich verführt! Der Krieg, den ich mit der Gemeinheit der Menschen führe, ist eine Missetat, sobald ich aus ihr nicht, wie Ihr

²⁷⁵ “Por outro lado, um sentimento igualmente agradável, um sentimento que tomava raízes cada vez mais e mais profundas à medida em que ele ia avançando, e, por toda parte onde ele se detinha, ouvia as injustiças praticadas diariamente contra os viajantes no castelo de Tronka, dizia para ele: se todo o incidente, tal como pareceu ser, foi puramente armado contra ele, seria obrigado a reunir todos os seus poderes no mundo para obter satisfação pelo insulto sofrido, e para proporcionar a futura segurança de seus concidadãos”.

mir die Versicherung gegeben habt, verstoßen war!”²⁷⁶ (KLEIST, 1982, p. 45). Nesse dualismo de bem *versus* mal, há uma mescla dessas duas instâncias na personagem que impede sua caracterização como pendente a um ou a outro; sua complexidade vai de uma vontade justa a uma corrupção empreendida pela experiência social pautada na quebra do contrato social, o que torna maleável o caminhar do homem entre uma e outra esfera. Quando Lutero intervém em sua causa e faz com que sua demanda chegue ao soberano, Kohlhaas novamente se sente restituído à sua comunidade.

É interessante observar que outra característica do romance histórico clássico apontada por Anderson (2007) é a utilização de figuras históricas entre os personagens. No conto de Kleist o reformador protestante surge como o fio de esperança de Michael Kohlhaas em sua demanda, pois será ele que conseguirá frear os ataques de Kohlhaas aos civis e que lhe dará a oportunidade de salvo conduto para se dirigir a Dresden e apresentar novamente a sua acusação contra Wenzel von Tronka. Lutero escreve a Kohlhaas uma carta em forma de cartaz em que argumenta a injustiça que o herói estava cometendo em busca de justiça. Na história de Hans Kohlhase, segundo Castro (2006), Lutero também escreve uma correspondência ao comerciante com o intuito de frear suas ações, ou seja, essa figura histórica atua, tanto na historiografia oficial quanto na ficção, como fio condutor que delimita as ações dos personagens (histórico e fictício).

Assim, Kohlhaas se sente restituído ao Estado quando consegue o salvo-conduto, através de Lutero, para apresentar novamente sua demanda ao príncipe eleitor da Saxônia. Este lhe garante a liberdade enquanto sua ação está em julgamento e lhe promete total liberdade se o parecer lhe for favorável. Em caso de parecer negativo, cairia sobre Kohlhaas o peso de todos os crimes cometidos por ele durante a campanha contra Wenzel von Tronka. Não obstante, esta liberdade oferecida pelo príncipe eleitor já possuía resquícios de traição, pois, por questões de “segurança”, foram deixados à porta da casa de Kohlhaas, em Dresden, dois soldados que conteriam o grande interesse popular pela figura do comerciante. Quando Kohlhaas decide testar a sua liberdade, com o pretexto de fazer uma visita a um amigo, percebe a armadilha em que havia caído: sua anistia era puro engano para deixá-lo sob os olhares do príncipe.

Mais uma vez o herói é arrebatado à situação inicial. Kohlhaas acreditava que sua causa seria julgada de acordo com as leis, porém novamente foi ludibriado pelo príncipe eleitor e seu séquito, que o fizeram cair em desgraça total. Ao retornar à comunidade carregado de esperança, um turbilhão de acusações impõe ao herói a culpa por seus atos de vingança,

²⁷⁶ “Uma notícia que recebi de Dresdren me enganou, me seduziu! A guerra que conduzo com a maldade dos homens é uma injustiça, já que, como você me assegurou, eu não fui expulso dela [da sociedade]!”.

provocando uma inversão de papéis. Dessa forma, como perseguidor da justiça, Kohlhaas desperta a compaixão no leitor por ser o joguete das forças de poder, o que nos faz questionar a validade da imputação de culpa ao herói. Nesse processo, a atribuição da responsabilidade de Kohlhaas sobre todas as ações caracterizadas como más é questionável a partir do ponto de vista daquele que se sente excluído do meio social; contudo pode ser também afirmada do ponto de vista do Estado, que nunca dissociou essa figura do seu papel de cidadão. Este aspecto torna a acusação mais uma vez pertinente, pois além da transgressão das normas e do ataque direto ao corpo do Estado, há o mal físico causado à população, o que gerou o sofrimento. Segundo Rousseau (2006, p. 45),

De resto, todo malfeitor, ao atacar o direito social, torna-se por seus delitos rebelde e traidor da pátria. Cessa de ser um de seus membros ao violar suas leis e chega mesmo a declarar-lhe guerra. A conservação do Estado passa a ser então incompatível com a sua. É preciso que um dos dois pereça. Quando se condena à morte o culpado, isso é feito menos na qualidade de cidadão que de inimigo. O processo e o julgamento constituem as provas e a declaração de que o culpado rompeu o tratado social e, por conseguinte, que não é mais membro do Estado. [...] um inimigo dessa espécie não é uma pessoa moral, é um homem, e é então que o direito da guerra manda matar o vencido.

