

Kleist e a crise da representação: a propósito do ensaio *Sentimentos diante da paisagem marítima de Casper David Friedrich*

Kleist and the Crisis of Representation: Reflections on the *Emotions Roused by Casper David Friedrich's Landscape by the Ocean*

Kathrin H. Rosenfield

RESUMO

Este artigo explora a concepção inovadora da representação artística de Kleist. Sua reflexão sobre Casper David Friedrich leva em consideração a) fusão e divisão do objeto “real” e da ideia que nos permite conceber este objeto numa representação dada; b) a criação de novas representações engendradas pelas fases sucessivas de consciência e resposta afetivo-estética aos fenômenos prévios (por exemplo, a paisagem sublime, o quadro da paisagem, a reflexão sobre paisagem e quadro).

PALAVRAS-CHAVE

Kleist; Casper David Friedrich; representação; sublime; fracasso.

ABSTRACT

This article explores Kleist's astonishingly innovative conception of artistic representation, which takes into account a) the continuous fusing and splitting up of the “real” object and the idea or concept which permits us to perceive it within a given representation; b) the creation of new representations engendered by the successive phases of consciousness and emotional-aesthetic response to previous phenomena and ideas (for example, a sublime landscape).

KEY WORDS

Kleist; Casper David Friedrich; representation; sublime; failure.

Kleist pagou um alto preço pelas suas mais preciosas virtudes – por exemplo, seu dom de mover-se como mercúrio entre as formas e retóricas do seu tempo. Nem clássico-pagão, nem medieval-cristão, nem

romântico-burguês (ou tudo ao mesmo tempo), ele deixava perplexos os defensores do classicismo de Weimar como os românticos. Goethe, Brentano, Arnim mal sabiam *como* se sentiam (picados?, ironizados?, chocados?) face às atitudes paradoxais de Kleist. Suas percepções agudas, e uma sensibilidade estética à flor da pele abriam-se de modo surpreendente e flexível às contradições e angústias do mundo então agitado por inúmeros e constantes cataclismos. Embora Kleist procure sempre reencontrar o tom viril do oficial, sentimos na sua obra o frêmito crescente de um observador alarmado e de uma alma-sismógrafo que registra, entre cada novo terremoto, os sinais dos tremores por vir. Afinal, sua vida é um abalo constante: com doze anos ele ouve falar das notícias da Queda da Bastille (1789); aos 15 anos, ele enfrenta as tropas francesas como soldado; com vinte e poucos, ele trai os valores sagrados de sua linhagem de generais, deserta do exército e, logo depois, vê derrotado seu sonho de construir uma existência de escritor na Suíça – de novo, devido à invasão das tropas napoleônicas; no curto período que lhe resta antes do suicídio, ele perderá seu mais íntimo amigo, a confiança no seu projeto poético e seu último, precário emprego (de novo, devido a mais um acordo da Prússia com Napoleão). Não faltavam acontecimentos a abalar profundamente o universo íntimo dos artistas e do público, mas no caso de Kleist, essas contingências objetivas encontram uma profunda ressonância na ruminação artística e pessoal sobre a falta de enquadramento da percepção e o sem-fundo da experiência:

A vida é como um rio que está no seu ponto mais alto quando nasce. Ele corre enquanto cai - todos terminaremos o caminho no mesmo mar – e nós: afundamos e afundamos até estarmos ao mesmo nível com os outros; e o destino nos obriga a sermos como aqueles que desprezamos. (KLEIST, carta a Adolphine Von Werdeck, 28/07/1801; p. 251 e ss.)

