

## PRIMEIRA CONFERÊNCIA

(25 de agosto de 2007)

É realmente um desafio a proposta de apresentar três conferências sobre Heinrich von Kleist como uma exportação de sua obra ao sertão. Kleist é, provavelmente, meu autor preferido na literatura alemã. Pensando a esse respeito, encontro duas razões para seu domínio em minha *pleiade* imaginária, duas razões para meu entusiasmo em relação aos seus textos. A primeira, eu chamaria de intensidade dos conteúdos em suas narrativas, tanto nos seus contos como nas suas peças teatrais. Eu me pergunto em que consiste essa intensidade, e minha primeira resposta é que a intensidade narrativa de Kleist consiste na obsessão de encontrar um equilíbrio entre crime e castigo ou entre infração e punição, admitindo, porém, desde o início, a impossibilidade de encontrar tal equilíbrio. Por não encontrá-lo, ao final da leitura de qualquer um de seus contos ou dramas, sempre há alguma coisa que sobra, sempre, ao final, alguma coisa que não se resolve. Nesse sentido, é interessante pensar que seu texto de maior êxito internacional, *A Marquesa d'O*, parece chegar a uma solução de equilíbrio, como se nele, finalmente, Kleist tivesse dado uma solução ao problema, o que acabou facilitando a sua recepção. Infelizmente, penso que é uma recepção equivocada porque Kleist nunca alcança esse equilíbrio, até mesmo n'*A Marquesa d'O*. Ele quer encontrá-lo, mas não o consegue, de modo que, ao final, sempre fica esse sentimento frustrante e a impressão de que há um material que sobra.

Exemplifico com um texto muito breve, *A Mendiga de Locarno*. Um dos protagonistas centrais desse conto é o conde de Locarno, que vive em um castelo nessa linda cidade ao sul da Suíça e ao norte da

Itália. A geografia é sempre muito importante em Kleist, que apresenta referências geográficas quase exageradamente precisas. Certo dia, em uma cena típica da literatura romântica, aparece no castelo uma mendiga, e, como também é típico da literatura romântica, o conde recusa-se a dar-lhe dinheiro, e nem sequer a deixa dormir na porta do castelo. Até esse momento, e já se passaram três das quatro páginas do conto, trata-se de uma história absolutamente convencional. No entanto, poucos dias após esse primeiro encontro negativo, a velha mendiga reaparece no castelo durante a noite (o que também é muito romântico), mas não fica claro se ela é um espírito ou uma realidade, se ela morreu ou não e, então, surge algo tipicamente kleistiano: a mendiga começa a atravessar a sala do castelo geometricamente. Kleist faz uma descrição muito precisa, quase matemática. A mendiga atravessa várias vezes a sala principal do castelo e começa a incendiá-lo. Nas noites seguintes, ela retorna sempre com o mesmo efeito, destruindo progressivamente o castelo inteiro. O interessante é que não há reação por parte do conde e de sua família, como se eles soubessem que não podiam resistir porque essa destruição seria um destino. Ao final, a família do conde morre, e, na última frase do conto, o narrador diz: até hoje se podem ver as ruínas daquele castelo.

Normalmente, a reação do leitor, se não for um leitor exageradamente romântico, deve ser pensar que o castigo foi exagerado, porque se, de um lado, não dar dinheiro a uma mendiga é ruim, de outro, destruir o castelo inteiro é uma medida desmesurada. Entre a infração do conde e o castigo recebido não há equilíbrio. E sempre acontece assim nas narrativas de Kleist: às vezes o castigo pode ser pequeno demais, mas nunca se chega a um equilíbrio final. O segundo aspecto a ser ressaltado nesse conto é a cena obsessiva da mendiga atravessando a sala geometricamente. O que significa essa referência geométrica? Nós não sabemos. O mesmo ocorre com as ruínas do castelo. Que sentido dar a essas ruínas? Poderiam ser símbolo da injustiça, mas injustiça de quem? Não há Deus nessa narrativa. Se houvesse, provavelmente haveria equilíbrio. Assim, para concluir minha primeira descrição a respeito da intensidade nas narrativas de Kleist, há alguma coisa que sobra ao final desse conto, e não estou

falando metaforicamente; sempre, nos textos de Kleist, há um objeto de referência que sobra ao final porque não se sabe como dar sentido a esse objeto na narrativa toda.