A repreensão, portanto, virá para essa figura que o Estado encara como malfeitor em forma de pena de morte. Segundo Rousseau (2006: 44), a pena de morte, na lógica do contrato social, pode ser vista como um bem à comunidade, pois ao estabelecer o contrato, o contratante aceita este termo como forma de proteger a própria vida: “é para não ser vítima de um assassino que alguém consente em morrer, se se torna assassino. Nesse tratado, longe de dispor da própria vida, pensa-se em garanti-la e não é de presumir que nenhum dos contratantes premedite então fazer-se enforcar”. Inicialmente parte dessa comunidade, Kohlhaas aceitou os seus termos e, ao ser encarado como inimigo do Estado, deve pagar com sua vida para precisamente proteger a justiça que tanto clama. A ironia deste ato corrobora o dualismo de uma realidade caótica e desordenada que desliza entre o bem e o mal, entre a justiça e a injustiça, fazendo com que as próprias ações do personagem acompanhem este movimento.

No entanto, esta morte será seguida da segunda vingança de Kohlhaas. O personagem recebe de uma cigana – que se revelará como a esposa morta do herói – um amuleto que lhe irá conferir poder perante o príncipe eleitor, pois dentro deste amuleto há um pedaço de papel em que está escrito o nome da pessoa que irá tomar o poder do príncipe. Quando o príncipe eleitor descobre que esta informação está nas mãos de Michael Kohlhaas, fará de tudo para tomar posse desse objeto, mesmo sabendo que seu destino está traçado. Ao esconder do príncipe eleitor o

conteúdo do bilhete, Kohlhaas o faz agonizar na curiosidade lacerante da previsão de sua desgraça. O herói, assim, tem posse do objeto mágico que pode livrá-lo da morte, mas não há surpresa quando ele se nega a usar desse objeto em seu favor. Sendo um herói trágico, seu destino terá que ser cumprido para expiação da culpa, e, além disso, sua vingança somente se completará com a morte.

Lukács diz que Kleist construiu uma “significativa narrativa histórica, na qual deve ser ainda especialmente destacado que Kleist trilha caminhos inteiramente próprios nessa objetividade histórica” (2012, p. 260), mas que também usou de “ingredientes romanticamente excêntricos” (2012, p. 261), o que a deformou. Contudo, a magia foi um dos elementos resgatados pela literatura romântica, e não podemos ignorar que Kleist vivenciou o início desse período e possivelmente partilhou das mesmas fontes que os românticos. O objeto mágico torna a narrativa de Kleist muito interessante, tanto do ponto de vista mágico quanto histórico, pois a vidente revela que o único destino passível de escolha é o de Kohlhaas, porém sabemos que este é o destino que, pelas características do herói, já está fechado desde o início da narrativa. Assim, a realidade histórica passa a ser construída a partir de uma vidência, o que desconstrói o fato histórico em si. Magia e história caminham se imbricando, não se excluindo, pois os personagens vão de uma a outra através das ações.

Essa desconstrução também é partilhada entre os conceitos de bem e mal. A violência psicológica causa mais uma vez o sofrimento, o que coloca o nosso herói novamente sob o signo da maldade. Ainda assim, essa maldade se torna fluida na medida em que é justificada pela traição praticada pelo príncipe-eleitor contra Kohlhaas. Dessa forma, esta ação nos leva novamente à quebra de limites do mal moral: sua inocência em aceitar sua restituição ao Estado, em firmar novamente o contrato social é retribuída com o embuste para capturá-lo, o que outra vez nos induz à justificação do ato cometido pelo herói da narrativa. Há, portanto, um afrouxamento nos limites entre bem e mal, já que o próprio sistema social é movido por interesses particulares que banem o aspecto fundamental do contrato estabelecido: a igualdade entre os cidadãos. Se antes de agir com violência, Kohlhaas procura resolver sua causa de todas as formas legais possíveis, enfatizando, assim, seu caráter de homem de bem, ao se deparar com a deturpação de valores, a sua retidão ultrapassa as fronteiras da virtude e desemboca numa violência extremada, que reflete a própria violência por ele sofrida. Materializam-se, dessa forma, os ciclos de violência e, conseqüentemente, de sofrimento ocasionados por esta realidade corrompida: como forma de punição da maldade primeira empreendida, a violência encontra sua réplica no sofrimento, que por sua vez buscará sua réplica na violência.

Podemos dizer que a narrativa de Kleist parte, assim, do microcosmo da vida de Michael Kohlhaas e chega à representação de uma sociedade corrupta do século XVI, baseada em trocas de favores. As leis são feitas pelos aristocratas, porém são somente passíveis de aplicação quando não atingem as estruturas sociais. Kohlhaas aparece para desequilibrar essa estrutura, uma vez que o seu ganho de causa no fim da narrativa e a punição de Wenzel von Tronka mostram a transição de poder dessa Alemanha que caminha a passos lentos rumo às mudanças nas estruturas sociais. Tal como o romance histórico clássico descrito por Lukács, em *Michael Kohlhaas* Kleist recria a história e reflete sobre a sua própria realidade objetiva, sintetizando no personagem de Kohlhaas o homem comum e o herói trágico.

