

**APRESENTAÇÃO AO ENSAIO A TRAGÉDIA
DE HEINRICH VON KLEIST, DE GEORG LUKÁCS**

*Manoela Hoffmann Oliveira**

O ensaio de Lukács ora traduzido é inédito em língua portuguesa e foi publicado originalmente na revista moscovita *Internationale Literatur* n. 8, em 1937¹. Trata-se de um texto exemplar de Lukács no que se refere ao modo como ele trabalha a crítica literária em um caso particular e à maneira como concebe o *realismo*, noção central em sua estética.

Talvez porque grande parte da obra lukacsiana ainda não esteja disponível em português ou talvez pela própria obscuridade que cerca Kleist, o fato é que um estudo essencial acerca de um autor invulgar permaneceu relativamente desconhecido em nosso meio acadêmico. Esse destino, porém, não é novidade nem no universo kleistiano nem no universo lukacsiano pós *Teoria do Romance* e *História e Consciência de Classe*. Nesse contexto, a presente tradução é ao mesmo tempo uma contribuição à descoberta da obra do grande escritor alemão e também da obra do filósofo húngaro, cujo ápice é atingido na *Estética* e na *Ontologia do Ser Social*.

* Doutoranda em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas.

¹ Foi posteriormente reunido a outros ensaios realizados entre 1935 e 1940 (à exceção do ensaio sobre Theodor Fontane, de 1950), no volume intitulado *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* [Realistas Alemães do Século XIX].

Bernd Wilhelm Heinrich von Kleist nasceu em 18 de outubro de 1777, na cidade prussiana de Frankfurt an der Oder, e suicidou-se em 11 de novembro de 1811, em Berlim. Em 2011, portanto, os 200 anos de sua morte foram lembrados em todo o mundo com diversas homenagens e eventos. Com a publicação do ensaio de Lukács, a revista Ideias rende também nossas deferências ao criador de *O Príncipe de Homburgo*.

Kleist foi contemporâneo, ainda que de geração posterior, de Wieland, Goethe, Schiller e dos irmãos Humboldt. Embora tenha servido ao exército prussiano durante alguns anos e assumido alguns postos burocráticos, notabilizou-se como um dos mais importantes dramaturgos e prosaístas alemães de todos os tempos, ainda que sua atividade como escritor tenha durado apenas 10 anos. Kleist começa a escrever em 1801, aos 24 anos de idade, e inicia a publicação de suas obras somente 5 anos antes de sua morte. Assim, o autor teve o triste destino dos artistas que só se tornam reconhecidos postumamente. Entre as obras kleistianas mais populares estão suas obras-primas (segundo Lukács) *A Bilha Quebrada* e *Michael Kohlhaas*, e ainda *Pentesileia* e *Sobre o Teatro de Marionetes*².

Os rastros da existência de Kleist são escassos, trata-se de um dos únicos escritores da história alemã cuja biografia não passa de um rascunho. Isso se deve, em parte, ao próprio Kleist. Muitos dos seus escritos foram por ele mesmo queimados; sua tragédia *Robert Guiskard*, por exemplo, foi destruída por ele em seu aniversário de 26 anos, durante uma crise criativa em Paris. Dessa obra que pereceu antes de ser terminada restou apenas um fragmento, publicado anos mais tarde por Kleist em seu jornal

² A primeira edição póstuma de suas obras foi organizada por Ludwig Tieck em 1821, contendo *A Batalha de Hermann* e *O Príncipe de Homburgo*. Desde então, outros volumes de obras ainda inéditas foram publicados. Escritos como o autobiográfico *História da minha alma* e um romance parecem, todavia, perdidos para sempre. Preparamos uma lista, que consta no fim desta apresentação, das principais obras de Kleist. As obras publicadas durante a vida de Kleist foram marcadas com um asterisco.

*Phöbus*³. Não obstante, ainda que os detalhes de sua vida e de seu destino trágico permaneçam, talvez para sempre, nas sombras, somos capazes de conhecer a fundo traços importantes de Kleist e de sua época por meio de seus contos, peças, fábulas, anedotas, poemas, cartas, escritos sobre arte, política, filosofia etc, como bem demonstra a análise lukacsiana.

Percebemos que a configuração artística de Kleist (especialmente seus motivos e caracteres) destaca-se de maneira muito veemente e original da de seus predecessores. Fato ainda mais digno de nota se considerarmos a excepcionalidade de tais predecessores e contemporâneos pelos quais, certamente, Kleist também se guiou. Sabemos que Kleist relacionou-se com o velho Wieland, o qual desde cedo se interessou por ele. As cartas de Kleist revelam ainda que ele era íntimo conhecedor de Goethe, leitor de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, *Torquato Tasso*, sentindo-se muitas vezes refletido nas obras do grande mestre. “Com pouco exagero apenas, pode-se dizer: o jovem Kleist vive o que o jovem Goethe escreveu” (KLEIST citado em BREUER: 2009, p. 215), escreve o próprio Kleist, em 1799, a Wilhelmine von Zenge (que em 1800, secretamente, torna-se sua noiva).

Ao ler *Pentesileia*, Goethe relegou Kleist ao romantismo. O próprio Lukács intitula Kleist o maior poeta romântico (1953, p. 189). O “aristocrata extraviado” Kleist frequentava os círculos românticos e, politicamente, defendia posições adotadas pelos românticos. A atmosfera de sua literatura e seu miserável fim mostram também como ele movimentava-se em águas românticas. O mundo de Kleist é tempestuoso e confuso, tudo é envolto em contradições e névoas por meio da insegurança que abre abismos entre os indivíduos, que suprime a razão, que conduz ao medo e à contradição interior, dissolvidos e inexoravelmente amalgamados no homem e seu destino.

³ Em 1808. Kleist foi também publicista e fundou com colegas dois jornais, *Phöbus – ein Journal für die Kunst* [um jornal para a arte] (1808-1809) e *Berliner Abendblätter* (1810-1811), que vingaram por poucos meses.

Nas palavras de Thomas Mann, Kleist, porém, é tão “radical na devoção aos seus excêntricos objetos, até a loucura, até a histeria” (1982, p. 496), que não se detém nas fronteiras do romantismo. Estimando o talento daquele que para Lukács veio a ser o precursor do drama moderno da decadência burguesa, Thomas Mann comenta:

O desentendimento com Goethe, que pendia entre a humildade e o ódio, a corrosiva raiva de sua glória, o conflito até mesmo pessoal com aquele que nada quis saber dele trouxeram consigo o envenenamento da vida de Kleist /.../. Inteiramente sem sentido não é, porém, o seu sonho selvagem de arrancá-lo do trono (Idem, p. 510)⁴.

Ainda que Goethe e Schiller tenham orientado suas obras segundo os parâmetros dos antigos, somente Kleist alcançou, em seu *Guiskard*, “o estremecimento originário, o místico arrepio, o pavor sagrado da Grécia antiga” (Idem). Thomas Mann lembra que, para Wieland, “ali estava uma força determinada a preencher uma grande lacuna na literatura dramática alemã” (Idem, p. 501). Após ouvir de Kleist récitas de *Guiskard*, Wieland ficou tão

⁴ Goethe toma contato com Kleist por meio de Adam Müller, sobretudo nos anos 1807 e 1808 (DANKE, OTTO, 1998). O desentendimento entre ambos deu-se por ocasião da primeira representação (em Weimar, 1808) da peça kleistiana *A Bilha Quebrada*, que teve a honra de ser dirigida por Goethe. Kleist não estava presente no dia, o fato, porém, foi que a peça de um único ato foi dividida em três partes, com pausas, prejudicando completamente o bom entendimento do público e impedindo a aclamação de Kleist como grande dramaturgo em seu próprio tempo, como era almejado por ele. Kleist jamais se recuperou desse que foi para ele um duro golpe, nem jamais perdoou Goethe, inclusive o desafiando para um duelo. A favor de Goethe, a literatura especializada comenta que Adam Müller ofereceu uma imagem distorcida de Kleist como um romântico-cristão, fazendo com que Goethe guardasse falsas impressões do jovem poeta (BREUER, 2009).

entusiasmado que a impressão deixada em sua memória, como escreve a Wedekind tempos depois, foi esta:

Eu confesso ao senhor que fiquei espantando, e acredito que não é dizer demais quando lhe asseguro: Se os espíritos de Ésquilo, Sófocles e Shakespeare se reunissem para criar uma tragédia, ela seria a *Morte de Guiskard da Normandia* [*Tod des Guiskards des Normanns*], de Kleist, pressuposto o todo que corresponderia àquilo que ele me deixou ouvir naquela época (citado em STARNES, 1987, p. 126).

E não é só por seus dramas que Kleist é elogiado, seus contos também são muito apreciados. Thomas Mann, que considera a linguagem narrativa de Kleist algo absolutamente singular, eleva *Michael Kohlhaas* (a mais longa narrativa de Kleist) à posição de talvez a mais forte narrativa da literatura alemã de todos os tempos.

A tragédia, no entanto, foi a forma poética fundamental correspondente ao clima literário nos idos de 1800 e à atmosfera pessoal do poeta. Certos traços radicais do período, os quais constituem a própria individualidade de Kleist, desdobraram-se literariamente numa perspectiva que muito se fortaleceu artística e filosoficamente nas décadas subsequentes – com Nietzsche, por exemplo, para o qual Kleist é uma das “figuras-chave da mudança de cânone da literatura alemã” (citado em BREUER, 2009, p. 415), mudança que preparava o anti classicismo.

É bastante simbólica, portanto, a crise existencial de Kleist logo no início de sua atividade literária, a denominada “crise kantiana”. Em seu ensaio, Lukács esclarece que “Kant exerce sobre ele efeito aniquilador precisamente ali onde, inequivocamente, realizou um trabalho progressista, ou seja, na destruição do conhecimento metafísico de Deus”. Nessa crise de raízes idealistas, o Deus destruído parecia ser, ironicamente, a personificação intangível e mais elevada do homem e da razão, o sustentáculo da visão de mundo kleistiana, e, por fim, seu laço com a própria vida, esta que somente pela certeza de um ser transcendente era

dotada de sentido e que se tornou, desde então, mais temida que ansiada por Kleist.

Surge assim um tipo de arte que “nada tem a ver com formação [*Bildung*], humanidade, bela linha, belo meio, idealidade, grecoísmo winckelmaniano, nem com poesia de ideais moralizantes”, ao contrário, é algo que pertence “à escuridão, ao subterrâneo, ao bárbaro-titânico” (MANN, 1982, p. 502), é a desistência dos ideais humanistas, é a desistência do homem. Esse sentimento de mundo precipitado pela realidade decadente fez com que a apresentação kleistiana do homem tenha sido mais complicada e dada a muitas interpretações, fazendo frente ao robusto tronco do humanismo ocidental ao qual pertencem os mais altos ideais da Grécia clássica, do Renascimento e do Iluminismo.

Na verdade, o que intriga em Kleist parece ser uma certa ambiguidade que ele mantém com o humanismo de seu tempo, a *Aufklärung* alemã. Posteriormente, Theodor Fontane, Heinrich Heine, Franz Kafka, Rainer Maria Rilke e tantos outros ilustres admiradores tão heterogêneos entre si demonstraram que o poder de irradiação de Kleist e a própria essência de sua obra vão além da unilateral perspectiva irracionalista moderna que se tornou tão apreciada nele.