Uma segunda razão freqüentemente mencionada a respeito da intensidade narrativa de Kleist é o estilo muito complexo de sua prosa, unido à possibilidade gramática do alemão para formar frases longas. No entanto, e isso é uma surpresa, a prosa de Kleist é impressionante, mas sintaticamente é uma prosa convencional sem grandes artifícios estilísticos. A qualidade específica da prosa de Kleist não se encontra na superfície lingüística, o que, aliás, facilita sua tradução. Os elementos de prosódia que normalmente são difíceis de traduzir não são tão importantes em Kleist. Em que consistiria, então, essa impressão de que há uma complexidade específica na sua língua? Eu gostaria de relacionar essa complexidade com o que chamo de seus “gestos”. Gestos, não no nível retórico ou estilístico, mas no nível do significado. O que chamo de “gestos” em Kleist são conteúdos que resistem a uma atribuição de sentido. Por exemplo, a cena da mendiga atravessando a sala em diagonal: nós não sabemos quê sentido atribuir a essa descrição quase obsessivamente precisa na narrativa. Ao ler seus contos, seus dramas e mesmo seus dois ensaios filosófico-estéticos muito importantes, percebo que estão cheios de gestos assim.

Antes de prosseguir, quero dar um exemplo de um filme de Werner Herzog, de que gosto muito, *Stroszek*. É a história de um músico que sofre de uma deficiência mental e que sai da Alemanha para fazer a vida nos Estados Unidos com uma prostituta que ele adora. Claro que ele não o consegue. O filme termina com uma cena no estado de Wisconsin, em uma espécie de parque de diversões, onde há uma engenhoca com animais dentro. Ao se colocar uma moeda nessa caixa, os animais começam a se mover. Na época do filme, em 1979, a interpretação progressista de esquerda dizia que essa cena era uma crítica política ao capitalismo americano. Mas, em uma entrevista, Herzog disse que não sabia o que aquilo queria dizer; que ele tinha achado fascinantes aquelas galinhas se movendo na caixa e que aquilo devia ter um sentido, mas ele não conseguia saber qual. É em relação a isso que eu falo de “gesto”.

O fato é que sentimos hoje um fascínio particularmente intenso por essas coisas que sobram. Há muito mais obras de arte, textos, filmes, nos quais sistematicamente o autor ou diretor produz algo que sobra, justamente porque nós temos fascínio por isso. E por que temos essa vontade de que algo sobre? Provavelmente porque nós vivemos em um mundo cujo cotidiano não é mais que uma fusão entre software e consciência, e essa fusão se harmoniza de modo tão abrangente que temos necessidade de que alguma coisa resista à integração, à semiotização. Penso que todo meu fascínio pelo trabalho a respeito da presença e do campo não-hermenêutico<sup>1</sup> corresponde exatamente a esse desejo de resistência, a esse desejo de que algo sobre e não se integre totalmente.

Um outro exemplo, agora de um texto de Kleist pouco conhecido, o fragmento de uma carta que ele escreveu quando estava voltando da cidade de Frankfurt am Main para a sua cidade natal, Frankfurt an der Oder, hoje cidade fronteira com a Polônia. Ele está em uma carruagem e descreve o seguinte acontecimento: um ladrão salta na carruagem para ameaçar os passageiros. O narrador o vê, mas não diz nada, e o ladrão também fica em silêncio. A cena toda é muito silenciosa. Ninguém fala, nenhum ruído. Tudo tranquilo, mas muito tenso. Em um dado momento, o cocheiro vê o ladrão e o fustiga com toda a força. Kleist, então, descreve o grito do ladrão, dizendo que foi tão alto que atingiu até os seus ossos. E termina dizendo: “chegamos à cidade de Chemnitz com aquele ruído prazeroso”. Por que ele diz “ruído prazeroso”? Não se sabe. Essa é uma descrição muito intensa, e o leitor imagina que há uma relação significativa entre o momento silencioso e o momento do grito intenso e espera que Kleist dê um sentido à cena, mas ele não o faz. Se esse “prazeroso” é irônico ou não, não se sabe, e esse, para mim, é também um dos exemplos de gestos em Heinrich von Kleist.

Recapitulo, então, as duas razões para o meu fascínio em relação à prosa de Kleist. De um lado, a impossibilidade de estabelecer um equilíbrio entre infração e castigo, unido ao fato de que sempre sobra alguma coisa; de outro lado, a gestualidade relacionada aos conteúdos, ao significado, e que consiste na presença de fenômenos descritos com muitos detalhes

<sup>1</sup> Cf. H.U. Gumbrecht, *Production of Presence. What a meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

sem que façam sentido no contexto narrativo. Vou dedicar a segunda palestra ao problema desse equilíbrio impossível, problema quase filosófico que vai nos levar, principalmente, aos dramas de Kleist, porque neles a obsessão com esse tema é ainda maior. A terceira palestra vai ser dedicada ao fenômeno da gestualidade, e que vai nos levar à questão da estética de Kleist e também aos ensaios **Sobre o Teatro de Marionetes** e **Da Elaboração Progressiva dos Pensamentos na Fala**.