Objetivamente, o nosso herói possui em si uma máxima do bem, a justiça, que quando aplicada fora dos limites do contrato social se torna má. É neste patamar, portanto, que reside a contradição no cerne do estancamento kantiano do ideal dos conceitos de bem e mal que Kleist explorará ao inseri-los nessa sociedade que em si é caótica. Torna-se visível a realidade enganadora que tanto atormentava Kleist transformada em um contrato social que na verdade inexistente. Há uma subversão dos valores morais devido a essa falha no contrato social, evidenciando uma motivação para a ação má que dilui os conceitos de maldade e bondade. Essa quebra nos permite concluir que Kleist compreende que o conceito de maldade vai além de uma máxima moralmente imbricada no ser humano, confluindo com o pensamento de Ricoeur (1988: 47) de que: “o problema do mal não é somente um problema especulativo: exige a convergência entre pensamento, ação (no sentido moral e político) e uma transformação espiritual de sentimentos”.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *corpus* desta pesquisa de Doutorado foi determinado pela necessidade de aprofundamento da análise das obras literárias de Heinrich von Kleist e do seu envolvimento com a filosofia de fins do século XVIII e início do século XIX na Alemanha. Apesar da grande fortuna crítica que envolve a obra de Kleist na Alemanha, nos Estados Unidos e na Inglaterra, percebemos na pesquisa de Mestrado que há pouco conhecimento sobre a obra do autor no Brasil, com raras traduções de suas peças teatrais e de seus contos para a Língua Portuguesa, além da escassa pesquisa no rol dos estudos literários brasileiros sobre este grande escritor alemão. Diante disso, acreditamos que foi relevante trazer para a pesquisa literária do nosso país o estudo da literatura produzida por Kleist, que desafia as tentativas de enquadramento nas escolas literárias do *Kunstperiode*, o período de ouro da literatura e da filosofia na Alemanha, e mostra-se inovadora e moderna.

Iniciamos nossa pesquisa com o objetivo de investigar uma possível subversão da realidade em quatro contos de Kleist: *Das Erdbeben in Chili* (1806), *Michael Kohlhaas* (1808), *Der Zweikampf* (1811) e *Die Verlobung in St. Domingo* (1811). Partimos da hipótese de que esta subversão estaria associada à crise filosófica que consideramos ser o marco decisório na carreira literária de Kleist, pois, pelo que depreendemos das cartas deixadas pelo escritor, o contato com a filosofia kantiana teria desestruturado a formação iluminista de Kleist, e o teria levado à contestação direta destes pressupostos racionalistas a partir da configuração de um espaço literário que reflete sobre a condição humana diante de uma realidade impossível de ser apreendida em essência. Ao nos debruçarmos sobre seus contos, peças teatrais, ensaios filosóficos, cartas, epigramas, anedotas etc. percebemos que esta nova percepção sobre a realidade levou Kleist a uma quebra dos limites dos conceitos de maldade e bondade, uma vez que o homem, sem perspectiva de uma apreensão da realidade em si mesma, pode ser enganado pela aparência que retira desta realidade, ocasionando em ações que não possuem em essência o conceito de maldade definido por Kant em sua filosofia moral. Para Kleist, a moralidade humana deve ser encarada sob o ponto de vista antropológico, já que o ideal kantiano não pode ser alcançado nesta realidade fenomênica em que vivemos. A partir desta constatação, decidimos ampliar o foco da nossa pesquisa para a articulação do problema do conhecimento com o problema moral, o que nos possibilitou expandir a análise das obras literárias de Kleist para o teatro e para o ensaio. Escolhemos para análise as obras *Über das Marionettentheater*, *Prinz Friedrich von Homburg*, *Penthesilea*, *Die Hermannsschlacht*, *Der zerbrochne Krug*, *Der Findling* e *Michael Kohlhaas*, buscando mostrar como o problema do conhecimento com o qual

Kleist se deparou, a partir da matriz filosófica kantiana, desembocou em uma contestação da estrutura idealizada da moralidade, dialogando não só com a filosofia de Kant, mas também com o seu desdobramento na filosofia idealista de Fichte e com a filosofia pedagógica e social de Rousseau. Estas análises pretenderam colocar em evidência como o tema foi discutido nos diferentes gêneros escritos pelo autor, ressaltando as peculiaridades de cada forma na composição dos efeitos de sentido. Kleist mobiliza os gêneros sob uma temática essencial que discute a inserção do homem nessa realidade constituída de aparências, que o leva a cometer atos atrozos. Além disso, propusemos também a análise das estruturas sociais criadas por Kleist para a justificação dos crimes cometidos por seus heróis, o que mais uma vez nos levou a essa quebra de limites entre o bem e o mal, e a um diálogo constante com a filosofia de Rousseau.