Portanto, não se pode dizer, sem os devidos contrapesos, que Kleist foi anti-humanista, niilista ou romântico. Designar o rumo que sua obra tomou não é uma tarefa simples. O autor é tido como um caso particular que não pode ser facilmente identificado a uma ou outra tradição ou corrente literária, sendo tal pertencimento objeto de disputas. O núcleo da exposição de Lukács, que não por acaso está no volume sobre *realistas* alemães, é justamente o realce das diferentes tendências que convivem em Kleist.

Por meio da análise das obras kleistianas, em conjunto com um preciso delineamento das características-chave da personalidade, da época e da recepção do escritor principalmente nas primeiras décadas do século XX, Lukács desvenda o dramaturgo iniciante que não configurava qualquer fundo

humano-social para as paixões dos indivíduos ou, quando muito, assentava-o de modo meramente formal e abstrato, tanto quanto o poeta amadurecido, cuja arte revela não apenas os conteúdos e objetos sociais das paixões individuais, mas a colisão das potências sociais contraditórias.

Infelizmente, o realismo “triunfou” em poucos momentos na obra de Kleist. Para além de sua própria visão de mundo, outras razões históricas que atravessavam e ultrapassavam a individualidade do poeta, razões que residiam na Alemanha da época, determinaram indelevelmente a obra do artista: “O poder objetivo dessa realidade não foi forte e unívoco o suficiente para converter a tacanhez reacionária e o individualismo decadente de Kleist numa objetiva configuração total da realidade”, mas, “segundo os poucos casos em que a realidade, contra suas intenções, vicejou uma ‘vitória do realismo’, [foi] um dos mais notáveis realistas de toda a literatura alemã” (Lukács).

Lista das principais obras de Kleist:

Drama:

Die Familie Schroffenstein (1801- ?) Tragédia.

Der zerbrochne Krug (1802-1806) Comédia.

* *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière* (1803? - 1807)

Comédia.

* *Penthesilea* (? - 1806/07) Tragédia.

Robert Guiskard, Herzog der Normänner (fragmento, 1802-?)

Tragédia.

* *Das Käthchen von Heilbronn* (1807-1810) Tragédia.

Die Hermannsschlacht (1808-1809) Tragédia.

Prinz Friedrich von Homburg (1809? - 1811?) Tragédia.

Prosa:

Michael Kohlhaas (1805? - 1810) Conto.

Die Marquise von O... (? - 1807) Conto.

* *Das Erdbeben in Chili* (1805/06 - 1807) Conto.

- * *Die Verlobung in St. Domingo* (1811) Conto.
Das Bettelweib von Locarno (publicado no *Berliner Abendblätter* em 1810) Conto.
Der Findling (1811) Novela.
Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (1810) Conto.
Der Zweikampf (1811) Conto.
Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden (1805/06) Ensaio.
Über das Marionettentheater (publicado no *Berliner Abendblätter* em 1810) Ensaio.
Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten (publicado anonimamente no *Berliner Abendblätter* em 1811) Conto.
Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft (publicado no *Berliner Abendblätter* em 1810) Ensaio.

Edições em língua portuguesa:

- A bilha quebrada*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2008.
Anfitrião: uma comédia segundo Molière. Trad. Aires Graça e Anabela Mendes. Lisboa: Cotovia, 1992.
Pentesileia. Trad. Rafael Gomes Filipe. Porto: Porto Ed., 2003.
O Príncipe de Homburgo. Trad. Goulart Nogueira. Lisboa: Ed. Contraponto, s. d. (Coleção Teatro de Bolso).
Michael Kohlhaas – O rebelde. Trad. Egipto Gonçalves. Lisboa: Antígona, 2004.
A Marquesa d'O... e outras estórias. Trad. Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
O Terremoto no Chile. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 1985.
Sobre o teatro de Marionetas e outros escritos. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2009.

Bibliografia

Breuer, Ingo (Org.). *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler, 2009.

Dahnke, Hans-Dietrich; Otto, Regine. *Personen, Sachen, Begriffe*. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler, 1998.

Lukács, Georg. *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. Berlin: Luchterhand, Band 7, 1964.

_____. Vorwort (1950). In: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1953.

Mann, Thomas. *Leiden und Größe der Meister*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1982.

Starnes, Thomas C. *Christoph Martin Wieland. Leben und Werk. Band 3 – Der Dekan des deutschen Parnasses. 1800-1813*. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1987.

A TRAGÉDIA DE HEINRICH VON KLEIST**Georg Lukács*

Na Alemanha, a literatura moderna vincula-se a Kleist no mais estrito sentido: no sentido de seu decadente desenvolvimento tardio. Kleist vive e cria incompreendido por seus contemporâneos. Sua glória literária inicia relativamente tarde e culmina no período imperialista. Nessa época, ao menos nos círculos literários cultos, ele é o clássico mais popular, sendo percebido como especialmente atual. Sobretudo o drama kleistiano, em elevada medida, é tomado como modelo e suplanta cada vez mais fortemente o schilleriano. Gundolf, por sua vez, apresenta Kleist como o verdadeiro dramaturgo alemão; como um poeta que originariamente se torna dramaturgo por meio de seus instintos primordiais, e não como Lessing, Goethe ou Schiller, a partir de quaisquer complicados rodeios. Mais tarde, o fascismo reafirma essa avaliação. Com os fascistas, o dramaturgo Kleist torna-se o grande antípoda artístico [*gestalterisch*] do humanismo dramático de Goethe e Schiller, o Dionísio germânico entre os dramaturgos, com a ajuda de quem a razão humanista da dramática de Goethe e Schiller pode ser superada.

Essa linha de “atualização” tem determinadas raízes reais na personalidade de Kleist. Aqui, a escrita reacionária da história

* Traduzido de *Die Tragödie Heinrich von Kleists* (1936). In *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlin. Aufbau-Verlag, 1953. Copyright Ferenc Jánossy, 1951. Agradecemos aos herdeiros de Lukács pela gentil autorização desta publicação. A realização da tradução contou com o apoio do CNPq/DAAD e com a revisão técnica de Diego Baptista.

da literatura precisa de ainda menos deturpação, menos recalque, menos omissão que nas construções que querem fazer de Hölderlin ou Büchner, por exemplo, ascendentes das pretensões artísticas reacionárias.

No essencial, Franz Mehring julgou corretamente a personalidade de Kleist ao dizer de passagem, num comentário sobre Treitschke, que Kleist “permaneceu sua vida inteira um oficial prussiano da velha escola”. Mehring sublinha, com razão, o termo “permaneceu”. Ele nega, portanto, o que vários “salvadores” de Kleist de esquerda repetidamente tentaram: que Kleist, em algum momento, tenha-se situado numa oposição real à apodrecida Prússia de seu tempo.

Já na primeira constatação dos traços essenciais de Kleist, temos diante de nós uma drástica contradição: o tenente da antiga Prússia que se tornou, simultaneamente, precursor das tragédias modernas de paixões monomânicas, da inescapável e desgraçada solidão do homem na sociedade capitalista, o precursor da moderna tragicomédia da histeria, o primeiro iniciador da barbarização dionisíaca da Antiguidade, da aniquilação do humanismo criado pela Antiguidade.

Essas contradições aprofundam-se numa observação mais aproximada de sua personalidade e de seu destino. Kleist representa da maneira mais severa a oposição romântica, com todas as suas tendências reacionárias, contra o humanismo clássico do período weimariano de Goethe e Schiller. Kleist permanece, porém, solitário e incompreendido na época que alçou ao topo, arbitrariamente, representantes medíocres do pensamento e sentimento românticos, do patriotismo tacanho em luta contra França etc. (Adam Müller, Fouqué etc.). Embora adote politicamente uma posição extremo-reacionária e a defenda publicamente com habilidade no *Berliner Abendblätter* (1810/II), Kleist chega a um isolamento completo também politicamente. Desavindo com sua família e desprezado por ela, elogiado de cima, com muitas reservas, pelos românticos (Arnim, Brentano etc.) ligados politicamente a ele de modo muito apático, Kleist morre

miseravelmente às vésperas do levante nacional para a “guerra de libertação”.

A morte de Kleist, um duplo suicídio com uma mulher decidida a morrer por causa de uma doença incurável, intensifica ainda esse caráter excêntrico de sua biografia. Tanto mais porque o duplo suicídio como saída desejada para as contradições insolúveis da vida teve sempre grande papel em Kleist. Há indícios, provenientes de diversos períodos de sua vida, de que o duplo suicídio só não se consumou antes pela ausência de um parceiro submisso. E até mesmo na carta de despedida a Marie von Kleist, amiga de confiança de seu último período, Kleist exprime francamente que só se tornou desleal a ela, só foi à morte com uma outra mulher porque ela, Marie, recusou sua proposta de morrerem juntos.

I

O inconsolável isolamento de todos os homens, a desesperante opacidade do mundo, de todos os acontecimentos no mundo: essa é a atmosfera da tragédia kleistiana na vida e na literatura. Sylvester von Schroffenstein, personagem [*Gestalt*] do primeiro drama de Kleist, talvez expresse esse sentimento do modo mais plástico:

Sou mesmo para você um enigma;
Não é verdade? Então, console-se, Deus para mim é
isso.

O próprio Kleist diz de modo bem similar numa carta posterior: “Não pode ser um espírito mau o que está no vértice do mundo; é meramente um espírito não compreendido!”

Por meio desse sentimento de vida [*Lebensgefühl*], a morte ganha uma forma ao mesmo aterrorizante e sedutora, ela é para Kleist e para os homens criados por ele um abismo sempre mais presente, que ao mesmo tempo atrai e paralisa o sangue. (Posteriormente, Poe e Baudelaire tornaram esse sentimento da

vida conhecido no mundo literário.) Em sua maioria, os efeitos cenicamente trágicos de Kleist relacionam-se à excepcional e expressiva configuração [*Gestaltung*] desse sentimento de vida. De uma tragédia de juventude que foi destruída ou permaneceu como fragmento, apenas uma cena tornou-se conhecida por meio de relatos de contemporâneos do autor: cavaleiros austríacos jogam dados antes da batalha de Sempach. Brincando, eles fazem a aposta de que quem lança preto, tombará na batalha. O primeiro lança preto; risadas gerais e brincadeiras; o segundo, igualmente, obriga ao escárnio, e, finalmente, quando todos haviam lançado preto, surge o terrível vaticínio daquela batalha em que os suíços destruíram o exército de cavaleiros. Tais cenas encontram-se, porém, em todas as tragédias de Kleist. Em *A Batalha de Hermann*, o comandante romano Varus é cercado pelos germânicos. Como intrépido romano, ele quer tomar suas contramedidas. Eis que, subitamente, aparece na floresta uma mandrágora germânica. Reproduzimos abaixo a atmosfera das partes decisivas desse diálogo:

Varus: De onde eu vim?

Mandrágora: Do nada, Quintilius Varus!...

Varus: Para onde eu vou?

Mandrágora: Para o nada, Quintilius Varus!...

Varus: Onde eu estou?...

Mandrágora: A dois passos do túmulo, Quintilius

Varus,

Petrificado entre nada e nada!