Passo agora a abordar o tema central desse seminário, o tema da convergência<sup>2</sup>. Antes de mostrar como a vida e a obra de Kleist têm a ver com a noção de convergência, vou diferenciar três tipos de convergência: paralela, reativa e paradoxal. A primeira, “convergência paralela”, pode ter uma ocorrência bastante exótica: o tamanduá, por exemplo, surge em diferentes continentes, mas sem que os animais tenham uma relação de desenvolvimento biológico. É quase o mesmo animal, mas não há entre eles genealogia genética comum. A segunda é o tipo de convergência que podemos chamar de “convergência reativa”. Na Guerra Fria, por exemplo, observou-se que, apesar da grande diferença entre Estados Unidos e União Soviética, existia um nível de convergência muito forte entre ambos no setor militar, baseada na competição entre essas duas nações. Em 1989, no último ano da União Soviética, percebeu-se que a estrutura de organização do setor militar (exceto a qualidade das armas) era quase idêntica nos dois países. Diz-se que era graças à competição, graças à situação da Guerra Fria. Podemos também dizer que a estrutura das economias nacionais está cada vez mais semelhante no contexto do que chamamos globalização. A isso chamamos convergência reativa, muitas vezes com uma expectativa, confirmada ou não, de que o último ponto desse encontro seja uma fusão. No entanto, a convergência que acho realmente interessante associar a Kleist é a “convergência paradoxal”, na qual, durante o processo de aproximação, emerge uma resistência: assim, à medida que dois elementos vão se aproximando, quanto mais próximos, maior se torna a resistência, sem que se saiba qual será o resultado. Nesse

<sup>2</sup> O tema do Sethil, “Convergências Literárias”, baseou-se em manifesto de Stanford, assinado por pesquisadores de diferentes campos, intitulado “Convergência Paradoxal. Desafios e oportunidades em nosso futuro?”, traduzido para o português e publicado posteriormente na **Revista USP**, n.76, 2007-2008, p.112-118.

sentido, em relação ao desequilíbrio entre infração e castigo, entre infração e punição, penso que a potencial contribuição filosófica, conceitual, da obra de Kleist ao tema da convergência é precisamente a de sua obra ser uma ilustração riquíssima do que é essa situação mais complexa, mais interessante, intelectualmente, da convergência paradoxal.

Como podemos explicar historicamente a estranha e muito excêntrica complexidade de Kleist? Uma primeira resposta consiste em dizer que Kleist foi um autor típico de um período histórico que o grande historiador alemão, Reinhart Koselleck, definiu com a metáfora de “tempo-sela” (a partir da expressão francesa “être a cheval”, “estar a cavalo”), no sentido de se estar entre duas coisas ao mesmo tempo. O “tempo-sela” europeu corresponde mais ou menos ao período de 1780 a 1830, que quase coincide com o tempo da biografia de Kleist, nascido em 1777 e morto em 1811. Koselleck mostra que, na História ocidental, sobretudo na Europa Central, mas não apenas, essa é uma época de grande movimento, e que traz uma conseqüência hermenêutica específica em relação à nossa aproximação a esse período: quando lemos textos de antes de 1780, percebemos imediatamente a necessidade de tradução, de comentário filológico e histórico para podermos entendê-los. Por exemplo, quando lemos o conceito “revolução”, consideramo-lo hoje, claramente, no sentido da história política, mas esse significado não existia antes das chamadas “revoluções burguesas” no século XVIII. Antes, a palavra tinha apenas uma referência astronômica. Na *Encyclopédie* de Diderot e D’Alembert, em 1780, o conceito é puramente astronômico. No entanto, como tantas coisas se transformam nesse período de cinquenta anos, quando lemos um texto de depois de 1830, a tendência é muitas vezes oposta, no sentido de achar que podemos entender qualquer coisa bem, o que nem sempre é verdade. Um exemplo, em língua alemã, é o conceito expresso na palavra “Bund”, que quer dizer federação. Se lermos um texto de 1830 e encontrarmos a palavra federação, federal ou federativo, vamos entendê-las como um termo político, que, em verdade, não são. Naquele momento, ao menos em alemão, “Bund” refere-se a associações de estudantes universitários em resistência à autoridade política da

Restauração. Então, se a biografia de von Kleist coincide com o “tempo-sela”, ele esteve exposto a um grande número de transformações, como uma vida que se situa entre pólos opostos.