Assim, no fim de tantas leituras e embates com a filosofia, na qual tivemos que mergulhar em profundidade para podermos entender o meio cultural em que Kleist estava inserido, chegamos à conclusão de que o autor efetivamente entendeu a consciência intermediária como um entrave para o desenvolvimento do ser humano na realidade empírica enquanto ser racional, o que desembocou em uma genealogia do mal que transcende a responsabilidade total do homem sobre os seus atos. A aparência do fenômeno impede a apreensão da verdade em termos morais, o que ocasiona a fluidez entre o bem e o mal, e evoca o destino, o acaso (“Zufall”) como o grande articulador da ação do sujeito no mundo. Assim, percebemos uma grande paridade com o determinismo presente no primeiro capítulo do *Bestimmung* de Fichte (“Zweifel”), em que o eu se define por aquilo que a natureza ordenou na articulação de sua finalidade maior, o que impede ao ser humano qualquer possibilidade de liberdade de escolha. Essa ideia corroborou as duas teses que nos propomos no início deste trabalho, uma vez que Kleist debate a teoria do conhecimento e da moralidade de Kant de forma a transformá-las em motivação para um ceticismo que entende o bem e o mal como consequências das ambiguidades criadas por um mundo que não pode ser apreendido em essência. Dessa forma, compreendemos que os personagens kleistianos são fruto desta alteração do autor com a filosofia do fim do século XVIII e início do século XIX: se para Kleist o conhecimento objetivo da realidade é inviável, isso terá como consequência a impossibilidade de uma pureza moral.

À vista disso, consideramos o imbricamento entre filosofia e literatura como a forma que Kleist encontrou para a discussão da vida e dos problemas que permeiam as relações humanas, tanto do homem com o outro, quanto do homem consigo mesmo. Kleist tentou demonstrar os diversos fios que conduzem as ações humanas, evidenciando o quão complexo é o desenrolar da vida do sujeito: razão, sentimento, contrato social, cultura, educação etc. estão

completamente emaranhados nessa determinação do sujeito enquanto ser social, o que dificulta a projeção de um ideal que demonstre certa aplicabilidade na realidade empírica. Se encararmos o ceticismo como uma forma de suspensão do juízo, podemos dizer que Kleist escolheu a literatura como meio de se colocar em movimento, como forma de debater a filosofia e provar o seu ponto de vista, mesmo que este seja permeado por um pessimismo que vislumbra uma possibilidade de otimismo. A literatura, portanto, foi a sua escolha, o seu meio de interlocução, e talvez até a sua forma de compreensão da realidade empírica, que, se não alcançou, chegou perto de ultrapassar a consciência intermediária e encontrar um possível caminho para a porta dos fundos do paraíso perdido por meio da intuição, da arte do gênio, tão representativa da figura kleistiana.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revisada por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, T. W.; HORLHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. **O livre-arbítrio**. Tradução, organização, introdução e notas de Nair de Assis Oliveira; revisão de Honório Dalbosco. São Paulo: Paulus, 1995.
- ALLAN, S. **The plays of Heinrich von Kleist: ideals and ilusions**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- _____. **The stories of Heinrich von Kleist: fictions of security**. New York: Camden House, 2001.
- ALT, P.-A. Poetische Logik Verwickelter Verhältnisse: Kleist und die Register des Bösen. **Kleist-Jahrbuch 2008/2009**. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2009, p. 63-81.
- _____. **Ästhetik des Bösen**. München: Verlag C. H. Beck, 2011.
- ANTOGNAZZA, M. R. **Leibniz: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- ARÊAS, V. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Introducción, traducción y notas de Tomás Clavo Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1998.
- _____. **Sobre a alma**. Tradução de Ana Maria Lóio. Revisão científica de Tomás Calvo Martinez. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO E LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. Revisão da tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARBOSA, R. Kallias ou sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Körner em janeiro e fevereiro de 1793. In: SCHILLER, F. **Kallias ou sobre a beleza**. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 9-38.
- _____. **Schiller e a cultura estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. (Filosofia Passo a Passo, 42).
- BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENNHOLDT-THOMSEN, A. Kleists Standort zwischen Aufklärung und Romantik. In: HALLER-NEVERMANN, M.; REHWINKEL, D. (Herausgegeben). **Kleist – ein moderner Aufklärer?** Göttingen: Wallstein Verlag, 2005.

BENTLEY, E. **O dramaturgo como pensador**. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERGSON, H. **O riso**. Ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

BOESCH, B. (Org.). **História da literatura alemã**. São Paulo: Herder; Edusp, 1967.

BORNHEIM, G. **O sentido e a máscara**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates, 8).

_____. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Ed.). **O romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Stylus, 3). p. 75-111.

BRION, M. **La Alemania romântica: Heinrich von Kleist; Ludwig Tieck**. Traducción de Fernando Santos Fontela. Barcelona: Barral, 1971.