A configuração dos homens e seus destinos proveniente desse niilismo radical, dessa tensão entre o pavor da morte e a ânsia por ela, dessa mortal solidão dos homens, dessa separação abismal entre eles, fez a poesia de Kleist extraordinariamente “moderna” nas últimas décadas do mundo capitalista.

Como, entretanto, esse sentimento de mundo [*Weltgefühl*] decadente converge com o aristocratismo conservador de Kleist, com o fato de que ele permaneceu um oficial da velha Prússia?

Abstratamente, a questão parece insolúvel, pois esses polos opostos parecem repelir-se completamente. Porém, como em toda questão, a concretização mostra que na vida os opostos estão atados um ao outro. É uma experiência comum que até mesmo abalos muito profundos do sentimento de mundo, crises espirituais profundas que chegam às raízes do desespero, não têm necessariamente de abalar a posição do homem em sua base social herdada. Ora, se a crise assume de antemão esse caráter, vinculando *imediatamente* o destino puramente individual do homem à pergunta colorida religiosamente e metafisicamente exagerada pelo “sentido do mundo”, essa crise pode até mesmo agir em direção à consolidação e à conservação dos instintos sociais originais do homem. Assim também ocorreu com Kleist.

A vivência kleistiana fundamental da solidão é obviamente derivada da posição (por Kleist mesmo nunca compreendida) do homem na sociedade capitalista. É muito significativo que as descrições mais simples e plásticas que Kleist faz da solidão provenham dos tempos de sua estadia parisiense. São descrições da solidão do homem na metrópole. “Passamos uns pelos outros com frieza; serpenteamos nas ruas por entre um amontoado de homens para os quais nada é mais indiferente que seus semelhantes; antes que apreendamos uma visão, ela é suplantada por outras dez; nisso, não nos ligamos a ninguém, ninguém se liga a nós; cumprimentamo-nos uns aos outros educadamente, mas o coração é aqui tão inútil quanto um pulmão sob a campana sem ar, e se, porventura, um sentimento escapa dele, esvai-se como um som de flauta no furacão”.

O conflito sentimental e intelectual com a realidade dessa solidão ocorre em Kleist de modo muito descontínuo e desigual. Todavia, à medida que algo dos fundamentos sociais dos seus sentimentos torna-se consciente para ele, essa consciência só fortalece seu ódio cego e raivoso contra tudo aquilo que é novo, contra o novo mundo da sociedade burguesa que se ergue também na Alemanha. Assim, com ódio, ele observa Paris, a Revolução Francesa, Napoleão, Fichte, Smith, Hardenberg etc. Contudo, esse ódio permanece vago, instintivo, sentimental. Ele nunca

extrapola o horizonte originário de Kleist, o horizonte da velha Prússia. Com o tempo esse ódio cristaliza, isso sim, seus laços já frouxos com a velha Prússia aristocrática e absolutista.

A pintora russa Lisaweta, na profunda e sutil novela de Thomas Mann, chama o artista decadente Tonio Kröger de “burguês extraviado”. Ela quer dizer com isso que todas as tendências de oposição decadente-refinadas afastam (nitidamente, na verdade) Tonio Kröger do burguês mediano; fazem ele parecer estranho, sinistro e até criminoso ao burguês mediano – e, mesmo assim, ele sempre regressa, infalivelmente, à burguesia. Com o mesmo direito, pode-se chamar Heinrich von Kleist de um aristocrata “extraviado” da antiga Prússia.

Esse extravio começou muito cedo em Kleist. Tornando oficial por tradição familiar, ele se sente deslocado no exército friedrichiano em decomposição. Nem guerra nem paz o satisfazem. Ele anseia por comunidade humana, por equilíbrio harmônico de seus instintos com uma visão de mundo. É evidente que aí ele tem de debater, em primeiro plano, com o Iluminismo. Nesse ponto, a influência de Rousseau é determinante para seu desenvolvimento. E é novamente muito característico para a “modernidade” de Kleist que ele seja um dos primeiros (pelo menos na Alemanha) a transmutar a crítica da cultura de Rousseau em uma convicta negação reacionária da sociedade burguesa. Evidentemente, como já vimos, de um modo especificamente alemão. Ora, de modo geral, a fraqueza característica do Iluminismo alemão é que ele despreza a grande crítica social dos franceses, cuja crítica ateísta da religião reconverte em “religião da razão”. Neste solo nasce o rousseauísmo de Kleist, no solo de um Iluminismo arrefecido, particularmente embotado crítico-socialmente. Isso tinha também fortes raízes no círculo aristocrático da Prússia de então; sabemos, por exemplo, que Voltaire e Helvetius constituíam a leitura principal Ulrike, irmã predileta de Kleist.

O debate com o Iluminismo, a tentativa de se forçar uma visão de mundo por meio de apaixonada e arbitrária apropriação da ciência, chega a um súbito desfecho em Kleist por meio da

afamada crise kantiana. A leitura de Kant (ou como pretende Ernst Cassirer, de Fichte) causa um súbito colapso dessas esperanças de Kleist. A essa crise reportam todas as tendências reacionárias e anti-humanistas da teoria literária fascista. Werner Däubel vê em Kant, por exemplo, seguindo o modelo de Paul Ernst, o grande entrave ideológico [*weltanschaulich*] de uma tragédia alemã. Kant estragou, segundo a concepção de Däubel, o Schiller trágico, e a crise-Kant de Kleist representa, portanto, a revolta dos saudáveis instintos germânicos contra esse corpo ocidental-racional estranho. (É muito lamentável que escritores antifascistas, por vezes, também tenham caído nesse constructo reacionário.)

É impossível expor aqui a questão-Kant em toda sua amplitude. Apenas com algumas palavras tem de ser indicado que o debate de Schiller com Kant move-se numa outra linha fundamentalmente diferente da de Kleist. Schiller procura superar o idealismo subjetivo de Kant numa direção idealista objetiva; como teórico, ele se torna um precursor de Hegel, como poeta – apesar de toda oposição das tendências criativas –, um aliado de Goethe. Para Kleist, os grandes problemas repletos de contradições da filosofia kantiana não desempenham absolutamente nenhum papel. Kant exerce sobre ele efeito aniquilador precisamente ali onde, inequivocamente, realizou um trabalho progressista, ou seja, na destruição do conhecimento metafísico de Deus – também em sua diluída forma teuto-iluminista. Antes desse período de crise, Kleist construía convenientemente para si uma visão de mundo cujo núcleo era um tipo de transmigração espiritual, a continuação do aperfeiçoamento humano-moral do indivíduo depois da morte. Essa visão de mundo esfacela-se no contato com Kant. Em suas cartas à noiva e à irmã, Kleist queixa-se do vazio e da desorientação assim surgidos: “O pensamento de que nós, aqui sobre a terra, da verdade nada, absolutamente nada sabemos, de que o que aqui chamamos verdade significa algo totalmente diferente depois da morte, e de que, conseqüentemente, o esforço é completamente inútil e estéril, esse pensamento abalou-me no santuário da minha alma”.

Trata-se da relação *imediata* do indivíduo Kleist com o universo, com Deus personificado. O próprio Kleist descreve os problemas típicos – trata-se disso nele – sempre com a maior sinceridade e com grande plasticidade. Logo após a crise kantiana, ele viaja com sua irmã para Paris. No caminho, acontece um acidente de carruagem do qual eles felizmente escapam. Kleist escreve sobre isso à noiva: “Portanto, em um zurro de asno pendia uma vida humana! E se [a vida] houvesse acabado, eu teria vivido *por isso?* *Essa* teria sido a intenção do criador nesta obscura e enigmática vida terrena? *Isso* que eu deveria aprender e realizar e nada mais – ? ... Quem pode saber por que o céu a prolongou?” Por conseguinte, é claro que a crise kantiana apenas estremeceu em Kleist um protestantismo (relação imediata da alma humana com Deus) algo alterado de modo iluminista.

Dessa crise surge, então, o niilismo radical que já conhecemos, a mistura kleistiana de pavor da morte e anseio por ela. E é muito interessante observar como a estrutura fundamental da relação de Kleist com o mundo se reproduz, sempre de modo renovado, em todas essas crises. Isto é, a indagação pelo imediato e absoluto sentido de mundo do indivíduo Kleist tal como esse indivíduo existe naquele instante. Todos os elos intermediários, todas as mediações, em especial as sociais, são radicalmente apagadas pelo sentimento de Kleist. A transmutação de suas esperanças em desespero radical não altera as bases tacanho-religiosas de seu questionamento fundamental. Justamente esse tipo de crise espiritual tornou Kleist muito popular nos últimos tempos, no período em que o nível ideológico burguês atinge sua mais profunda decadência; justamente nesse período, aparecem como algo especialmente “profundo” semelhantes crises, as quais, subjetivamente, são percebidas de modo autêntico, mas, objetivamente, são infantis.

Com tudo isso, já temos diante de nós claros contornos do sentimento de mundo de Kleist. Vemos como ele estreita o problema do humanismo daquele tempo nos limites de numa psicologia monomaniaco-individual e como ele vivencia os assim resultantes problemas aparentes com pathos selvagem e fervor

religioso. A nota especial de seu desenvolvimento após a crise kantiana é que ele, então, passa a depreciar com todos os meios a razão, que a seus olhos não se adequa ao conhecimento essencial, isto é, ao conhecimento do sentido de mundo de sua própria individualidade. O combate à razão conduz a uma exaltação do sentimento inconsciente, do instinto, ao desprezo de toda consciência. “Todo primeiro movimento, todo involuntário é belo, e tudo é enviesado e bizarro tão logo se compreenda a si mesmo”.

O patético dessa hipertensão do sentimento em Kleist é, somente por isso, intensificado até a histeria, até a monomania, pois não se trata mais de um sentimento verdadeiramente ingênuo, de uma verdadeira certeza instintiva. Ele acredita que seus sentimentos estão constantemente ameaçados. Ele luta continuamente contra essa ameaça. Pois, agora, só o sentimento pode servir-lhe como bússola na vida, e ele percebe ininterruptamente, ainda que de maneira muito vaga, que esse sentimento não pode ser um guia confiável. “Não confunda meu sentimento”, diz o Hermann de Kleist quando se lhe exige uma decisão política. E todos os heróis de Kleist vivem – tais qual seu poeta – oniricamente fechados em si mesmos, um estado que os permite intensificar suas paixões no monomaniaco adentro, por assim dizer, no vácuo do Eu situado em si mesmo. Mas a vaga consciência do mundo exterior está sempre presente neles. Eles tremem incessantemente perante um despertar do sonho e sentem vagamente que um tal despertar é inevitável.

É exatamente, porém, nessa monomania patética e por meio dela que o “velho Adão” da aristocracia prussiana é mais vigorosamente conservado em Kleist. Certamente, seus traços decadentes têm efeitos cada vez mais sombrios sobre os pares medíocres, até mesmo sobre a irmã. Isso não impede, entretanto, que esses traços tornem-se em Kleist sempre mais fixos, mais retraídos, mais renitentes: como instintos pateticamente glorificados, tragicamente idealizados, de um aristocrata prussiano “extraviado”.