Nessa primeira aproximação introdutória a Kleist, eu gostaria de observar que a integração de vida e obra nesse “tempo-sela” explicaria porque a história da recepção da obra de Kleist é uma história muito excêntrica. No seu tempo de vida, Kleist era considerado, por exemplo, nas poucas necrologias que se escreveram após sua morte, um rapaz com certo talento e nada mais. Uns achavam que ele tinha um grande talento, outros que ele tinha um talento médio, medíocre até, ou que tinha perdido a chance de seu talento. Kleist seria assim uma promessa falhada, uma promessa que não funcionou, a tal ponto que ele quase sempre teve muitas dificuldades em publicar qualquer coisa. Dentre suas peças de teatro, poucas foram encenadas em seu tempo de vida. A recepção mais canonizada começa com Nietzsche, mas a grande virada se dará a partir dos anos vinte do século XX, no momento que chamamos de Alta Modernidade, ao redor da primeira publicação dos romances de Kafka. A recepção de Kleist ficou ligada, na Alemanha, à recepção de Kafka. Nesses dois séculos de recepção de Kleist, o apogeu ocorre hoje, porque vários de seus dramas foram encenados pela primeira vez nos anos 80 e 90 do século XX. Esse evento, por exemplo, a exportação de Kleist à Bahia, faz parte desse entusiasmo no momento mais intenso da história de sua ascensão.

Passo agora, na segunda parte da palestra de hoje, a exemplificar os três aspectos que aponte sobre Kleist: o do equilíbrio, da gestualidade e do “tempo-sela”. Serão ao todo nove motivos que vou desenvolver a respeito da vida de Kleist. Estou plenamente consciente de que costumava ser de mau gosto acadêmico falar da vida de um autor, mas é o que eu vou fazer porque acho que a biografia faz sentido e interessa como uma transição entre textos e situação histórica. Passo então aos nove motivos e à função desses motivos, episódios e detalhes, que ilustram as minhas três primeiras observações sobre Kleist: equilíbrio, gestualidade e “tempo-sela”.

Kleist nasceu em Frankfurt an der Oder (uma cidade perto de Colônia, oitenta quilômetros a leste de Berlim, quase já na Europa

Oriental), e morreu aos trinta e quatro anos, em novembro de 1811, em Berlim. A morte mesma de Kleist foi um momento em que algo sobrou. Kleist suicidou-se no dia 21 de novembro de 1811. Sabe-se que a morte como tema, o suicídio como gesto, fascinava, em geral, os românticos europeus e também os românticos sul-americanos, mas a diferença é que, na vida de Kleist, essa fascinação se tornou uma realidade bem concreta. No seu caso, apesar da falta de sucesso como poeta e como intelectual, não se pode dizer que seu suicídio tenha sido conseqüência de uma experiência negativa particular, de uma falência, de uma bancarrota ou de uma crise romântica. O momento de seu suicídio era um momento normal em sua vida, quer dizer, um momento sem muito êxito, mas nada dramático. A diferença da obsessão de Kleist com a morte é que o seu suicídio possuía uma complicação: o seu desejo de morte era um desejo de morte compartilhada, pois ele queria morrer com alguma outra pessoa. Kleist escreveu muitas cartas aos amigos e aos seus parentes, perguntando se algum deles queria morrer com ele. E, finalmente, no ano de 1811, ele encontrou, em um salão característico da sociabilidade do primeiro quartel do século XIX, uma senhora da boa sociedade burguesa de Berlim, quase de sua idade, tinha 31 anos, chamada Henriette Vogel. Henriette, uma mulher casada, mãe de duas crianças, tinha provavelmente, apesar de ser difícil identificar doenças naquela época, o que chamamos hoje câncer de útero. Em todo caso, ela tinha certeza de que ia morrer, e quando Kleist soube disso, imediatamente mandou-lhe uma carta perguntando se ela queria morrer com ele, e Henriette aceitou.

Quero sublinhar essa expressão que normalmente é convencional demais: “vontade de morrer”. Em Kleist isso não foi metáfora, mas sim um desejo vital, um desejo quase corporal, um desejo que ele queria compartilhar. As circunstâncias do suicídio foram estranhas, o que chamamos de *Unheimlich* [inquietante, sinistro], porque os dois organizaram o duplo suicídio com uma precisão que se poderia chamar modernamente de burocrática ou historicamente de “egiptológica”. Eles prepararam tudo: queimaram certos manuscritos, entregaram outros a amigos, escreveram cartas sem explicar o porquê do suicídio, mas

organizaram tudo muito bem. É até provável que não tenha havido encontro erótico entre Kleist e Henriette. O fascínio de ambos era apenas a vontade compartilhada de morte. Quando foram encontrados (mataram-se com uma pistola, Kleist primeiro matou Henriette e logo depois a si mesmo), os dois corpos estavam abraçados. Há motivo para se pensar que até mesmo esse abraço foi planejado. Eles queriam ficar abraçados, talvez para fingirem que eram amantes sem o ser. O que sobra, realmente, é esse abraço. Não se sabe o porquê desse abraço, e por isso é muito tipicamente kleistiano, esse abraço que não estava em sintonia com a experiência deles.