BÜLOW, E. von (Hrsg.). **Heinrich von Kleist's Leben und Briefe**. Mit einem Anhang. Berlin: Besser, 1848.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu Dobianszky. São Paulo: UNICAMP, Papiros, 1993.

CARLSON, M. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997. (Prismas).

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

_____. **El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas**. II: Desarrollo y culminación del racionalismo; El problema del conocimiento en el sistema del empirismo; De Newton a Kant: la filosofía crítica. Traducción de Wenceslao Roces. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1956.

_____. **El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas**. I: El renacer del problema del conocimiento; El descubrimiento del concepto de la naturaleza; Los fundamentos del Idealismo. Traducción de Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. Kant y el problema de la metafísica. Traducción de Ernesto Garzón Valdés. **Ideas y Valores**. Bogotá, v 26, n 48-49, p. 105-129, 1977.

CASTRO, R. C. de P. **'Michael Kohlhaas' - a vitória da derrota: uma interpretação da novela 'Michael Kohlhaas', de Heinrich von Kleist**. 2006. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. **Alencar e Kleist. Til e Toni: crise(s) da identidade na servidão e na escravidão modernas.** 2012. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CHÂTEAU, J. **Os grandes pedagogistas.** Tradução e notas de Luiz Damasco Penna e J. B. Damasco Penna. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1978.

CHAUÍ, M. de S. Vida e obra. In: KANT, I. **Crítica da razão pura.** Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultura, 1999, p. 5-21.

_____. **Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles.** Volume I. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

D'ANGELI, C.; PADUANO, G. **O cômico.** Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

DELEUZE, G. **A filosofia crítica de Kant.** Tradução de Germiniano de France. Lisboa: Edições 70, 1963.

DESCARTES, R. **Discurso do método.** Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martim Fontes, 1996.

DUARTE, R. (org.). **Belo, sublime e Kant.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

DUTRA, L. H. de A.; SMITH, P. J. (orgs.). **Ceticismo: perspectivas históricas e filosóficas.** Florianópolis: NEL/UFSC, 2000.

ECO, H. (org.). **História da feiúra.** Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2007.

_____. **História da beleza.** Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2010.

ENSBERG, P. "Das Gefäß des Inhalts: Zum Verhältnis von Philosophie und Literatur am Beispiel der 'Kantkrise' Heinrich von Kleists." In: **Beiträge zur Kleist-Forschung** (1999), Herausgegeben von Wolfgang Barthel und Hans-Jochen Marquardt, Frankfurt an der Oder: Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte, 1999, S. 61–123.

EPICURO. **Antologia de textos.** Tradução e notas de Agostinho da Silva [et al.]; estudos introdutórios de E. Joyau e G. Ribbeck. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

ESMIRNA, Q. de. **Posthoméricas.** Edición de Francisco A. García Romero. Madrid: Akal, 1997.

FALBEL, N. Os fundamentos históricos do romantismo. In: GUINSBURG, J. (Ed.). **O romantismo.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 23-50 (Stylus, 3).

FICHTE, J. G. **A doutrina da ciência de 1794 e outros escritos.** Seleção de textos, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. **The vocation of man**. Translated, with introduction and notes, by Peter Preuss. Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1987.

_____. Discurso à nação alemã. In: VINCENTI, L. **Educação e liberdade: Kant e Fichte**. Tradução de Élcio Fernandes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

FISCHER, B. (ed.) **A companion to the Works of Heinrich von Kleist**. Rochester, NY: Camden House, 2003.

_____. Introduction: Heinrich von Kleist's Life and Work. In: _____. **A companion to the Works of Heinrich von Kleist**. Rochester, NY: Camden House, 2003.

FISCHER, B.; MEHIGAN, T. (edited). **Heinrich von Kleist and Modernity**. New York: Camden House, 2011.

FLITNER, W. Wilhelm von Humboldt. In: CHÂTEAU, J. **Os grandes pedagogistas**. Tradução e notas de Luiz Damasco Penna e J. B. Damasco Penna. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1978.

FÖLDÉNYI, L. Grazie. In: KNITTEL, A. P. (Ed.). **Heinrich von Kleist**. Stuttgart: Wiissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003, p. 147-153 (Coleção Neue Wege der Forschung).

FRANK, M. **The philosophical foundations of Early German Romanticism**. Translated by Elizabeth Millán-Zaibert. New York: SUNY Press, 2004.

GATTI, I. F. **A Crestomatia de Proclo**: tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da *Biblioteca* de Fócio. Dissertação de Mestrado. USP. São Paulo, 2012.

GIANNOTTI, J. A. **O jogo do belo e do feio**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

GLENNY, R. E. **The manipulation of reality in works by Heinrich von Kleist**. New York; Bern; Frankfurt am Main; Paris: Lang, 1987.

GREINER, B. **Kleists Dramen und Erzählungen**: experimente zum „Fall“ der Kunst. Tübingen; Basel: Francke, 2000.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jaboille. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GRUGGER, H. Schau-spiele komplexer Räume: Heinrich von Kleist und die Krise der Bewusstseinsphilosophie. In: RAPOSO, B.; GARCÍA-WISTÄDT, I. (eds.) **Heinrich von Kleist: crisis y modernidad**. Valencia: Universitat de València, 2013.