A derrocada da Prússia na Batalha de Jena (1806) penetra de repente nesse mundo sentimental associal de Kleist. Essa

derrocada desencadeia nele, como na maioria dos seus contemporâneos, uma importante crise. Na confusa época que se segue à preparação para a insurgência nacional contra a França napoleônica, emergem com força total os instintos política e socialmente reacionários de Kleist. A reação de Kleist aos acontecimentos é uma fúria obstinada contra todos os franceses, um nacionalismo cego de raiva. Ele sonha com atentados contra Napoleão. Com um sentimento arrebatadoramente autêntico, escreve solenes poemas da revolta nos quais o povo alemão é exortado a trucidar os franceses como cães raivosos, como bestas infestas. Ele escreve *A Batalha de Hermann*, seu primeiro drama que tematicamente transcende a configuração das paixões subjetivas; 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. Ele afirma-se como publicista e se torna redator do *Berliner Abendblätter*. Aqui ele luta junto a todos os protagonistas da reação romântico-aristocrática – Armin, Brentano, Adam Müller etc. – contra os planos de reforma de Hardenberg. Faz de seu jornal um órgão da facção aristocrática contra as reformas de Stein, Scharnhorst e Gneisenau.

Essa tomada de posição de Kleist contra o partido prussiano da reforma, cuja contraditoriedade interna e ambivalência não poderiam ser analisadas no espaço deste ensaio, indica muito claramente sua tendência reacionária. Se os planos de Scharnhorst e Gneisenau foram em seu núcleo ainda muito contraditórios, ingênuos e utópicos, as reformas que impuseram, embora muito moderadas e comprometidas, forneceram, porém, a única possibilidade de formar um exército prussiano que mais tarde foi capaz de medir-se vitoriosamente com Napoleão. A política de Kleist e seus partidários teria inevitavelmente levado a uma nova Jena.

No entanto, visto do prisma do homem e do poeta Kleist, esse desenvolvimento é um grande passo adiante. Pela primeira vez, Kleist é tocado no âmago por problemas nacionais, gerais,

sociais. Pela primeira vez em sua vida, ele atua dentro de uma comunidade. O “extraviado” encontrou seu lar.

O encontro do lar deveria ser posto, certamente, de novo entre aspas. Para os autênticos aristocratas, Kleist permanece um literato degenerado. Para sua família, também. Quando Kleist visitou sua família após o fracasso do *Abendblätter*, escreve a Marie von Kleist sobre a impressão deixada pelo encontro dizendo que preferiria morrer dez vezes a vivenciar semelhante reunião novamente. Para o governo que sufocou a facção aristocrática do *Abendblätter* por meio de implacável manipulação da censura, o tenente reformado Kleist não passava de um peticionário impertinente. Para os aliados, um excêntrico esquisito. Os comentários de Arnim e Brentano sobre ele são muito reservados e evasivos; o elogio deles é escasso e mesclado a tão grandes ressalvas que isso repercute hoje de modo decididamente estranho frente a enorme supremacia literária de Kleist sobre ambos.

Kleist naufragou pública e privadamente. A Prússia aliou-se com Napoleão para a campanha russa. O partido da guerra contra Napoleão sofreu uma derrota.

Não se trata aqui de escolher o motivo principal dentre os muitos que levaram Kleist ao suicídio após essa derrocada. Cada um bastou para que sua vida ulterior lhe parecesse inviável.

Kleist morreu, porém, no ápice de sua maturidade poética. Seu último drama, *O Príncipe de Homburgo*, é um passo mais largo adiante na medida em que as paixões das pessoas não têm apenas – como em *A Batalha de Hermann* – um conteúdo e um objeto nacional e social. No último drama, Kleist configura pela primeira vez um conflito entre indivíduo e sociedade, um conflito das forças sociais contraditórias. Porém, seu aristocratismo prussiano aparece em sua maior nitidez justamente nesse apogeu dramático de seu desenvolvimento: o poder social objetivo que ele configura e exalta é o velho prussianismo.

II

Em sua psicologia, os dramas de Kleist e também suas novelas baseiam-se, sem exceção, na solidão solipsista das paixões humanas e, por consequência, na insuperável *desconfiança* que os homens de sua literatura sentem uns pelos outros. Que todas as obras de Kleist estejam repletas do anseio ardente, porém irrealizável, de romper os confins da solidão, de superar a *desconfiança*, só acentua de maneira ainda mais aguda esse estado, já que, em Kleist, esse anseio está necessariamente condenado ao fracasso. Correspondentes a esse fundamento psicológico são, no que se refere à ação [*handlungsmäßig*], os dramas e novelas de Kleist construídos sobre a base da fraude, do mal-entendido e do autoengano. O esquema do enredo [*Handlung*] é sempre o ininterrupto desmascaramento desses mal-entendidos, mas de um modo muito original e complicado. A saber, de maneira que cada desmascaramento faz ainda mais opaco o emaranhado dos mal-entendidos, que cada passo adiante torna sempre mais fechado o cipoal dos mal-entendidos e somente a catástrofe final – frequentemente de um modo súbito e direto – revela a verdadeira realidade.

A primeira obra de Kleist, *A Família Schroffenstein*, mostra todas essas tendências numa forma já claramente desenvolvida e artisticamente madura. Esse drama diferencia-se muito explicitamente de outras obras de estreia por mostrar artisticamente, sobretudo dramático-tecnicamente, uma extraordinária maturidade. A juventude do autor expressa-se tão-somente quando os específicos problemas kleistianos aparecem inteiramente desnudados, sem qualquer fundo humano-social, sem a tentativa de configurar uma base real para eles. O mundo medieval, a cavalaria, o conflito sangrento entre ambos os ramos da família Schroffenstein são assinalados de modo meramente convencional, são reduzidos ao mero tecnicamente necessário à ação.

Tematicamente, esse drama coloca-se muito perto do *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Mas justamente esse parentesco temático é bastante apropriado para iluminar a originalidade da concepção

kleistiana. A diferença sobressai já na condução da ação. Em Shakespeare, há um conflito sangrento real entre ambas as casas (Teobaldo mata Mercúrio; Romeu, Teobaldo), isto é, em relação real com o conflito familiar. Em Kleist, o assassinato que leva o enredo ao desfecho não é um verdadeiro resultado do conflito entre os ramos familiares, ao contrário, apenas é interpretado desse modo pelos envolvidos. A vingança de sangue que se passa antes em razão desse mal-entendido engendra então uma linha de mal-entendidos semelhantes que se esclarecem apenas no fim. Somente no desfecho os remanescentes chefes das famílias veem que se arruinaram mutuamente por nada, exterminaram reciprocamente seus filhos por nada. Em Shakespeare, além disso, trata-se de um conflito trágico entre a nova paixão humanista – o direito ao amor individual – e o barbarismo medieval da vingança de sangue. Em Kleist, trata-se da configuração da “predestinalidade” [*Schicksalshaftigkeit*] que se desenvolve partindo da intrincada linha de mal-entendidos.

Essa diferença fundamental reflete-se na psicologia dos protagonistas, dos amantes das famílias inimigas. O amor entre Romeu e Julieta é uma paixão eruptiva que arrasta tudo, que, considerada por si mesma, é absolutamente pura e aproblemática, que exclusivamente em razão do conflito social leva à tragédia. Kleist inocula a desconfiança geral mesma na psicologia dos amantes. Eles exigem um do outro, de modo autenticamente kleistiano, absoluta confiança, mas sua relação é ininterruptamente envolta em desconfiança recíproca. Em Shakespeare, surge a magistral atmosfera trágica: a paixão dos amantes varre os podres destroços do feudalismo como uma purificante tempestade; a tragédia amorosa individual resulta – sem comentário enunciado – numa enorme perspectiva libertadora do desenvolvimento da humanidade. Em Kleist, ao contrário, surge uma atmosfera prenhe de tempestades, abafada e vaga, uma mistura de erupção de vagos sentimentos apaixonados com reflexões autodilacerantes,afiadas e exageradas.

Essa construção do enredo aproxima a primeira obra de Kleist da “tragédia de destino” muito em voga na época. Os

historiadores burgueses da literatura quebram a cabeça a respeito de quando e onde surgiu a tragédia de destino, se já se pode contar entre elas *A Noiva de Messina*, de Schiller. Quando se considera um pouco mais de perto o contexto ideológico da “tragédia de destino”, vê-se então de modo absolutamente claro a necessidade incompreendida e fetichista dos acontecimentos sociais no capitalismo nascente. No início do desenvolvimento capitalista, quando a representação religiosa primitivo-medieval da intervenção direta de um bondoso Deus criador no curso do mundo desmoronou, surgiu a mitologia calvinista da incognoscível predeterminação dos destinos humanos (predestinação), a mitologia do Deus oculto. No período de crise ideológica [*ideologisch*] em que Kleist viveu, essa concepção mitologizada do incompreensível curso do mundo recebe sua forma estética na chamada “tragédia de destino”.

A necessidade, sobretudo apenas humana, desse destino, caminhando cegamente, de modo aparentemente implacável, revela-se esteticamente como aparência enganadora. Hebbel escreve muito acertadamente sobre *A Noiva de Messina*: “Por que acontece tudo isso? O que é lavado com esse sangue? /.../ Pergunta-se em vão! Na peça, o destino joga cabra-cega com o homem”. Essa crítica de Hebbel acerta em cheio o drama kleistiano.

Apesar disso, seria errado, porém, julgar mecanicamente os vários “dramas de destino” desse período através de um esquema. Para Schiller, o tema do destino consistia em como a necessidade sócio-histórica enreda o homem em culpa sem sua vontade, até mesmo contra sua intenção. Por isso, no *Wallenstein*, ele pôde levar esse sentimento de mundo a uma expressão adequada, e apenas a configuração nuamente abstrata, abstraída do social, de *A Noiva de Messina* seguiu para tais conseqüências absurdas. Essa absurdidade, que em Schiller necessariamente se concentra apenas num episódico experimento, constitui o problema central da configuração romântica do tema do destino. Em Zacharias Werner – para tomar um dos mais significativos –, essa compleição do destino pura e simplesmente sem sentido e inconcebível é o único tema. Todas as mediações sócio-humanas

são apagadas, a necessidade do presente capitalista dissipa-se num “mundo” exagerado de maneira cego-fatalista. Propositadamente, os portadores do destino fatal representado são puras exterioridades (certas datas, certos objetos).

A concepção de Kleist difere tanto da de Schiller quanto da dos românticos, embora o fundamento social comum da concepção engendre também determinados traços estéticos comuns. Porque em Kleist, como vimos, a psicologia individual do homem é o elo de ligação para a efetividade do destino fatal. Justamente por meio dessa concepção, Kleist tornou-se o precursor dos dramas modernos em sentido estrito. O fatalismo que eventualmente domina nos dramas do último Strindberg tem uma estrutura muito similar, uma mistura artística muito semelhante de atormentada psicologia individual e fatalista mística do destino.

Os problemas dramáticos fundamentais da composição de *A Família Schroffenstein* formam também o esquema dos dramas posteriores de Kleist. Em toda parte somos confrontados com segredos fatais semelhantes. Isto é: com situações inexplicadas que se desenvolvem no sentido da confusão devido à desconfiança recíproca e insuperável dos homens e somente no trágico desfecho podem subitamente ser esclarecidas. Mas, porque domina em Kleist a plena unidade de seu sentimento de mundo entre essa condução da ação e a psicologia de suas personagens, porque, portanto, psicologia e condução da ação não somente se coordenam, mas se originam espontaneamente da mesma fonte de sentimentos, surge algo de orgânico e de original.