Não é de se surpreender que um jovem de vinte e dois anos que vê a existência com este pesar, tenha aspirações trágicas – embora a

sofisticação de seu olhar rompa o equilíbrio da tragédia clássica. Seus dramas têm uma força estranhamente retorcida, nos sentimentos mais exaltados não faltam perversões morais e físicas que antecipam, e muito, a psicologia; as novelas tornam sinistros os temas mais familiares ou melodramáticos; as crônicas, anedotas e resenhas, enfim, são testemunhos falantes dos *insights* precoces num abismo vertiginoso. A vertigem parece ter levado o poeta a desafiar, na flor da juventude, todos os mestres de sua época – sejam eles as autoridades supremas do classicismo de Weimar, ou os líderes dos românticos: Goethe, Schiller, Arnim, Brentano. Kleist adivinhou fraturas profundas e irreparáveis nas ideias morais de seu meio e deu forma a inquietudes psíquicas que traem uma lucidez quase moderna. Não admira que tenha causado irritação a rudeza com que Kleist molda seus personagens, enxertando nas suas trajetórias elementos da própria experiência de fracasso e degradação; essa perícia lhe valeu o desdém das instâncias mais cruciais do fechado mundo literário da primeira década do século XIX. Até as figuras icônicas do movimento romântico, por exemplo, Clemens Brentano e Achim von Arnim, que muitas vezes ofereciam o porto seguro aos poetas desprezados pelas estéticas de Schiller, Goethe e Hegel, encrespavam as sobrancelhas, desconfiados com os repentinos lances do precoce – demasiadamente precoce – gênio de Kleist. Assim, por exemplo, quando o jovem pontua com irreverente clarividência uma resenha evasiva e cordial de Brentano e Arnim sobre uma das telas de Casper David Friedrich, “Monge à beira mar”. Esse quadro que retrata o mar no fundo e dunas ermas com um monge solitário perdido nas areias causou à época estranheza e desconforto junto ao público. Enquanto a resenha dos românticos se limitava a registrar, com cautela, a perplexidade do público diante do quadro, Kleist analisa a qualidade inquietante do olhar que Friedrich abre para o sublime: ele se pergunta o que vê/sente o monge dentro da cena e o que poderia ver/sentir o espectador que olha para as dunas e o mar através do quadro.



Casper David Friedrich, "Monge à beira mar".

O jovem poeta pondera as relações diversas que podem se tecer entre o “mesmo” conteúdo (a praia, o mar) e os espectadores (o monge dentro do quadro, o visitante do museu que vê o quadro do mar), interrogando as formas de sua apresentação. Kleist é sensível ao gesto duplo do pintor que, de um lado, confronta o monge com o sublime da natureza (a imensidão – embriagante – do oceano), do outro, coloca o espectador em contato com o vazio (estranho? Deprimente? Interessante?) da re- apresentação do sublime, que desperta um nítido sentimento de perda: ele ressalta a diferença entre a elevação da alma pelo sublime natural (que seria a experiência do monge contemplando o oceano) e a depressão da alma que o quadro evoca no espectador – principalmente devido à falta de enquadramento pictórico da paisagem numa composição que a emoldure, acabe, enquadre. Embora perplexo com a ousadia de C. D. Friedrich que faz a praia e o mar refluírem até o último limite da tela, Kleist propõe uma apreciação positiva das qualidades inovadoras do quadro que, no seu entender, anunciava uma radical mudança da relação do artista com o objeto representado e o ato da representação.

Trata-se de um texto-chave para a compreensão de uma nova consciência do recuo do objeto representado e das suas relações incertas com a percepção e o sentido. Kleist percebe como o efeito sobre os

sentimentos depende inteiramente do ponto de vista – o que sobressai no título da pequena resenha: *Empfindungen vor Friedrich's Seelandschaft* (*Sentimentos diante da paisagem marítima de Casper David Friedrich*). Kleist remaneja um ensaio sobre a mesma obra, escrito por Clemens Brentano e Achim Von Arnim, e posto em circulação pelo próprio Kleist, então editor do jornal *Abendblätter*. A bem da verdade, o editor-artista permite-se uma intervenção drástica no texto original entregue por Brentano e Arnim. Esses se contentavam em captar a perplexidade do público diante de uma paisagem que poderia ter sido sublime, porém provoca agora sentimentos mais que assombrosos, quase sinistros e incomuns. Os mestres românticos, em vez de enfrentar o desafio do pintor, esquivam-se de uma avaliação e até de uma descrição. Limitam-se em reunir as avaliações de leigos anônimos, as opiniões diversas e contraditórias colhidas junto aos visitantes que reagem ao novo estilo¹. Um dos focos principais destas conversas era a falta de composição; nenhuma ‘moldura’ composicional enquadra a paisagem a partir de um ponto de vista definido e seguro, de forma que o horizonte escorre até as bordas laterais e é arbitrariamente cortado pela moldura do quadro. A maior parte do público reagia com sentimentos divididos, confusos. Kleist, ao contrário, toma a iniciativa de por ordem na sequência de sentimentos novos que o assaltam ao olhar para o quadro.