GUINSBURG, J. (Ed.). **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999 (Stylus, 9).

_____. **O romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005 (Stylus, 3).

GUMBRECHT, H. U. Especial Kleist. **FLOEMA** - Caderno de Teoria e História Literária. Ano IV, n. 4A, out. 2008. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2008.

HALLER-NEVERMANN, M.; REHWINKEL, D. (Herausgegeben). **Kleist – ein moderner Aufklärer?** Göttingen: Wallstein Verlag, 2005.

HANSEN, B. Poetik der Irritation: „Penthesilea“ – Forschung 1977-2002. In: KNITTEL, A. P. (Ed.). **Henrich von Kleist**. Stuttgart: Wiissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. (Coleção Neue Wege der Forschung) p. 225-253.

HEGEL, G. W. F. **Estética**: a ideia e o ideal. **Estética**: o belo artístico ou o ideal. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HEIDEGGER, M. **Kant y el problema de la metafísica**. Traducción de Gred Ibscher Roth. Revisada por Elsa Cecilia Frost. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1954.

HEISE, E.; RÖHL, R. **História da literatura alemã**. São Paulo: Ática, 1986.

HESSEN, J. **Teoria do conhecimento**. Tradução de António Correia. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1978.

HOHOFF, C. **Heinrich von Kleist in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**. Dargestellt von Curt Hohoff. Dokumentarischer Anhang von Paul Raabe bearbeitet. Hamburg: Rowohlt, 1958.

_____. **Heinrich von Kleist: 1777/1977**. Tradução de Felipe Bosso. Bonn Bad Godesberg: Inter Naciones, 1977.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Edição de Antônio Medina Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Ars Poetica. Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. Tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUME, D. **Investigações sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral**. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. **Tratado da natureza humana**: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais. Tradução de Débora Danowski. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

JANÉ, J. El derecho natural en la obra de Kleist. In: RAPOSO, B.; GARCÍA-WISTÄDT, I. (eds.) **Heinrich von Kleist: crisis y modernidad**. Valencia: Universitat de València, 2013.

KANGUSSU, I. et al. (Org.). **O cômico e o trágico**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

KANT, I. **Crítica del Juicio**. Traducción de José Rovira Armengoi. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961.

_____. **Fundamentação da metafísica dos costumes**. Tradução, introdução e notas de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

_____. **Textos selecionados**. Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí e traduções de Tania Maria Bernkopf, Paulo Quintela e Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. **Crítica da razão pura**. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

_____. **Sobre a pedagogia**. Tradução de Francisco Cock Fontanella. 3. ed. Piracicaba: Editora UNIMEP, 2002.

_____. **Prolegómenos a toda a metafísica futura: que queira apresentar-se como ciência**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.

_____. **A metafísica dos costumes**. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2003.

_____. **A religião nos limites da simples razão**. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006. (Série Filosofar)

_____. **Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime**. Introducción, traducción y notas de Luis Jiménez Moreno. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

_____. **Crítica da razão prática**. Tradução e prefácio de Afonso Bertagnoli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. **Resposta à pergunta: “O que é o Iluminismo?”**. Tradução de Artur Mourão. Disponível em <http://www.lusosofia.net/textos/kant_o_iluminismo_1784.pdf>. Acesso em 25/07/2016.

KAYSER, W. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KESTLER, I. F. O período da arte (Kunstperiode): Convergências entre Classicismo e a primeira fase do Romantismo alemão. **Forum Deutsch**. Rio de Janeiro (UFRJ), v. 4, p. 73-86, 2000.

KLEIST, H. von. **Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden**. Herausgegeben von Helmut Sembdner. München; Wien: Carl Hanser Verlag, 1982.

_____. Sobre o teatro de marionetes. *Revista USP, Brasil*, n. 17, p. 196-201, 1993. ISSN 2316-9036. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25982>>. Acesso em: 18/12/2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i17p196-201>.

_____. **Pentesileia**. Tradução e Posfácio de Rafael Gomes Filipe. Porto: Porto Editora, 2003.

KNITTEL, A. P. (Ed.). **Henrich von Kleist**. Stuttgart: Wiissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003 (Coleção Neue Wege der Forschung).

KORFMANN, M. Kant: autonomia ou estética compromissada? **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 08, p. 23-38, 2004.

LEBRUN, G. **Sobre Kant**. Organização de Rubens Rodrigues Torres Filho e tradução de José Oscar Almeida Marques, Maria Regina Avelar Coelho da Rocha e Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1993.

LEIBNIZ, G. W. **Novos ensaios sobre o entendimento humano**. Tradução de Luiz João Baraúna. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. **Princípios da Filosofia ou Monadologia**. Tradução de Fernando Barreto Gallas. 2007. Disponível em: <http://www.leibnizbrasil.pro.br/leibniz-pdf/monadologia.pdf>. Consultado em 28/03/2017.