Sobra outra coisa interessante nas belíssimas cartas de Kleist. Em uma de suas últimas cartas, ele escreve dizendo que tem a esperança de uma vida após a morte, mas sem usar essa expressão. Kleist possui uma transcendentalidade, uma expectativa de que algo vai acontecer depois da morte, mas essa expectativa, tanto lingüística como filosoficamente, era completamente desligada da tradição religiosa, e a metáfora que ele utiliza é a do balão: “nós vamos ficar felizes como em uma viagem de balão”. É interessante porque ele fala de uma viagem intransitiva, não é uma viagem para chegar ao céu. Apenas uma viagem. E continua: “você nem pode imaginar o quanto fico feliz com a imaginação dessa viagem”. Mas, de novo, é uma viagem sem ponto de chegada. O que é fascinante, para mim, algo que até me preocupa existencialmente, pessoalmente, é a possibilidade de imaginar ou propor uma transcendentalidade que seria imanente, que não seria religiosa. Imaginar que a morte vai ser como uma viagem em um balão e não a confrontação com um Deus que vai nos castigar ou beneficiar. Retomando, então, meus motivos, sobra um abraço nesse episódio, mas também sobra a expectativa dessa viagem que não se liga a nenhuma tradição. Uma imagem muito linda, mas não sei muito bem o que fazer com ela. E não estou dizendo isso como o intérprete que normalmente diz isso para depois saber como interpretar. Eu não sei o que fazer com essa imagem e o fascínio é exatamente esse.

Segundo episódio. Volto ao começo da vida adulta de Kleist, marcada por uma viagem que ele fez em 1800, aos vinte anos. Felizmente,

para mim, é uma viagem à minha cidade natal, Würzburg, uma cidade ao norte da Baviera, a mais de seiscentos quilômetros da cidade de Kleist, Frankfurt an der Oder. Kleist viajou com um amigo, a pé, essa distância. É uma viagem bem enigmática. Em primeiro lugar, é importante frisar que, naquele momento, o que é hoje a Alemanha não existia, pois havia mais de duzentos pequenos Estados. Para Kleist, então, essa viagem significava sair da Prússia, ao norte da Alemanha, e viajar a outro Estado distante. Além disso, era perigoso viajar naquela época, e, nesse caso, também significava sair de uma cultura protestante e ir para a cultura católica do sul. Essa era uma divisão bem grande na Europa Central naquele momento. A única hipótese plausível para essa viagem é que a minha cidade natal, então, foi um centro muito conhecido de medicina. Em Würzburg, houve uma grande faculdade de medicina com um grande hospital e das muitas cartas que Kleist escreveu de lá pode-se desenvolver a hipótese de que o seu problema era bem banal ou nada banal: que Kleist tinha uma fimose e foi até lá para se operar. Kleist mandou várias cartas à sua noiva, Wilhelmine, dizendo que após a viagem estaria preparado para casar-se com ela. Mas Kleist também fez essa viagem com seu amigo e temos também, desse momento, notas quase amorosas a ele. Não se sabe, então, quem era a pessoa de referência dessa operação. Podemos extrair uma consequência provável nos tempos de hoje e dizer que Kleist era bissexual. Mas, em primeiro lugar, o conceito e a forma de vida bissexual é algo de nosso tempo, e, segundo, como sempre, fica ainda menos claro em Kleist. Tudo que podemos dizer com certeza é que o primeiro texto dele hoje canonizado como um texto literário é uma descrição da paisagem de Würzburg, uma cidade com muitos edifícios medievais, e dela Kleist faz uma descrição absolutamente maravilhosa<sup>3</sup>.

Terceiro motivo, mais breve, e continuando o anterior: é muito enigmática a relação de Kleist com as mulheres. Certamente, as pessoas de sua associação, de seu epistolário, são principalmente mulheres, mas não é muito clara a relação psicológica que ele estabelecia com elas. Outra viagem foi a que ele fez a Paris, mil e quinhentos quilômetros a pé, para ver a cidade da Revolução Francesa, voltando pela Suíça. Kleist fez essa viagem

<sup>3</sup> A carta encontra-se traduzida nesse volume de **Floema**.