Essa nova ordem do olhar é evidente na intervenção do editor que começa por simplificar o título dispersivo de Brentano e Arnim: “*Diversos sentimentos diante da paisagem marítima de Friedrich, com um monge capuchino no primeiro plano*” é substituído pelo foco lapidar “Sentimentos diante da paisagem marítima de Friedrich” – foco esse que marginaliza o corpo do artigo original. Apenas no final do ensaio aparecem, fortemente reduzidos, alguns dos comentários, exclamações, aprovação e rejeição do público que Brentano pretendia confirmar com seu próprio veredito pessoal. Brentano e Arnim concediam ao pintor que seu projeto tivesse “grandiosas intenções, embora ele tenha deixado a desejar na execução do seu quadro”. O desconforto dos críticos se

¹ Cf. Kleist, Heinrich Von, *Empfindungen vor Friedrich's Seelandschaft*, DKV 3, 543 s.. A edição DKV informa que a versão original de Brentano e Arnim foi publicado pela primeira vez em *Iris* – revista de entretenimento para amigos do Belo e do Útil, 28/01/1826; cf. DKV 3, 1126.

mostra na vaga insatisfação com as **estranhezas estilísticas (falta de enquadramento composicional da paisagem)** que anunciam uma nova concepção do olhar, da visão e da representação – sujeitos a inúmeros fatores de desestabilização².

Kleist parte, portanto, apenas das informações deste ensaio, porém muda completamente sua ordem, seu tom e sua intenção (os comentários do público, recolhidos originalmente como uma reportagem, são drasticamente reduzidos e vão para o final do ensaio). Também a avaliação, notável pela sutil captação da tonalidade atmosférica do quadro, é diametralmente oposta à de Brentano e Arnim. Kleist traz à consciência (a do leitor e à sua própria) as características formais, por exemplo, a falta de composição ou enquadramento da cena. Ele faz do sentimento de inquietação o guia para uma percepção mais sutil que é então descrita num rico rendilhado de figuras espaciais e de relações. Kleist procura situar-se nesses espaços da desolação, do vazio e do abandono dentro e fora do quadro. Ele avalia as tonalidades do desamparo, da perda e do estar-perdido diante da representação (que contrastam com o espírito elevado do contato direto com a natureza). Em pleno (pré) romantismo, Kleist já preconiza a decadência e expressa sentimentos que se tornariam cada vez mais relevantes para a modernidade. Esse acirramento, entretanto, é a guinada que os contemporâneos ainda demasiadamente românticos resistiram em admitir. Eis os sentimentos que Kleist evoca:

É maravilhoso estar à beira mar, olhando na mais completa solidão para o ilimitado deserto aquático. A esse sentimento une-se, talvez, [o desejo] de partir para aquele além, e [o constrangimento] de sermos obrigados a permanecer e voltar; queremos transpor [o vazio], porém não podemos; [imaginamos] que tudo nos falta para a vida vivaz; no entanto, talvez possamos, apesar de tudo, ouvir a voz da vida no marulhar das ondas, sentindo-a pulsante nas lufadas do ar, no andar das nuvens, nos gritos solitários dos pássaros. Essa ideia pressupõe que o coração reivindica algo que a natureza lhe recusa.