_____. **Discurso de metafísica e outros textos**. Apresentação e notas de Tessa Moura Lacerda. Tradução de Marilena Chauí e Alexandre da Cruz Bonilha. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LEMKE, A. Gemüts-Bewegungen. Affektzeichen in Kleists Aufsatz Über das Marionettentheater. **Kleist-Jahrbuch 2008/2009**. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2009, p. 183-201.

LESSING, G. E. **De teatro e literatura**. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Hrder, 1964.

_____. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia**. Com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LEWIS, M. G. **El monje**. Traducción de Francisco Torres Oliver. Barcelona: Editorial Bruguera, 1980.

LIMNATIS, N. **German idealism and the problem of knowledge**. Kant, Fichte, Schelling and Hegel. New York: Springer, 2008.

LÖWY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUKÁCS, G. A tragédia de Heinrich von Kleist. Tradução de Manoela Hoffman Oliveira. **Idéias**, Campinas, n. 5, p. 234-270, 2012.

LYOTARD, J. F. **Lições sobre a analítica do sublime**. Tradução de Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1993.

MACHADO, L. N. A determinação do ser humano: uma introdução. **Rapisódia**, São Paulo, n. 10, p. 229-271, 2016.

MALLINSON, V. John Locke. In: CHÂTEAU, J. **Os grandes pedagogistas**. Tradução e notas de Luiz Damasco Penna e J. B. Damasco Penna. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1978.

MAN, P. de. Aesthetic Formalization: Kleist's über das Marionettentheater. In: _____. **The rhetoric of Romanticism**. New York: Columbia University Press, 1984, p. 263-290.

MANDELARTZ, M. Von der Tugendlehre zur Lasterschule: die sogenannte 'Kantkrise' und Fichtes 'Wissenschaftslehre'. **Kleist Jahrbuch**, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2006, p. 120-136

MANN, T. **Kleist and his stories** (Preface). In: KLEIST, H. von. **The Marquise of O and others stories**. Translated and with an Introduction by Martin Greenberg. New York: Frederick Ungar Publishing Co, 1976, p. 5-23.

MARIÑO, F. M. Dualismo Y Ambigüedad En Prinz Friedrich Von Homburg. In: RAPOSO, B.; GARCÍA-WISTÄDT, I. (eds.) **Heinrich von Kleist: crisis y modernidad**. Valencia: Universitat de València, 2013.

MEHIGAN, T. **Heinrich von Kleist: Writing after Kant** (Studies in German Literature Linguistics and Culture). Boydell & Brewer Group Ltd. Edição do Kindle.

MERCHANT, M. **Comedy**. London: Methuen & Co Ltd, 1972.

MEYLAN, L. Johann Heinrich Pestalozzi. In: CHÂTEAU, J. **Os grandes pedagogistas**. Tradução e notas de Luiz Damasco Penna e J. B. Damasco Penna. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1978.

MOREAU, J. Platão e a educação. In: CHÂTEAU, J. **Os grandes pedagogistas**. Tradução e notas de Luiz Damasco Penna e J. B. Damasco Penna. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1978.

MÜCKE, D. von. The Fragmented Picture and Kleist's Zerbrochener Krug. In: FISCHER, B.; MEHIGAN, T. (edited). **Heinrich von Kleist and Modernity**. New York: Camden House, 2011.

MÜNSTER, M. Kleists unerreichbares Ideal Penthesilea. Eine Beleuchtung des Begriffs der Performativität. In: RAPOSO, B.; GARCÍA-WISTÄDT, I. (eds.) **Heinrich von Kleist: crisis y modernidad**. Valencia: Universitat de València, 2013.

MÜNSTER, R. Gott, Mensch, Tier. Heinrich Von Kleists Konzept eines anthropologischen Risses im Menschen und die Theorie der great chain of being. In: RAPOSO, B.; GARCÍA-WISTÄDT, I. (eds.) **Heinrich von Kleist: crisis y modernidad**. Valencia: Universitat de València, 2013.

NOBILE, N. **The school of days: Heinrich von Kleist and the traumas of education**. Detroit: Wayne State University Press, 1999.

NUNES, B. Introdução. In: PLATÃO. **Diálogos**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coordenação de Benedito Nunes. 3ª. Ed. Belém: Editora Universitária UFPA, 2001, p. 23-31.

_____. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Ed.). **O romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 51-74 (Stylus, 3).

_____. Poesia e filosofia: uma transa. **A Palo Seco**: escritos de filosofia e literatura. Ano 3, n. 3, 2011, p. 8-17.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia**: construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PANOFSKY, E. **Idea**: a evolução do conceito de belo. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PAVIANI, J. Traços filosóficos e literários nos textos. In: ROHDEN, L.; PIRES, C. (org.) **Filosofia e Literatura**. Uma relação transacional. Ijuí: Unijuí, 2009.

PLATÃO. Fédon ou da alma. In: __**Diálogos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 115-190.