com sua irmã mais velha, Ulrike. Ulrike é um tipo de mulher de então, tipo George Sand, “mulher de calças”, hoje se suspeitaria ser ela uma mulher homossexual, mas, de novo, isso também não fica claro historicamente. Parece uma constante na vida de Kleist a atração e fascínio por esse tipo de mulher. Outro contato importante em sua vida foi sua prima, bem mais velha que ele, Marie von Kleist, com quem ele teve uma relação amorosa. Na sua biografia, se há uma relação sexual bem documentada, é essa. Um diferente relacionamento amoroso de Kleist ocorre quando ele passa por Weimar, a cidade do classicismo alemão, de Goethe, de Schiller, e namora a filha do grande poeta Wieland. Foi um amor que quase chegou ao contato sexual, quando então parece que, de repente, Kleist se afastou, fugindo do contato e deixando a cidade. Talvez a situação tenha sido tão intensa que se tornou quase ameaçadora para ele. Como disse, seria fácil demais dizer que Kleist era bissexual; seria fácil demais dizer que Kleist queria ter relação com “mulheres de calças”, com mulheres lésbicas no discurso de hoje. Sua vida erótica era muito sugestiva, mas não conduz a uma conclusão definitiva. Surgem convergências, mas convergências paradoxais, para as quais não existe uma configuração, não existe um padrão.

Outra questão é a relação muito problemática de Kleist com Goethe. Naquela época, a autoridade intelectual e até simbolicamente política de Goethe na Alemanha era sem limites. Goethe era como uma espécie de conselheiro nacional. Todos buscavam suas opiniões (interessante lembrar que minha disciplina acadêmica, a Romanística, foi criada em decorrência de uma conversa que o fundador Friedrich Diez foi ter com Goethe para pedir-lhe uma opinião sobre seu trabalho, e Goethe o aconselhou a pesquisar os trovadores do sul da França). Kleist procura Goethe e entrega a ele o manuscrito de **A Bilha Quebrada**, no ano de 1808. Goethe entusiasma-se com a peça e indica o ator mais importante da Alemanha naquele momento, Ifland, para desempenhar o papel principal do juiz Adam. No entanto, apesar da apresentação no teatro de Weimar, organizada por Goethe, apesar da interpretação de Ifland, a peça é um fracasso. Depois, Kleist publica em uma revista uma carta dizendo que o fracasso tinha sido culpa de Ifland, o grande ator, porque ele era

homossexual e não soube representar bem o papel do juiz, que deseja uma relação erótico-amorosa com uma jovem garota. É uma situação muito confusa porque Goethe teve toda a boa vontade com Kleist, o que poderia ter sido muito importante para a sua carreira. Apesar de suas possíveis ambigüidades eróticas, Kleist fez essa acusação em público em relação ao protegido de Goethe, numa atitude quase suicida. Novamente, é uma situação que envolve uma questão de identidade sexual. Novamente, é uma atitude enigmática, típica de Kleist, porque sabemos muitos detalhes que não entram em uma configuração. Em 1811, Goethe, recusou-se a fazer qualquer comentário a respeito da morte de Kleist. Disse apenas que ele tinha sido um rapaz de muito talento, que ele tentou ajudar, e que não iria dizer mais nada a respeito.

Às vezes (o meu quinto ponto), a língua de Kleist, essa língua tão excêntrica, que muitos leitores do alemão acham insuperável, às vezes a língua de Kleist dá a impressão de ser francamente de mau gosto estético. Vou dar o exemplo de um drama que foi levado ao palco com sucesso pela primeira vez nos anos setenta do século XX, **A Batalha de Hermann**, um drama que hoje nós acharíamos *kitsch*, e que versa sobre a batalha mitológica, ocorrida no século I d.C, quando os germanos venceram os romanos, um evento histórico narrado por Tácito. Trata-se de um drama romanticamente patriótico, e o herói central, o general germano que vence a batalha, chama-se Hermann, e sua mulher é Tusnelda, um nome germano inventado por Kleist. Depois da vitória, o general Hermann fica eufórico e começa a chamar a mulher dele de “Tussie”. Em alemão de hoje, Tussie é um nome que carrega uma sugestão semântica negativa, a tal ponto que esse nome inventado por Kleist é usado para referir-se a uma mulher feia. Por que ele chama a mulher do vencedor Hermann de um nome tão feio? O que sobra - como sempre sobra alguma coisa em Kleist - não sabemos realmente se é resultado de um mau gosto lingüístico ou se era uma intenção auto-irônica, como se Kleist estivesse cansado de sua escrita muito patriótica, e, na segunda parte do drama, depois da vitória, acentua-se esse mal estar, porque é uma tortura para um alemão ler essas linhas quando se refere a “Tussie”. Não podemos simplesmente saber o porquê dessa escolha.