A composição dramática de Kleist está no polo diametralmente oposto ao modo de composição antigo. As chamadas “cenas de reconhecimento” clássicas, das quais fala Aristóteles e que também desempenham um grande papel na dramática shakespeariana, são sempre revelações de um nexos desconhecido, porém racional. O caminho no qual elas se entrecruzam leva da escuridão à claridade, da confusão à clareza, mesmo quando a luz final é a inclemente elucidação da contradição insolúvel. Contudo, nos gregos e em Shakespeare, essa insolubilidade é claramente configurada como encruzilhada

significativa do desenvolvimento histórico da humanidade. Por detrás de sua insolúvel contraditoriedade, insere-se a real contradição do progresso humano. Em Kleist, cada “cena de reconhecimento” somente se embrenha mais profundamente nas perturbações. Ela possibilita eliminar um mal-entendido entre os homens do drama, mas, ao mesmo tempo, cria um novo mal-entendido mais profundo e ainda mais fatídico. As “cenar de reconhecimento” não desvendam a dialética sócio-histórica do progresso, mas apenas o abismo espiritual que se abre sempre mais fundo entre os homens solitários do mundo kleistiano.

No curso do desenvolvimento de Kleist, os conflitos por ele configurados tornam-se sempre mais significativos, tanto externa quanto internamente. O peso humano das pessoas agentes [*handelnd*] aumenta continuamente, suas paixões são configuradas de modo mais forte, intenso, rico e múltiplo. Em seu grande fragmento *Guiskard*, Kleist procura dar uma expressão humana e historicamente significativa da sua concepção de destino. O destino que ameaça o líder normando Guiskard é: a peste. O “segredo” kleistiano no enredo do fragmento é que o próprio Guiskard adoece da peste, mas sua doença é mantida em rigoroso sigilo. Aqui, Kleist quis conferir à sua concepção de destino uma simplicidade, grandeza e generalidade antigas. Nas cenas introdutórias conservadas, ele atingiu de fato rara magnificência jamais havida comumente nele ou em todo o drama da época mais recente.

Pergunta-se, porém, se a luta vã de Kleist com esse tema, a qual, por fim, conduziu o poeta ao colapso, a uma tentativa de suicídio, à destruição do manuscrito inédito existente, não se relaciona com a essência do tema. Também no *Édipo* de Sófocles – o modelo evidente desse drama – domina a peste. Em Sófocles, todavia, relativamente à atmosfera e ao enredo, a peste é somente ponto de partida da ação, é apenas ensejo provocador da verdadeira tragédia de Édipo que se passa num plano completamente diferente. Em Kleist, entretanto, a doença é o verdadeiro antagonista do herói. E porque esse “opponente” não é um poder social, ele não pode corporificar-se num antagonista

pessoal, não pode condensar a ação dramática. Guiskard luta com um antagonista invisível, fantasmagórico.

A debilidade fundamental da visão de mundo kleistiana – que foi tomada como especial “profundidade” –, ou seja, a omissão de todas as mediações sociais, o confronto direto de homem e destino (isto é, de potências sociais mítico-fetichizadas impelidas ao associal), impossibilitou a configuração dramática dessa tragédia. A profunda indiferença do Kleist de então frente aos acontecimentos sócio-históricos de sua época manifesta-se em sua tentativa de suicídio depois que ele fracassou em *Guiskard*. Embora já naquela época ele tenha cismado de modo totalmente hostil com Napoleão, quer alistar-se como voluntário na sua frota expedicionária planejada contra a Inglaterra e sonha com uma ligação de sua morte ao grandioso naufrágio da frota napoleônica. Para Kleist, os acontecimentos históricos formam apenas um cenário de conteúdo indiferente ao seu destino puramente individual.

Os grandes dramas da paixão erótica que se seguem ao desastre de *Guiskard* (*Anfitrião*, *Pentesileia* e *Käthchen de Heilbronn*) prosseguem na mesma direção subjetivista. Nunca se encontra no centro do drama um conflito entre as forças sócio-históricas objetivas ou o conflito da paixão individual com tal força social objetiva. Ao contrário, a dialética interior de paixões puramente subjetivas e eróticas é impulsionada ao centro do drama de modo inteiramente consciente e radical.

Kleist, entretanto, evoluiu artisticamente de modo substancial desde *A Família Schroffenstein*, agora ele não pode mais se contentar com a ambiência meramente convencional do primeiro drama. Na verdade, em *Käthchen de Heilbronn*, o mundo da cavalaria medieval é também delineado com traços um tanto convencionais, mas aqui os elementos fantástico-fabulosos da psicologia e da condução da ação dão ao todo, mesmo assim, um outro colorido muito mais vivo do que o que havia no primeiro drama. Nos outros dois dramas eróticos, Kleist segue um caminho novo e repleto de consequências para o drama alemão. Para poder representar de modo realmente plástico as paixões individuais

completamente excêntricas, intensificadas até o monomaniaco, ele cria nesses dramas, como base e plano de fundo, um mundo social “próprio”, por ele mesmo inventado, oportunamente construído para finalidades específicas. Especialmente o estado das amazonas em *Pentesileia* é um tal mundo exótico: a paixão de Pentesileia não brota de um mundo determinado, como as paixões em Shakespeare e Goethe. A paixão de Pentesileia é o produto da alma fechada e solitária do isolado Kleist, do poeta que se isola encapsulado em si mesmo. E – totalmente ao contrário dos grandes poetas do passado – é então imputado a essa paixão um “meio social” a ela ajustado e dela “esclarecedor”.

Kleist só tem um precursor a esse respeito no drama alemão, precisamente *A Noiva de Messina*, de Schiller, obra em que foi apropriadamente construída, para os fins da concepção schilleriana de destino, uma mistura fantástica de Oriente, Antiguidade e Idade Média. No drama alemão posterior, essa forma artificial de ambientação sócio-histórica e essa engenhosa inversão da relação de sociedade e paixão desempenham um papel muito importante. Pense-se apenas em *Gyges e seu Anel*, de Hebbel, em *Libussa*, de Grillparzer etc. Entretanto, o efeito dessa forma de construção dramática vai muito além do âmbito mais estreito. Em Kleist, porém, esse modo de composição deriva do esforço em criar um contexto social para uma paixão completamente excêntrica. Com a propagação dos sentimentos decadentes por amplas camadas da burguesia, esse modo de estilização tornou-se em parte supérfluo, ao menos exteriormente. Ele pôde ser substituído porque os problemas internos de um meio realmente existente, constituído pelos excêntricos sentimentais mais estrepitosamente decadentes e artisticamente isolado da vida total da sociedade, foram exagerados no sentido dos grandes confrontos entre homem e destino. O mundo “especial” da excentricidade sentimental não é mais, portanto, construído e estilizado pelo artista, mas sim, passou a ser produzido pelo próprio capitalismo. Essa “proximidade da vida”, no entanto, existe apenas aparentemente. Pois tais círculos de excêntricos são ainda mais hermeticamente isolados dos grandes problemas da vida social

do que seus precursores artificialmente criados daquela época. Ali, trata-se ainda de verdadeiras questões vitais distorcidas de modo subjetivista; aqui, tudo se reduz a curiosas especificidades de *outsiders* que estão completamente apartados da vida social. Nesse sentido, dramas como *O Espírito da Terra* e *A Caixa de Pandora*, de Wedekind, são bisnetos modernos, obviamente pequenos e subalternos, desse período da dramática kleistiana.

Contudo, para além desse modo formal-composicional da construção dramática, *Anfitrião* e *Pentesileia* representam, ainda sob outro aspecto, uma guinada na história do drama alemão. Sua temática é retirada da Antiguidade, mas esses dramas modernizam a Antiguidade, *desumanizam-na*: inserem na Antiguidade a anarquia sentimental de uma nova barbárie nascente. Kleist é aqui o precursor daquelas tendências que atingiram seu clímax, teoricamente, em Nietzsche, e em termos prático-dramáticos, no período imperialista, aproximadamente na “*Elektra*”, de Hofmannsthal. (Talvez não seja preciso acentuar particularmente que o clímax, aqui, diz respeito à barbarização da Antiguidade e não ao sentido estético; esteticamente, Hofmannsthal está tão profundamente abaixo de Kleist que uma comparação ultrajaria a memória deste).

Também a esse respeito, *Pentesileia* é um produto típico dessa fase do desenvolvimento kleistiano, na medida em que Kleist acentua e sublinha aqui, do modo mais radical e mais consequente, o caráter puro e subjetivamente monomaniaco da paixão individual. Pentesileia e suas amazonas irrompem como um disparatado turbilhão no meio da guerra de Troia. Nem gregos nem troianos sabem a favor de quem ou contra quem as amazonas lutam. E dentro dessa luta colérica absurda, Pentesileia separa-se das amazonas; Aquiles, dos gregos. Eles representam sua tragédia de amor e ódio de amantes no vácuo do isolamento de seu povo, no vácuo da solidão e dos mal-entendidos recíprocos. O grandioso-grotesco desse drama repousa no fato de que um exército completo, com todos os seus carros de batalha, elefantes etc., desempenha o papel de mero adereço. A furiosa Pentesileia lança seu exército contra Aquiles de maneira semelhante àquela

com que o desesperado capitão em Strindberg arremessa a lâmpada contra sua mulher.

Kleist realça por repetidas vezes e de modo enérgico esse caráter puramente subjetivo da necessidade dramática comandante na peça. Pentesileia e as amazonas deveriam, por exemplo, fugir dos gregos:

Meroe: Era impossível para ela fugir?
 Alta-Sacerdotisa: Impossível,
 Porque nada do exterior, nenhum destino, a detém
 Senão seu estulto coração –
 Prothoe: Esse é seu destino!

Porque agora ambos os protagonistas estão isolados de seu meio e também um do outro pela paixão, já que ambos estão completamente enclausurados em sua monomania, a ação só pode reconstituir-se (de modo autenticamente kleistiano) na cadeia de grandes mal-entendidos. A derrotada Pentesileia vê-se como vitoriosa na luta com Aquiles, e baseado nisso, Aquiles está pronto para representar junto a ela a grande cena de amor. Quando esse logro é desmascarado e Pentesileia, furiosa, bufa pela vingança, Aquiles, cego de amor, acredita que o duelo com ela é apenas uma farsa que serve somente para cumprir as leis das amazonas, de modo a torná-lo, agora que está realmente vencido, o feliz esposo de Pentesileia. E, então, Aquiles cai nesse duelo. Pentesileia, despertada da embriaguez de sangue, comete suicídio.