Esse impasse [que constitui o prazer do sublime] torna-se inviável, no entanto, quando estamos

² O ensaio original foi uma contribuição destinada ao jornal *Abendblätter (Folhas da tarde)*, em 1810. A matéria parece ter sido longa demais (além de contrária à visão de Kleist), de forma que ele, na sua qualidade de editor, considerou-se autorizado a remanejá-la. No entanto, ele foi bem além do trabalho de editoração e imprimiu sua estampa pessoal ao conteúdo, à forma e ao intuito original. Brentano expressou sua irritação com o remanejo ou quase pastiche de Kleist numa carta a Arnim em 14/10/1810, exigindo a retificação deste excesso de interferência. Kleist fez uma declaração admitindo o remanejo no dia 22 de outubro do mesmo ano. Mas o episódio criou um verdadeiro redemoinho no mundo literário e ficou documentado em outras cartas, como a de Wilhelm Grimm, que logo percebeu as imagens típicas de Brentano (o corvo que estufa as plumas). A declaração admitindo o remanejo encontra-se em DKV, 3, 655. Cf. a apresentação desse contexto em DKV 3, 1126 s.

diante do quadro. E o que procuro encontrar no próprio quadro, eu só o encontro no espaço imaginário entre mim mesmo e o quadro: ou seja – encontro-o na demanda que meu coração dirige ao quadro e na recusa que o quadro me opõe. Assim, eu mesmo, estava aí na figura do monge capuchino, o quadro era a duna; a vista marítima, porém, aquilo sobre o qual eu deveria passar o olhar nostálgico, o mar – esse faltava por completo.

Nada é mais triste e desconfortável do que essa posição no mundo: [eu] a única faísca de vida no vasto reino da morte, o centro solitário no solitário círculo. Eis aí o quadro, com seus dois ou três objetos enigmáticos, como o apocalipse, como se tivesse absorvido os cantos noturnos de Young. Na sua monotonia e falta de enquadramento, ele não tem outro primeiro plano além do friso dourado da moldura; por isso temos, ao olhá-lo, uma [estranha] impressão – como se nossas pálpebras estivessem sido cortadas.

Mesmo assim, o pintor, com certeza rompeu [um limite, abrindo] uma via totalmente nova no âmbito de sua arte; e tenho convicção de que nesse seu sentido novo poderíamos representar uma milha quadrada de areia com [nada além] de um arbusto e um corvo de plumas estufadas e, mesmo assim, esse quadro teria um efeito digno de Ossian ou Kosegarten. [...]³

É notável essa avaliação da pintura de Casper David Friedrich: o quadro não presentifica mais o representado (a sublimidade da vastidão infinita do oceano e o consolo metafísico do sublime), nem o sublime da obra (que supera o sentimento de pequenez do observador/pintor/espectador). Kleist vê apenas a diferença entre o sublime e o artefato – diferença que parece incorporar o fracasso, a falta e o desamparo irremediável do próprio observador do quadro. Exacerbação da perda, o quadro “rompe” os limites da representação classicista e romântica que procura o ideal da conciliação das duas faces do símbolo justamente ao adequar o infinito do conteúdo com a forma finita da sua expressão – de um lado, Kleist constata a crise da representação: o quadro de C. D. Friedrich não dá acesso, a seu ver, a uma experiência do sublime (natural) analisado por Kant. Não

³ Eis o artigo tão radicalmente alterado por Kleist, que somente podemos atribuí-lo a sua autoria. Ele foi publicado em *Abendblätter* no. 12, em 13/101810. Cf. DKV 3, 543 e 1126. Tradução Kathrin H. Rosenfield.

providencia ao espectador o arrebatamento do espetáculo natural (o sublime da potência natural) dominado pelo sublime estético (a arte que domina o arrebatamento). Apenas o incauto espera que o quadro lhe transmita o sentimento do sublime; no novo âmbito da arte aberto por Friedrich essa possibilidade resta mera projeção fantasmática, mas sem o efeito estético espontâneo), precisamente para frustrá-la: pois o que impressiona nesse quadro é que ele realça a falta e o desamparo que se sobrepõem, de modo inquietante, à experiência do sublime. Diante da grandiosidade natural, dizia Kant, o entendimento, mesmo incapacitado de medir-se com a força avassaladora (do oceano, da tempestade, etc.), burla essa impossibilidade ao recolher-se para o âmbito da razão, do entendimento e das categorias que lhe permitem situar a finitude diante do infinito.