Sexta observação: nas leituras que o fascinavam, mas também em sua produção literária, Kleist oscilou toda sua vida entre Classicismo e Romantismo, e isso tem a ver com a complexidade do “tempo sela”. Há contos como **A Mendiga de Locarno**, por exemplo, ou como **Michael Kohlhaas**, sua narrativa mais importante, que são tipicamente românticos. Dentre os seus dramas, **Catarina de Heilbronn** é considerado, hoje, na Alemanha, como o drama romântico *par excellence*. Ao mesmo tempo, Kleist escreveu dramas que pareceriam, à primeira vista, ter semelhanças com a produção francesa do século XVII, como **Penthesiléia** ou **Amphitryon**, adaptado de Molière. O que “sobra”, nesse caso, é que nenhum drama, nenhum conto de Kleist é completamente romântico ou completamente clássico; até quando a fala é predominantemente romântica, sempre há momentos classicistas lingüisticamente, ou ao contrário.

A próxima questão é um pouco mais complexa e refere-se, novamente, à complexidade do “tempo sela”. Pode-se dizer que em seu imaginário, mais do que em suas viagens, Kleist está realmente vivenciando múltiplos mundos, e ele se integra em mundos diferentes, muitas vezes simultaneamente. O seu mundo de origem, que é também o mundo ao qual ele retorna ao final, é a Prússia, cuja capital é Berlim (volto a enfatizar que a Alemanha, política e socialmente, ainda não existia nesse momento). A cidade natal de Kleist, na fronteira com a Polônia, pertence a este Estado extremamente militarizado. De fato, a família de Kleist era uma família muito numerosa, da alta aristocracia empobrecida, e com uma grande tradição militar de três ou quatro séculos. Havia mais de cem oficiais no setor militar prussiano naquele momento com o nome von Kleist. Até o fim, sobretudo em momentos de crises financeiras, Kleist busca apoiar-se na rede da família Kleist. Obviamente, como todo homem de sua família, sua educação profissional era direcionada para torná-lo um militar. Kleist teve uma educação de oficial de artilharia, aprendendo muita matemática, e, até o fim de sua vida, ele sente orgulho dessa competência matemática. Muitas vezes, Kleist fala em números e em geometria (lembro aquele motivo da diagonal no conto **A Mendiga de Locarno**). É interessante que toda a sua fragilidade existencial esteja unida

à vontade de uma identidade militar, que ele, inclusive, não conseguiu desenvolver. Assim, seu mundo existente, referencial primeiro, é o mundo prussiano. Seu segundo mundo é o mundo romântico, germânico, de uma Alemanha que foi uma projeção romântica, o sonho de uma Alemanha medieval que nunca existiu, ou de uma Alemanha germânica. Essa é outra contradição, outra convergência que não funciona, outra convergência paradoxal. Do mesmo modo, Kleist fica muito fascinado com o Iluminismo europeu, por isso viaja duas vezes a Paris, junto com sua irmã Ulrike, mas, a cada vez, não se demora mais do que poucos dias. Em Paris, na primeira viagem, ele lê Rousseau e decide morar na Suíça, cenário de um outro Iluminismo, aquele da natureza. Depois de dois meses morando em uma pequena casa numa ilha em um lago na Suíça, ele percebe que essa não era tampouco a solução. Mais uma vez, é um mundo que ele busca e que não converge facilmente com a sua origem prussiana alemã.

Ao mesmo tempo, e essa oitava dimensão me levou a pensar que Kleist ficaria contente com nossa exportação de sua obra ao sertão, ele participava daquilo que os românticos alemães chamavam de “Südweh”, “mal do sul”, quer dizer, a imaginação de um alemão do norte em relação ao sonho de viver em uma terra mais quente, também no sentido da expressão hoje, mais romântica. Nesse aspecto, é interessante pensar que dois dos contos mais famosos de Kleist têm como cenário a América Latina: **Noivado em São Domingos** e o **Terremoto no Chile**. Isso, porém, não se coaduna com a identidade de um oficial do setor militar prussiano; não combina com a projeção católica romântica de uma Alemanha medieval, de uma Alemanha cristã.