O avivamento do sentimento patriótico em Kleist na época de sua luta contra a França napoleônica confere a seus dramas um novo caráter objetivo: eles já configuram significativas questões nacionais. Observa-se em Kleist, nesse período, um decisivo desenvolvimento ascendente. Embora *A Batalha de Hermann* seja ainda, no essencial, o drama kleistiano de velho tipo, a paixão do protagonista já contém um tema nacional objetivo: a libertação dos germanos do jugo dos romanos. O emaranhado dos mal-entendidos e enganos, a partir do qual, também aqui, a ação é estruturada, obtém, assim, um novo caráter: trata-se de uma consciente e astuciosa desorientação dos

romanos por Hermann, de uma cadeia dos enganos conspiratórios aplicada de modo bem-sucedido. Por isso, a desilusão trágica kleistiana deriva desses enganos apenas ocasionalmente. Somente no episódio Thusnelda-Ventidius ela constitui o centro. E é extraordinariamente significativo para a poesia de Kleist que aqui tenha havido uma premonição da tragédia homem-mulher hebbel-ibseniana: a revolta da mulher por ser tratada pelo homem amado como “coisa” (Hebbel) e a forma de manifestação da desilusão trágica – Thusnelda jogar Ventidius como refeição a um urso faminto – são o Kleist mais autêntico. Justamente em consequência do ódio nacionalista em que esse episódio amoroso é encenado, concentram-se aqui todas as contradições da poesia kleistiana: moderníssimos apuramento e dialética de sentimentos com a barbárie mais extrema e cruelmente requintada.

O Príncipe de Homburgo é o primeiro e único drama de Kleist com um conflito entre indivíduo e sociedade. A participação na obra de libertação nacional reflete-se aqui na evolução dramática quando Kleist, também nessas lutas, adere ao lado mais reacionário. Pois a questão dramática, o conflito de *O Príncipe de Homburgo*, está intimamente relacionada aos esforços dos reformadores prussianos, à tentativa de uma renovação interna da Prússia por meio do sentimento nacional despertado.

Contudo, justamente aqui se revelam as consequências poéticas do velho aristocratismo prussiano de Kleist. A renovação do prussianismo por meio do sentimento não tem nele nenhum conteúdo objetivo-histórico, permanece uma revolta subjetivo-individualista e depois avulta-se em afirmação e exaltação subjetivo-individualista. As aspirações de Stein, Scharnhorst e Gneisenau traziam indubitavelmente consigo aquela mistura de “reação e regeneração” da qual fala Marx como a característica comum a todos os levantes contra a França napoleônica. Nesse sentido, seus planos de renovação da Prússia eram utópicos e cheios de contradição. Se Gneisenau escreve, porém, num memorando ao rei da Prússia: “a segurança do trono está fundada em poesia”, então ele sustenta com isso algo de político-

socialmente concreto: a autêntica e almejada exaltação nacional por meio de reformas, o fim da apatia que até então se encontrava a população diante do reinado absolutista.

Como sabemos, Kleist foi hostil a todas essas reformas. (Sua simpatia pessoal por Gneisenau em nada altera esse fato.) Por isso, ele pôde configurar somente a enrijecida velha Prússia como universo social. E de fato essa antiga Prússia, a Prússia do “grande príncipe eleitor”, afirma-se no drama não apenas como poder social, mas é glorificada no fim do drama exatamente como tal, como a velha Prússia, sem ter experimentado uma mudança.

Diante desse mundo está paixão meramente individual, encerrada em si mesma de modo solipsista, do príncipe de Homburgo. É muito característico para Kleist que a quebra da disciplina militar de seu herói, o conflito central do drama, seja em grande medida motivada individual-psicologicamente, mas não lhe seja conferida nenhum conteúdo objetivo-elementar. Primeiramente, ele nos apresenta o príncipe em estado sonâmbulo, em seguida, mostra como ele absolutamente não ouve as ordens expedidas para a batalha nem toma nenhum conhecimento dos planos. (É interessante notar que essa cena tem seus precursores em *Pentesileia*, tanto na heroína quanto em Aquiles.)

Nesse sentido, o conflito pode transcorrer exclusivamente na alma do próprio herói. De acordo com a concepção de Kleist, ele só pode terminar com o príncipe concebendo a absoluta necessidade da disciplina, avaliando a própria quebra de disciplina como crime contra o estado, como um crime pelo qual ele, segundo seu próprio julgamento, mereceu a morte.

Portanto, a velha Prússia triunfa inalterada sobre a revolta sentimental individualista. Na verdade, porém, Kleist está tão fortemente sob influência das correntes da época que, apesar de tudo, ele busca um equilíbrio. Mas, como os sentimentos de seu herói não têm conteúdo social, esse equilíbrio só pode ser eclético. A noiva do príncipe expressa claramente esse caráter eclético da solução kleistiana em seu diálogo com o príncipe eleitor visando a salvação de Homburgo:

A lei da guerra, que conheço bem, deve imperar,
Os belos sentimentos, todavia, também.

Por meio de uma semelhante concepção do conflito, apesar da brilhante dramaticidade de sua estrutura cênica, esse último e mais maduro drama de Kleist possui o caráter interno de um *romance de desenvolvimento* [*Entwicklungsroman*]. Seu objeto é a educação do príncipe de Homburgo: da exaltada anarquia de sentimentos até o prussianismo. Contudo, a dramaticidade interna da transição histórica daquela época que primeiramente possibilitou o surgimento desse drama não pôde ter aqui uma expressão verdadeiramente dramática, pois Kleist não compreendera a colisão das forças sociais antagônicas de seu tempo, e o que ele vivenciou disso pôde decantar apenas nessa forma essencialmente épica, romanesca.

Assim, pode também soar paradoxal, portanto, quando falamos de Kleist como supostamente o único, verdadeiro e “inato” dramaturgo alemão: o desenvolvimento do dramaturgo Kleist vai do novelístico (base de seus dramas anteriores) até o romanesco. A contradição em relação à concepção hoje dominante explica-se facilmente para o leitor se ele pondera que a atual teoria burguesa do drama despreza completamente aquilo que é essencial no drama – o choque das potências *sociais* antagônicas, das grandes oposições *históricas* – e acha que basta para o drama a dialética interna das potencializadas paixões individuais suficiente e energicamente impelidas ao clímax, que, sim, isso é até mesmo uma forma “mais profunda” do trágico que o “somente” social.

Esses problemas só se manifestam com efetiva nitidez num dramaturgo tão excepcionalmente dotado como Kleist. À maioria de seus sucessores modernos falta aquele nível artístico somente equiparável ao dos dramaturgos realmente grandes do passado. Kleist, porém, é um dos mais fantásticos encenadores da literatura dramática mundial, além de cênico e sensível-intelectual artista do diálogo. Diálogos que de modo tão claro, conciso e concentrado iluminam feito um raio, a um só tempo, e levam adiante

complicadas situações entre os homens (como as réplicas à entrada de Guiskard ou às réplicas à emissão de senhas em *O Príncipe de Homburgo*) encontram-se apenas nos maiores dramaturgos.

Acresce a tudo isso a extraordinária capacidade criadora de caracteres de Kleist: ele domina de modo igualmente forte o grandioso e o encantador, o aterrorizante e o cômico, e com os mesmos simples, porém não triviais, meios da arte da caracterização. Para que se tornasse um novo Shakespeare, como esperava Wieland, faltou “apenas” a clareza da imagem do mundo e “apenas”, como decorrência necessária dessa clareza nos grandes poetas, a inclinação saudável e sensata para uma compreensão normal das paixões. Mas nesse “apenas” repousa um mundo inteiro. A Kätchen de Kleist, por exemplo, segundo sua constituição, é uma das mais simples e encantadoras personagens do drama alemão; quase chega à altura de Gretchen e Klärchen, de Goethe. Apenas pelo fato de Kleist conferir à bela força e capacidade de abnegação de Kätchen bases espirituais romântico-patológicas, em vez de normal-humanas, torna-a atrofiada e distorcida no acabamento.

Tais faltas de um Kleist mostram, primeiramente, onde residem os reais problemas da tragédia e do drama. A concepção kleistiana da paixão aproxima o drama da novela: um caso isolado muito agudo é radicalmente representado *em sua casualidade*. Na novela isso é absolutamente legítimo – precisamente aí, pois, deve ser evidenciado esse enorme papel do acaso na vida humana. No entanto, se o acontecimento configurado permanece no nível dessa casualidade (e Kleist ainda superexagera esse caráter individual acidental da psicologia e dos acontecimentos), a fim de ser elevado à altura do trágico sem configuração de sua necessidade objetiva, deve surgir inevitavelmente, então, algo de contraditório, de dissonante.

O drama kleistiano está longe, portanto, de indicar o grande caminho do drama moderno. Esse caminho vai de Shakespeare a *Boris Godunow*, de Puschkin, passando pelos experimentos de Goethe e Schiller; posteriormente, em consequência da decadência ideológica da classe burguesa, não teve sucessão digna. O drama

de Kleist, ao contrário, é um *atalho irracionalista* do drama, atalho que, como apontamos, justamente por isso torna-se exemplar para a dramática do período de decadência e obtém nele uma atrasada popularidade.

Pois a paixão individual encapsulada em si mesma rompe o vínculo orgânico entre o destino individual e a necessidade sócio-histórica. Com a ruptura desse vínculo, os fundamentos poéticos e ideológicos dos reais conflitos dramáticos são destruídos. A base do drama torna-se estreita e limitada, puramente individual e privada. Em Kleist, essa contradição é especialmente aguda, porque no curso de seu desenvolvimento ele aprendeu a objetivar com excepcional plasticidade, em cenas dramáticas, no diálogo dramático, os momentos fenomênicos exteriores das tragédias interiores. Como falta, porém, o grande conflito dramático, esses momentos não ganham uma vida histórica realmente viva. Somente em *O Príncipe de Homburgo* estão prenúncios, mas apenas prenúncios, de uma semelhante configuração dramático-histórica grande e geral de uma etapa do desenvolvimento da humanidade. As paixões kleistianas, porém, são paixões típicas dentro da sociedade burguesa. Sua dialética interna reflete conflitos típicos dos indivíduos da sociedade burguesa aparentemente transformados em “mônadas herméticas”.

Em tudo isso, Kleist – assim como o drama moderno em sentido estrito – vai fundo, porém, apenas psicologicamente; sócio-historicamente, permanece na forma fenomênica imediatamente dada desses conflitos, não configura aquelas forças sociais que produzem, em realidade, de modo inconsciente aos indivíduos, essa psicologia e seus conflitos. Portanto, Kleist é o primeiro dramaturgo significativo do século XIX que começa a *privatizar* o drama, essa forma por excelência social da literatura. Por isso, ele é o maior progenitor da dramática moderna em sentido estrito, modelo para a distorção e dissolução da forma dramática no período de decadência da literatura burguesa.

III

Em apenas duas ocasiões o poeta Kleist foi confrontado com conflitos que integraram as paixões por ele configuradas a contextos poderosos e gerais, os quais atrelaram as paixões individuais aos grandes âmbitos da historicidade: em *Michael Kohlhaas* e em *A Bilha Quebrada* [*Der zerbrochne Krug*]. É notável – e muito importante precisamente para o problema do Kleist trágico – que essas grandes obras-primas não sejam tragédias dramáticas, mas sim, novela e comédia.