_____. **Diálogos**. Teeteto. Crátilo. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coordenação de Benedito Nunes. 3ª. Ed. Belém: Editora Universitária UFPA, 2001.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RAPOSO, B.; GARCÍA-WISTÄDT, I. (eds.) Heinrich von Kleist: crisis y modernidad. Valencia: Universitat de València, 2013.

RICOEUR, P. **The symbolism of evil**. Translated from the French by Emerson Buchanan. Boston: Beacon Press, 1967.

_____. **O mal**: um desafio à filosofia e à teologia. Tradução de Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papirus, 1988.

ROSENFELD, A. Introdução. In: LESSING, G. E. **De teatro e literature**. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Hrder, 1964.

_____. Introdução - Da Ilustração ao romantismo. In: HAMANN, J. G. et al. **Autores pré-românticos alemães**. Tradução de João Marschner, Flávio Meurer e Lily Strehler. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Herder, 1965, p. 7-24.

_____. **Teatro alemão**: 1ª parte. Esboço histórico. São Paulo: Brasiliense, 1968.

_____. Introdução. In: **Teoria da tragédia**. Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: E. P. U., 1992, p. 7-12 (Biblioteca Pólen).

_____. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva / Edusp; Campinas: Edunicamp, 1993 (Debates 255).

_____. **Texto/contexto II**. São Paulo: Perspectiva / Edusp; Campinas: Edunicamp, 1993 (Debates, 257).

_____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Teatro moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008 (Debates, 153).

ROSENKRANZ, Karl. **Estética de lo feo**. Traducción y edición de Miguel Salmerón. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992.

ROUSSEAU, J.-J. **Emílio**: ou da educação. Tradução de Sérgio Milliet. 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. **O contrato social**. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006. (Série Filosofar)

RYNGAERT, J.-P. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SAFRANSKI, R. **Romantismo**: uma questão alemã. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

_____. **El mal o el drama de la libertad**. Traducción de Raúl Gabás. Barcelona: Tusquets, 2000.

SALMERÓN, M. Prefácio. In: ROSENKRANZ, Karl. **Estética de lo feo**. Traducción y edición de Miguel Salmerón. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992.

_____. Género y violencia en Heinrich von Kleist: Küsse (und) Bisse. In: RAPOSO, B.; GARCÍA-WISTÄDT, I. (eds.) **Heinrich von Kleist**: crisis y modernidad. Valencia: Universitat de València, 2013.

SANTOS, F. R. da S. **Lira dissonante**: o grotesco na lírica romântica brasileira. Considerações sobre os aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Araraquara. 2009.

SCHEEL, M. **Poética do romantismo**: Novalis e o fragmento literário. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

SCHILLER, F. **Ausgewählte Werke**. Fünfter Band. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1950.

_____. **Briefe**. München: Carl Hanser Verlag, 1955.

_____. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. **Teoria da tragédia**. Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: E. P. U., 1992. (Biblioteca Pólen)

_____. **Kallias ou sobre a beleza**: a correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. **Sobre poesia ingênua e sentimental.** Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

_____. **Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93.** Recolhidos por Christian Friedrich Michaelis. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. **Sobre graça e dignidade.** Tradução de Ana Resende. Porto Alegre: Movimento, 2008.

SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e fragmentos.** Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. Über das Studium der griechischen Poesie. In: _____. **Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe.** Erste Abteilung: Kritische Neuauflage, Band 1, München, Paderborn, Wien, Zürich 1979. Disponível em: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/%C3%84sthetische+und+politische+Schriften/%C3%9Cber+das+Studium+der+griechischen+Poesie/%C3%9Cber+das+Studium+der+griechischen+Poesie>. Acesso em 20/08/2018.

SCHMIDT, J. **Heinrich von Kleist:** Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.

SCHULZ, G. **Kleist:** Eine Biographie. Munich: Beck, 2007.

SELIGMANN-SILVA. Introdução. In: LESSING, G. E. **Laocoon ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia.** Com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SILVA, Arlenice Almeida da. **O Interessante em Friedrich Schlegel.** Trans/Form/Ação, (Marília); v.34, p.75-94, 2011, Edição Especial 2.

SMITH, Plínio Junqueira. More in the manner, but also in the matter: Hume e o ceticismo no Tratado e na Investigação. In: ____ **Ceticismo Filosófico.** Curitiba: Editora UFPR, 2000.

SÖFFNER, J. Penthesileas Zorn. **Kleist-Jahrbuch 2008/2009.** Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2009, p. 166-182.

SOUZA, H. J. dos S. **O problema da motivação moral em Kant.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SUZUKI, M. **O gênio romântico.** Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. Kant acordou mesmo do sono dogmático? **Estudos Kantianos,** Marília, v.3, n.2, p. 11-40, Jul./Dez., 2015.

VINCENTI, L. **Educação e liberdade:** Kant e Fichte. Tradução de Élcio Fernandes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

VOLOBUEF, K. **Frestas e arestas**: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

WEISKEL, T. **O sublime romântico**: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência. Prefácio de Harold Bloom. Tradução de Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.