Psicologicamente falando, por fim, existe uma tensão na auto-imagem que Kleist deseja ter de si: a de ser um homem rígido, um matemático, um oficial, e, ao mesmo tempo, uma fragilidade, tanto física como psicológica, absolutamente extrema. Por isso, Kleist se orgulha da tradição militar de sua família; por isso, ele quer ser um grande oficial de artilharia, mas não o consegue; por isso, também, ele quer ser um poeta muito produtivo, capaz de escrever um drama em uma noite; ele quer fazer tudo isso, mas não o consegue, porque a realidade, sobretudo a sua

realidade física, é uma realidade de fragilidade irrecuperável. A vida de Kleist é uma vida de freqüentes colapsos físicos. Em quase todas as suas viagens há um momento de colapso, por exemplo, quando tem um colapso físico em Weimar, e Wieland lhe oferece sua casa como hospedagem. O que é interessante, nessa aproximação entre vida e obra, é que isso dá a Kleist uma sensibilidade extrema para a observação da fragilidade. Muitas vezes, os temas centrais, tanto de seus contos como, sobretudo, dos seus dramas, têm a ver com pessoas extremamente frágeis. No último drama, magnífico, **O Príncipe de Homburg**, o protagonista principal é um homem fisicamente bem preparado para ser militar, é um oficial do século XIX, mas que psiquicamente não está qualificado para a guerra. No campo de batalha, ele está sempre sonhando; no momento do ataque militar, ele sonha com alguma coisa, o que lhe garante a vitória, mas uma vitória em que não segue a ordem do rei. Nas cartas que Kleist envia de minha cidade natal, Würzburg, ele descreve, como diríamos hoje, quatro pacientes psiquiátricos. São descrições com detalhes obsessivos e inauditos para a época, por exemplo, a respeito de um onanista. É uma descrição horrível. Kleist pinta seu rosto, sua língua seca como a de um animal com os lábios mordidos. Porém, mesmo aqui sobra alguma coisa, porque a frase final da descrição diz: “mas seu rosto sugeria que ele podia ter sido um anjo”. Novamente, temos a fragilidade, no caso, a de uma pessoa condenada; e acho que umas das razões da “modernidade” de Kleist são essas descrições ao mesmo tempo frias, porque muito referenciais, mas também com uma compaixão não articulada, muito forte em relação às pessoas que têm uma identidade ou uma vida frágil.

Nesse sentido, também há uma convergência estranha, paradoxal, nas reflexões de Kleist a respeito do mundo. De um lado, seu tempo de vida é o grande momento do Idealismo alemão. A última década da vida de Kleist é a década da ascensão de Hegel, a grande autoridade nacional, e também a de Schelling. Kleist quer ler todos esses filósofos, mas, mesmo sabendo que vai parecer uma grande ousadia, eu tenho a impressão de que ele freqüentemente lê mal os filósofos. Comenta-se muito a recepção de Kant por Kleist e, simplesmente, Kleist não conseguiu compreender

Kant. Ele começa a ler suas três obras críticas e acha que o filósofo afirma que é impossível para nós conhecermos o mundo, quando, basicamente, a encenação do argumento de Kant em toda sua obra é que é extremamente difícil, mas que, no final das contas, é possível conhecer o mundo tendo por base a filosofia que ele está desenvolvendo. Podemos imaginar que Kleist leu a introdução de Kant até o ponto em que Kant enfatiza dramaticamente a dificuldade de compreender o mundo, quando então abandona a leitura, não porque não a ache interessante, mas porque a dor, a crise existencial é tão grande que ele não consegue continuar. Coisa semelhante acontece com a leitura que faz de Rousseau, quando decide viver na Suíça, e que é, paradoxalmente, semelhante à leitura romântica da família real francesa, que construíra casinhas pequenas no jardim de Versalhes. Dizer, então, que Kleist faz parte do Idealismo alemão é problemático e também nivela a sua identidade tanto artística quanto intelectual.

Kleist tentava ler tudo, e, de outro lado, tinha a tendência, em toda sua vida, de enfatizar, de sublinhar, como se dizia então, faculdades intelectuais que não eram cartesianas, que não eram do espírito, que não eram do Idealismo alemão. Prova disso, por exemplo, é o ensaio **Da Elaboração Progressiva dos Pensamentos na Fala**<sup>4</sup>, no qual ele argumenta seriamente que a melhor forma de produzir pensamento é não pensar antes de falar, mas, pelo contrário, começar a falar e se deixar falar. Sugere que só assim se pode produzir algo interessante. Aí existe uma convergência, não mais paradoxal, com o maravilhoso ensaio **Sobre o Teatro das Marionetes**, cuja tese, cuja proposição básica é a de que existe uma contradição sem mediação entre beleza, experiência estética, de um lado, e intenção, de outro. Se se tem a intenção de produzir uma obra de arte importante, não se consegue se se tem a intenção de ser gentil em uma conversa cotidiana, não se consegue. Só se pode conseguir se você se deixar ir, se você, e então termino com essa imagem hoje, deixar *cair o seu espírito no corpo*, numa materialidade referencial, talvez como aquelas referências kleistianas que sempre sobram no final.

---

<sup>4</sup> Ensaio traduzido e publicado nesse volume de *Floema*.