Também em *Michael Kohlhaas* Kleist retrata uma paixão única que consome o homem inteiro e o leva à ruína. Porém, dessa vez, em primeiro lugar, essa paixão não nos é apresentada como dado psicológico acabado de um indivíduo excêntrico, pelo contrário, ela nasce e se desenvolve diante de nossos olhos e se eleva até o pathos furioso apenas paulatinamente. Em segundo lugar, o objeto dessa paixão é de antemão algo social. O comerciante de cavalos Kohlhaas tem seus animais apreendidos por um aristocrata. Ele reivindica apenas o direito que lhe é devido, e somente quando fracassam todos os meios de assegurar pacificamente esse direito é que ele se volta com raiva encarniçada contra a sociedade violenta e corrupta da aristocracia do século XVI. De saída, portanto, a paixão de Kohlhaas é razoável no sentido da grande poesia trágica – exatamente por causa de seu enraizamento social e não puramente individual.

O destino de Kohlhaas é absolutamente incomum e acima da média como todo autêntico destino trágico. Também a psicologia de Kohlhaas movimenta-se nos pináculos da tensão trágica e não mais na linha mediana. Porém, ela não é nunca patológica no sentido em que o são as paixões de Pentesileia ou Käthchen. 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.

O destino trágico de Kohlhaas integra-se, organicamente, à série das mais significativas poesias da modernidade: à série daquelas poesias que condenam a insolúvel dialética da justiça na sociedade burguesa, nas quais vem à tona, violentamente configurada, a irresolúvel contraditoriedade da legalidade da sociedade de classes. Este fato: que é típico para a sociedade de classes que o individual ou se submeta sem objeção à injustiça e ao desregramento das classes dominantes, ou se veja compelido, aos olhos da sociedade e certamente segundo suas próprias concepções morais, a tornar-se um criminoso.

Kleist retrata essa grande tragédia no quadro de uma representação excelente, e profundamente correta em termos históricos, da Alemanha no século XVI. Como político, Kleist foi aliado dos românticos mais reacionários. Ele alinhou-se politicamente à reacionária falsificação romântica da história, à transformação das relações feudais num harmônico idílio entre proprietário e servos, à idealização da Idade Média. O mundo medieval em dissolução em *Michael Kohlhaas* não tem em si, contudo, nada de um idílio social fouquetiano ou arnimiano. Kleist configura com impiedosa energia a criminoso crueza, a bárbara e ardilosa impostura dos aristocratas dessa época. Ele mostra como todas as autoridades e tribunais estão mancomunados com esses aristocratas, cujos crimes, corruptamente, acobertam e apoiam. Kleist, o criador [*Gestalter*], tem até mesmo uma intuição dos limites da liderança ideológica dessa época, dos limites de Lutero. Naturalmente, a influência da conversa com Lutero é decisiva para Kohlhaas. Mas isso é historicamente correto. Objetivamente, os aristocratas luteranos – apesar de todas as sentenças de Lutero – fazem o que eles bem entendem. Intimamente, o luteranismo não tem para eles nada de vinculante.

Assim surgiu uma significativa narrativa histórica; na qual deve ser ainda especialmente destacado que Kleist trilha caminhos inteiramente próprios nessa objetividade histórica. Kleist tem –

tal qual Walter Scott, posteriormente – apenas os dramas de juventude de Goethe como modelo. Só é lamentável que essa obra-prima tenha sido deformada por alguns ingredientes romanticamente excêntricos de Kleist.

A história burguesa da literatura quer sempre igualar Kohlhaas aos heróis obcecados dos dramas de amor kleistianos. Como vimos, isso é completamente falso. Pode-se até mesmo dizer, inversamente, que a grandeza artística dessa novela relaciona-se estreitamente ao fato de que seu herói não se afeiçoa tão demoradamente ao coração de Kleist quanto Pentesileia ou Käthchen. Por isso, a paixão de Kohlhaas não se esgota no lirismo cênico, mas se integra, sem mais, com magistral concisão, ao quadro objetivo dos acontecimentos narrados. A magnífica perfeição foi alcançada justamente porque Kleist tomou o tema de Kohlhaas – o problema de Kohlhaas – claramente de modo menos direto, de modo menos lírico-trágico do que nas tragédias amorosas de seus heróis e heroínas; porque, para ele, havia aí mais de acontecimento objetivo que de vivência apaixonada, mais do visto que do sentido, mais reflexão da realidade do que expressão da sua própria interioridade. Essa discrepância mostra muito claramente a tragédia do poeta Kleist. Em frontal oposição aos maiores poetas da literatura mundial – cujo nível sua força criadora [*Gestaltungskraft*] artística às vezes atingiu –, ele está tanto mais próximo dos mais profundos problemas da realidade quanto menos envolvidas estão suas paixões, suas vivências mais íntimas, no reflexo justamente desses momentos da realidade. Suas vivências mais profundas não o levam – como em Goethe ou Puschkin – em direção ao cerne da realidade; ao contrário, elas afastam-no tanto mais desse cerne quanto mais profundamente pessoais elas são.

Esse nexos é ainda mais nítido em *A Bilha Quebrada*. Pela história de sua gênese, conhecemos certas motivações externas que conduziram Kleist à criação [*Gestaltung*] dessa comédia: por um lado, como conta o próprio Kleist, uma gravura que ele viu na Suíça; por outro, uma espécie de competição poética com alguns de seus colegas de então, escritores insignificantes. Sem

superestimar o significado desses ensejos, reconhecemos, contudo, que a comédia originou-se de um ânimo criativo bem diferente das violentas e torturantes erupções das tragédias líricas. Gundolf também vê que *A Bilha Quebrada* distingue-se da linha normal das criações kleistianas, ocupando um lugar especial na obra do poeta. Todavia, uma vez que Gundolf vê justamente a histórica barbárie de Kleist como o ponto de partida do drama germânico, ele reduz – consequentemente – o valor e o significado dessa primorosa comédia. Em *A Bilha Quebrada*, ele vê uma “obra isolada de virtuose, fruto inevitável do puro talento, como prova de sua capacidade técnica”; um “exercício estilístico sobre um objeto excêntrico /.../ Que interesse público estaria ligado ao curioso caso do ladino juiz que, valendo-se de toda sorte de subterfúgios, procura proteger-se ante uma vergonhosa descoberta?”

É claro que Gundolf subverte aqui todas as relações e todas as valorações objetivas. Porém, não se pode esquecer que Gundolf, à sua maneira, procede de modo bastante consequente e conduz radicalmente até o fim uma visão que é amplamente difundida em nossa teoria literária. Se (com Gundolf) enxergássemos na literatura apenas a *expressão* da individualidade do poeta ou (com a sociologia vulgar) víssemos apenas a expressão da psicologia de classe e não o reflexo da *realidade objetiva*, então Gundolf teria razão. Pois, como expressão da personalidade de Heinrich von Kleist, *A Bilha Quebrada* é de fato apenas um episódio, apenas uma experimentação de sua força criadora artística após o trágico fracasso na tentativa de configurar em *Guiskard* seu sentimento de mundo como tragédia do mais alto estilo e antes das grandes erupções líricas de sua paixão erótica em *Pentesilea* e *Käthchen de Heilbronn*. E não se pode absolutamente explicar *A Bilha Quebrada* fora da “psicologia de classe” do velho aristocrata prussiano Kleist.

Para a consideração marxista da literatura, é decisiva a relação entre a obra configurada e a realidade objetiva. E em *A Bilha Quebrada* temos diante de nós um magnífico painel da Prússia daqueles tempos, que – não importando se por razões políticas ou estéticas – apresenta-se como a Holanda patriarcal. Os traços holandeses são, porém, apenas secundários

e artisticamente decorativos. Tanto aqui quanto em *Michael Kohlhaas*, o essencial é a destruição artística do idílio romântico dos “bons velhos tempos”. A arbitrariedade da jurisdição patriarcal no campo, os maus-tratos dos camponeses pelas autoridades, a profunda desconfiança dos camponeses contra tudo que vem de “cima”, seu sentimento de que só podem se defender perante as autoridades por meio de suborno ou fraude, não importando se esse suborno ocorre por meio de dinheiro, presentes ou pela condescendência sexual – tudo isso resulta numa extraordinária imagem realista da Prússia camponesa da época. E é muito interessante observar como aqui os motivos prediletos da configuração psicológica de Kleist possuem também um conteúdo social. A desconfiança kleistiana também desempenha importante papel na heroína dessa comédia. Sua desconfiança dirige-se, porém, contra as autoridades e também contra o “bom” auditor que desmascara o juiz da aldeia e conduz tudo à ordem no final. Seria muito injusto censurar Kleist por causa desse desfecho otimista. Aliás, apenas à base de uma ilusão, que se expressa nesse otimismo, pôde originar-se aqui uma comédia. Kleist, nesse ponto, partilha das ilusões de Molière e Gogol.

A Bilha Quebrada é a obra artisticamente mais bem acabada de Kleist. O gradual desembaraçamento do novelo que subjaz à situação dos mal-entendidos no final não é dissonante e perturbador como nas tragédias de Kleist, ao contrário, justamente isso confere a essa comédia um caráter maravilhosamente estruturado e uniformemente elevado.

Partindo desse aprimoramento, talvez seja instrutivo fazer um retrospecto da estrutura dos dramas kleistianos. Já destacamos seus fundamentos novelísticos. Se observarmos agora a condução da ação de modo mais preciso, poderemos constatar aí e na estrutura da ação algo de *cômico* em todos os dramas de Kleist. Recorde-se que seu drama patético-místico *Anfitrião* assumiu, quase sem alteração, a estrutura e a condução da ação da comédia de Molière. A mudança kleistiana consiste apenas na psicologia tragicamente aprofundada das personagens principais, na elevação de suas vivências eróticas ao místico. Também o fato

fundamental relativamente ao enredo de *Käthchen de Heilbronn*, a saber, que na realidade Käthchen não é filha de um simples artesão, mas sim do imperador, tem algo de cômico. Hebbel, um apaixonado defensor da glória poética de Kleist, em certo sentido um continuador da sua tradição dramática, repreendeu veementemente esse motivo e por causa dele rejeitou o drama, apesar de seus momentos isolados de beleza. Pois ele achava, com razão, que o verdadeiro drama consistiria na força humana do amor de Käthchen triunfar sobre os preconceitos feudais; por meio da declaração de que Käthchen é filha do rei, o drama enquanto drama é aniquilado. Isso é correto. É claro, contudo, que um semelhante motivo, um esclarecimento das confusões existentes por meio de um fato desconhecido dos envolvidos, pode muito bem servir de base a uma comédia.

Essa análise poderia ser efetuada em todos os dramas de Kleist. Em nossos comentários, remetemos somente à estrutura de *Pentesileia*. E é muito característico que Kleist tenha criado um enredo similar na novela *O Noivado em São Domingo*. Aqui, a insurreição dos negros e o massacre dos brancos formam o cenário da ação. Um branco refugia-se na casa de um negro que por acaso está ausente. Uma mestiça que aí vivia apaixonase pelo branco; o amor, como sempre ocorre em Kleist, é psicologicamente retratado de modo excepcional, com a dialética dos mal-entendidos e da desconfiança beirando o abismo trágico. O negro retorna. A mestiça quer salvar seu amado, mas ela emprega meios que reforçam a desconfiança dele contra ela. Por isso, ele atira nela, para, apenas diante de seu cadáver, sentir o autêntico remorso kleistiano, quando ele reconhece que com sua ajuda consegue a libertação. Partindo dessa novela, um contemporâneo muito medíocre de Kleist, Theodor Körner, fez uma comédia com “happy end”. A comédia é ruim e Hebbel tem toda razão em desprezá-la por completo. Mas, para o problema que aqui nos interessa, é bastante característico que Körner tenha podido tomar de forma quase inalterada a condução da ação da novela de Kleist, tendo tão-somente de afastar e aplanar a psicologia da desconfiança para chegar a uma comédia.

