

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS

TOMO XVII - 2.ª SÉRIE

N.º 1



UNIVERSIDADE DE LISBOA

1951

HEINRICH VON KLEIST, POETA TRÁGICO

O TRÁGICO NA VIDA

«Können so viele Widersprüche in meinem engen Herzen wohnen?»

SUBORDINAR a vida à lógica é sempre para o homem trágico ou cómico. Kleist, criador de destinos trágicos em forma dramática ou novelística, foi ele próprio o herói trágico da sua existência e o trágico expoente da incomensurabilidade entre a existência e a razão. Tal incomensurabilidade, porém, só é trágica quando se ignora e se pretende tornar comensuráveis os dois termos qualitativamente diversos. A tragédia não reside, todavia, em esta irredutibilidade, mas no esforço em vão expellido para vencer uma situação ineluctável, quando do bom êxito desse esforço dependeria a integridade de um destino humano, e ainda quando, pondo em jogo a vida do homem, ou dos valores que lhe dão sentido, esse esforço é frustrado e subvertido, aniquilando para a existência quem nele apostou e perdeu.

O trágico não nos é dado por uma determinação meramente reflexiva da essencial inadequação entre a razão e a existência; no domínio do espírito não há tragédia, há ironia perante a verificação dos limites do pensamento, e se a alma se não comprometer arriscando em entrega afectiva o seu máximo valor, não se penetra no domínio do trágico. Não há tragédia sem frustração de um destino com toda a radicalidade emocional que o destino implica. Contudo, nem sempre a frustração de um destino é tragédia. Qual será então o segundo momento

que converte a frustração em tragédia? É o momento de transição do destino individual para o genericamente humano. Surge a tragédia quando no triste e aniquilante caso individual se descobre o trágico signo da humanidade.

Em Kleist, como dissemos, o trágico revela-se na incomensurabilidade entre a razão e a existência. O poeta do *Michael Kohlhaas* pretendeu viver segundo princípios e entusiasmou-se por ideias. Jogou a alma na *Vernunft* e perdeu. Kleist é um iluminista, embora nas histórias da literatura se lhe conceda, ao lado de Hölderlin, um lugar entre o classicismo e o romantismo. Um dos lugares na classificação que mostra bem a pobreza e a dificuldade das classificações. Se admitirmos, porém, as classificações não como rubrica de movimentos ideológicos em determinada época, mas como sinal de determinados valores, independente da cronologia epocal, Kleist deveria ser situado entre os pré-românticos. O pré-romantismo é ainda um produto iluminista, é o período de crise em que o iluminismo revela os limites e insuficiências na interpretação do homem, e o momento em que o primado da razão se vê ameaçado na sua clara facilidade pelas solicitações obscuras e irreprimíveis da emoção.

Kleist tem uma formação iluminista e crê com todo o fogo do seu coração apaixonado na razão, na *Vernunft*. Ela é o seu supremo amor e consolação. Por isso mesmo é terrível a decepção que sofre quando a esperança, fundada na razão para organizar com dignidade humana a sua existência, fraqueja e lhe nega auxílio. Kleist é um atraído da razão, e sofre porque lhe exigiu mais do que ela lhe poderia dar: a compreensão absoluta do mundo e da vida. Pretendia convencer o mundo e a vida em nome da razão, mas não se queria deixar convencer nem pelo mundo nem pela vida, e desta forma encontrou gigantes resistências na impassível ordem da natureza, sempre vitoriosa e sempre antagónica à ordem da razão, da sua razão pelo menos. Esta burla-o na convicção de supremacia; e quando ele, finalmente, o reconhece, retira-lhe a confiança e nessa hora perde a crença no sentido da existência. Só pode esperar no suicídio, na morte, na passagem para o Além e, coerente com a sua nova esperança, suicida-se aos 35 anos, junto do Wannsee, nos arredores de Berlim, com uma amiga e companheira de infortúnio,

após ter vivido, na véspera, em antecipação da morte, o dia de maior calma e plenitude.

O seu fim é consequência dos princípios de ordem racional, a que se manteve fiel, não obstante a derrocada das suas esperançosas promessas. Nunca se deixou viver, sempre desejou que a razão lhe talhasse o destino. Kleist tentou tudo, excepto libertar-se dos princípios que lhe invalidavam as tentativas. Depois de julgar possível caminhar livre, feliz e moralmente pela vida, tropeça afinal e esbarra dolorosamente em becos sem saída, desespera-se e revolta-se. Nunca irònicamente reconheceu que ao homem nada aproveita gritar e queixar-se que Deus o traiu, nem tampouco pôde aceitar resignadamente o trágico da condição humana que leva o homem, apesar da inutilidade do clamor, a insurgir-se e debater-se em revolta contra o seu signo de irremediável imperfeição. Mas Kleist não dispunha de ironia, nem era filósofo.