Kleist, no entanto, sublinha uma experiência bem diversa desta elevação sublime. A experiência de ter que olhar para a *representação* do sublime está sob o estigma de uma sensação específica: Friedrich lhe/nos dá a impressão “como se tivéssemos as pálpebras cortadas” (KLEIST, III 543). Em outras palavras: o olho não vê mais de dentro de um envelope protetor, mas parece devagar (divagar?) sozinho, exposto, desprotegido; olhar perdido, sem amarra ou ponto de referência, sem moldura ou perspectiva que lhe enquadrasse a vastidão sem eira, beira e sentido. Mero olhar, mero registro, mera ficção, nada além de representações aleatórias a inquietar a alma em busca de verdade, beleza e significação – eis a crise da autenticidade estética que repete a da fé e das convicções filosóficas, pois a consciência do crítico de arte não acredita mais ingenuamente nas formas ficcionais (os modernos estão além dos enganos dos pássaros de Zeuxis, que queriam comer as uvas da pintura realista).

Eis o que dá a entender a estranha e enigmática metáfora: “temos, ao olhá-lo, uma impressão [inquietante] – como se nossas pálpebras estivessem sido cortadas”. Olhos com as pálpebras cortadas são como globos-olhantes sem invólucro protetor, sem “casa” e sem ponto de

vista ou perspectiva categorial que enquadrasse as imagens visíveis, assegurando, assim, sua significação simbólica. Kleist antecipa a inquietante desorientação moderna, uma nova consciência-em-abismo: consciência de que tudo que vemos, julgamos e sabemos corresponde a representações fluidas, instáveis – cada tomada de consciência é apenas relevante por um momento; cada nova representação acrescenta um aspecto, cada reelaboração introduz um outro nível de consciência, relevância e ‘verdade’ efêmera. A verdade, portanto, desliza e recua que vai de primeiro, segundo, terceiro... até o enésimo grau – num regresso *ad infinitum*.

As derradeiras obras de Kleist – em particular *O Noivado em Santo Domingo* – acentuam os deslizos do olhar, a multiplicidade de focos e perspectivas a partir dos quais a “mesma” realidade não permanece a mesma. Perceber e representar a experiência viva abre o acesso a um vórtice de experiências espiralares que se desmentem mutuamente, dragando o observador-narrador para um redemoinho assustador de descobertas que esclarecem, pouco a pouco a (in)verdade das verdades e dos sentimentos mais íntimos e (in)autênticos.

Para perceber quão inovadora e moderna é essa reflexão de Kleist, basta perceber quanto tempo leva a concepção do sublime kantiano para ser plenamente absorvida. No Brasil, o famoso ensaio de Euclides da Cunha *Os Sertões* seria um exemplo da transposição da ideia do sublime da geografia brasileira na representação dramático-sublime do ensaio *Os Sertões*. Mas o observador de segundo grau, o olhar kleistiano que reflete sobre a (perda do sublime na) representação da representação, surgirá apenas com J. G. Rosa. *Grande Sertão: Veredas* é uma meditação romanesca sobre o perigo do vazio metaficcional do narrador que se reconhece (romanticamente) nas imagens da natureza – por exemplo, no mar infinito do Liso do Sussuarão –, ao mesmo tempo em que ele reconhece (como autor moderno e kleistiano) o caráter retórico e representacional dessas imagens (meta)naturais, produzidas pelo olhar e pela linguagem do narrador.

REFERÊNCIAS

KLEIST, Heinrich Von. *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997.

KATHRIN HOLZERMAYR ROSENFELD

Nasceu na Áustria e vive em Porto Alegre desde 1985. Leciona na UFRGS (Filosofia e Letras).

Recebido em 30/06/2011
Aceito em 30/08/2011

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. Kleist e a crise da representação: a propósito do ensaio *Sentimentos diante da paisagem marítima de Casper David Friedrich*. *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 14, n. 16, p. 139-148, 2011.