Evidentemente, um erro que se repete de modo tão consequente na concepção não é casual na obra de um insigne poeta como Kleist. Sobretudo porque exatamente sua inclinação e seus recursos lírico-estáticos para encobrir a fraqueza objetiva de sua construção dramática tornaram-se muito importantes para o desenvolvimento do drama de meados do século XIX. Parece-me que esse tipo de construção dramática está intimamente relacionado àquela crise ideológica que adquire forma [*Gestalt*] em dramas significativos, pela primeira vez, em Kleist.

Para esses poetas mais recentes, trata-se do problema de que o trágico e o cômico deixam de ser categorias objetivas da realidade e se tornam, cada vez mais, perspectivas subjetivas de uma explicação dos fenômenos da vida. Essa subjetivização e relativização do trágico, ou do cômico, torna-se consciente nos escritores só relativamente tarde. Pode-se dizer que somente em Ibsen elas apresentam-se numa forma consciente, e dele continuam a surtir efeito em Strindberg e, especialmente, em Shaw. Kleist ainda toma seu sentimento subjetivamente trágico por algo absoluto. Porém, isso é apenas uma convicção fanática e não muda nada de essencial no fato objetivo de que nele o conflito trágico não se origina dos acontecimentos representados ou da desobstrução de suas raízes sócio-históricas. O antagonismo objetivo, que aqui se origina em consequência do questionamento dramático puramente individualista, associal e anistórico, repercute em toda parte no estilo da dramática kleistiana.

Trata-se aqui, mais uma vez, de uma tendência fundamental do drama na segunda metade do século XIX, cujo precursor mais importante é justamente Kleist. A progressiva perda do objetivamente trágico paralela à amplificação de uma vivência profunda e subjetiva do caráter trágico da personalidade no mundo burguês atual produz um estilo dramático peculiar. Resumindo: surge um *substituto cênico-lírico* para o objetivamente trágico, para o trágico relativamente à ação.

Em Ibsen ou Strindberg essa lírica trabalha com os valores de atmosfera [*Stimmungswert*] de detalhes do meio observados realisticamente, os quais são, porém, sempre estilizados cênico-

liricamente e superacentuados no que se refere a essa atmosfera trágica (ou tragicômica). Em Kleist, a atmosfera trágica cresce tão-somente desse cenicamente lírico, do resultado, por assim dizer, musical desses efeitos cênicos e líricos. É muito interessante e não de todo irrelevante que Nietzsche, em seu período antiwagneriano, tenha enxergado em *Pentesileia* um dos maiores precursores dos dramas musicais de Wagner. Ora, o extraordinário impacto internacional de Wagner repousa justamente no fato de que ele encontrou, do modo mais consequente, um tal substituto cênico-musical para o objetivamente dramático, objetivamente trágico perdido. É indubitável que a configuração psicológica do herói wagneriano relaciona-se intimamente à dramática de Kleist e Hebbel (bem como às tendências de desenvolvimento análogas no romance e na lírica franceses, com Flaubert e Baudelaire). Evidentemente, não podemos discutir aqui a problemática do drama musical wagneriano. Podemos apenas constatar, do ponto de vista do desenvolvimento do próprio drama, que em Wagner foi encontrada, por meio do cênico lirismo de atmosfera [*Stimmungslirik*], a forma artisticamente mais eficaz para a substituição do dramático no que se refere à ação. Que se trata, no caso, de uma tendência secular do desenvolvimento dramático, pode-se deduzir claramente do valor cênico de atmosfera da “técnica do *Leitmotiv*” em Ibsen e outros.

Em Kleist, evidentemente, todos esses problemas e contradições apresentam-se apenas em germe. Ao leitor da presente exposição torna-se claro, contudo, que a inviabilidade de se reelaborar *Pentesileia* como comédia ou tragicomédia deriva apenas de seu arrebatador pathos lírico. Lá onde Kleist, forçado pela forma novela, não deixa essa maquinaria lírica funcionar, aquele relativismo revela-se já muito mais claro e aparece nitidamente – na verdade, até mesmo o próprio Kleist aparece – quando ele toma quase inalterado, em *Anfitrião*, o enredo da comédia de Molière. A mística lírica de amor destaca os protagonistas da esfera do cômico ou do tragicômico da maneira já analisada. O enredo paralelo tomado de Molière e tornado ainda

mais grosseiro e popularesco por Kleist sublinha, porém, essa relatividade; ela expressa-se pontualmente clara em algumas réplicas de Sósia, o laçao de Anfitrião. Mercúrio disfarça-se de Sósia; Júpiter, de Anfitrião, e essa confusão conduz, na esfera da criadagem, a efeitos puramente cômicos e grosseiros, enquanto para os protagonistas resulta numa trágica mística amorosa. Depois de Sósia ter sido espancado por Mercúrio aparecido como Sósia – portanto, segundo sua imaginação, espancado por si mesmo ou por seu duplo, diz:

É assim. Como provém da minha boca,
é tolice, coisa indigna de se ouvir.
Mas se um grande a si mesmo se espancasse,
Aí se bradaria: milagre!

Kleist alcança aqui, de modo involuntário e inconsciente, uma autocrítica popular-realista de seus próprios dramas. Pois, entre os “grandes” desse drama, o “milagre é bradado”, efetivamente, pelo próprio Kleist. E nessa autocrítica realista, Kleist, inconscientemente, configura a crítica social popular dos fundamentos sociais de sua dramática: ele mostra, objetivamente e no que se refere ao sentimento, os falsos exagero e desvirtuamento nos “grandes”, os quais são arrancados da saudável vida em comum e vivenciam seus problemas individuais em hipertensão monomaniáco-mística.

Todas as obras de Kleist estão repletas de tais rupturas realistas. Remetemos apenas a alguns exemplos. Vimos que, em *A Batalha de Hermann*, Kleist não tratou a libertação da velha Alemanha como idílio. Acrescentamos ainda a ousada realística [*Realistik*] com a qual ele, segundo suas próprias palavras, fez da heroína nacional germânica Thusnelda “uma anta”. A ruptura mais significativa ocorre no último drama de Kleist, na famosa e muito criticada cena do pavor da morte de *O Príncipe de Homburgo*. Nessa obra, em que a intenção de Kleist foi a glorificação do velho prussianismo, por um lado, e a expressão da patologia

sonâmbula de seu herói, por outro, ele fornece uma imagem impressionantemente veraz e genuína, na verdade, tanto do pavor da morte quanto da superação moral interior dessa covardia momentânea. Com razão, Heine viu nessa cena um protesto significativo e humanamente autêntico contra o conceito convencional de herói prussiano.

O que se manifesta nos outros dramas somente em rupturas isoladas, isto é, a grande capacidade de Kleist para o realismo objetivo e crítico, a capacidade de refletir poeticamente a realidade de maneira rica e plástica, com brutal autenticidade e veracidade, ganha forma plena em suas obras primas, *Michael Kohlhaas* e *A Bilha Quebrada*. Essas obras significam, no velho aristocrata prussiano Kleist, aquela “vitória do realismo” [*Realismus*] sobre a qual falou Engels a respeito do realista [*Royalist*] Balzac.

Porém, uma tal “vitória do realismo” jamais é um milagre, ao contrário, ela tem seus pressupostos subjetivos e objetivos. Os pressupostos subjetivos são o talento e a honestidade do escritor, isto é, sua capacidade de captar e representar a realidade em toda sua complexidade e sua coragem de configurar aquele mundo que ele efetivamente viu assim como ele efetivamente o viu. Sobre o talento de Kleist não temos mais de falar aqui. Apenas com algumas palavras deve ainda ser frisada sua implacável honestidade subjetiva. Kleist, é verdade, lutou politicamente ao lado dos reacionários mais extremados, mas, por seu caráter, diferencia-se muito acentuada e vantajosamente da corja aventureira junto à qual lutou suas batalhas. Salta à vista, especialmente, o contraste humano-moral entre Kleist e Adam Müller, o amigo mais íntimo de seus últimos anos. Adam Müller participou da luta reacionária do *Abendblätter*. Mas, por um lado, ele zelou, sobretudo, por um favorecimento na corte vienense por intermédio de Gentz; por outro lado, temos uma petição dele ao presidente do ministério, Hardenberg, na qual ele propõe abrir um “jornal de oposição fiel ao governo” e ser recompensado por seus serviços leais. Ele realmente recebeu de Hardenberg uma pensão regular. Kleist, ao contrário, renunciou asperamente a

qualquer tentativa de suborno por parte do governo e foi à ruína material e moral em sua luta reacionária; subjetivamente, porém, arruinou-se como homem honesto.

Essa honestidade de Kleist é umas das condições subjetivas importantes para a “vitória do realismo” em suas obras-primas e em algumas parcelas de sua produção como um todo.

Que a “vitória do realismo” não perfaça o traço fundamental de toda sua produção poética, como Engels constata em Balzac, e Lenin, em Tolstoi (nos quais expressões da psicologia de classe reacionariamente estreitas formam apenas manchas solares), tem seu fundamento na Alemanha daqueles tempos. Balzac vivenciou a intensa série de alternância entre revolução e reação no desenvolvimento francês até 1848; Tolstoi, as contradições do desenvolvimento da Rússia camponesa de 1861 até 1905. Esses grandes desenvolvimentos revolucionários, esses pontos de viragem na progressão da sociedade fizeram de Balzac e Tolstoi grandes realistas. Na verdade, Kleist também vivencia, embora sob as mais confusas e miseráveis condições, um período de convulsão social, aquela transformação da Prússia sobre a qual Mehring, espirituosamente, disse que sua libertadora Queda da Bastilha fora a vergonhosa derrota de Jena. O poder objetivo dessa realidade não foi forte e unívoco o suficiente para converter a tacanhez reacionária e o individualismo decadente de Kleist numa objetiva configuração total [*Gesamtgestaltung*] da realidade. Por isso, suas obras-primas são também apenas casos isolados em sua obra.

Todavia, partir do reconhecimento dessas obras é mensurar a verdadeira tragédia de Heinrich von Kleist. Segundo sua “psicologia de classe”, um empedernido aristocrata prussiano. Segundo suas intenções poéticas, um poderoso precursor da maior parte das correntes decadentes da literatura burguesa posterior. Segundo os poucos casos em que a realidade, contra suas intenções, vicejou uma “vitória do realismo”, um dos mais notáveis realistas de toda a literatura alemã. Goethe, em virtude de sua saudável aversão a toda decadência, não gostava de Kleist, chama-o de um

|270|

Tradução

“corpo bem intencionado por natureza, mas tomado de uma doença incurável”. A doença incurável residia na Alemanha da época, e para Kleist não havia, realmente, possibilidade de superá-la. Ele arruinou-se tragicamente pela miserabilidade da Alemanha, por seus próprios instintos reacionários e decadentes.