Todos os caminhos e veredas da sua inquieta existência mostram, com uma lógica arrepiante e quase inumana, as catástrofes resultantes da aliança instável entre a vida e o espírito. Do primado racional e consequente inflexibilidade lógica que lhe informa a existência e ressuma das páginas da sua obra, como Staiger tão subtilmente comprova na análise sintáctica de *Das Bettelweib von Locarno*, somos persuasivamente informados pela sua correspondência. Através dela, vemos Kleist debater-se nas sucessivas e precárias soluções que, segundo o programa imposto pela razão, dá à vida nos diversos pactos que sucessivamente pretendeu firmar.

A primeira e suprema das suas ambiciosas exigências, aquela que inicia o longo trilho das decepções e renovadas postulações, é a revelação da verdade. A sua missão no mundo, pensa quando ainda adolescente, consiste no estabelecimento de condições e deveres que tornam o homem verdadeiramente homem. A verdade é a primeira condição da existência. Para orientar a vida, para saber agir e reagir, é preciso possuir a segurança clarividente da verdade. Só a razão pode mostrar qual o verdadeiro «Ziel» — a finalidade do homem nas relações consigo e com os outros, na amizade, no amor, na vida privada e na vida pública, em suma, no comportamento segundo uma norma de absoluta exactidão que a verdade exige da moral.

Ainda muito jovem, durante o serviço militar, e devido a imposições familiares e sociais, Kleist se atormenta por não saber como proceder com os superiores e inferiores hierárquicos; a disciplina militar prescreve-lhe por vezes actos que repugnavam à sua sensibilidade e que, realizados em outros meios, seriam considerados condenáveis. E ao homem em permanente reflexão e problematização que é Kleist, logo surge com dolorosa agudeza esta questão: «deverei comportar-me como homem ou como soldado?» Onde está a verdade única e soberana? A verdade para Kleist, tal como ele na sua inquietação a sonha e procura, deve ser única e, portanto, una e anuladora de todos os possíveis dilemas. A razão deve claramente decidir o que é o bem e o que é o mal. Os primeiros anseios de iluminação pela verdade surgem-lhe prementemente no domínio da moral; as primeiras dificuldades com que se debate provêm das relações entre os homens.

A sua fé racionalista promete-lhe evidente esclarecimento da situação de homem e de cidadão, torna-lhe imprescindível o conhecimento de direitos e deveres, tão pouco fácil, porque não ignora os que deverá ter para consigo próprio e ainda porque, com a sua obsessão iluminista e iluminante, só admite dignidade humana aos actos de que conhece o porquê, — e, ainda insuficientemente iluminado, não sabia aceitar que o porquê de muitos actos consistia em não terem porquê.

Como o serviço militar em nada contribuía para a resolução destas dificuldades é, pelo contrário, lhe aumentava as inquietações, consegue a demissão, apesar dos protestos dos amigos e da família, e liberta-se para se entregar ao estudo. Dedicava-se com entusiasmo ao cultivo das matemáticas, das ciências da natureza e da filosofia. Mas ainda não encontra o que procura. Reconhece que a matemática só lhe permite abstrações, que as ciências naturais só lhe revelam a superfície das coisas, escondendo a profundidade do homem. Nada lhe dá a verdade que almeja, a verdade ética, a verdade absoluta na acção, sem a qual a vida, para o ser dotado de razão que é o homem, não teria sentido nem elevação, isto é, para Kleist, dignidade racional. E afirma: «Solange ein Mensch noch nicht imstande ist sich selbst einen Lebensplan zu bilden, so lange ist und

bleibt er unmuendig, er stehe nun als Kind unter der Vormundschaft seiner Eltern oder als Mann unter der Vormundschaft des Schicksals »¹.

Não é uma equação que resolve o destino de um homem, a acção e suas consequências não são calculáveis como uma raiz quadrada. E o que a matemática lhe não dá, também as outras ciências lhe negam. Classificar e rubricar, analisar e calcular não o ajuda a descobrir a alma no homem nem a desvendar a verdade em dimensão humana. Repugna-lhe a unilateralidade da ciência a que se refere em tom enfasiado ou satírico: «Ich glaube das Newton in dem Busen eines Mädchens nichts sah als seine krumme Linie und das ihm an ihren Herzen nichts merkwürdig war als sein Kubikinhalte». Nenhuma ciência lhe parece digna de dedicação exclusiva, para nenhuma se sente especialmente atraído: nem para as ciências da natureza nem para as ciências do espírito. Apesar de ter seguido durante algum tempo o curso de direito, não será também a jurisprudência que o prenderá como profissão.

Kleist, depois de abandonar a carreira militar, não consegue, apesar de várias tentativas, decidir-se por nenhuma profissão. Não escolhe, não opta, com receio de se enganar ou trair a vocação; a reflexão ensinou-lhe que é impossível saber, neste domínio, quando se evita o erro. Possibilidade de erro é permanente, mas isso foi o que o revoltado Kleist jamais quis ou pôde admitir. E erro haveria sempre no seu caso, quando a voz da alma, que era vocação, fosse forçada a confluír e a diluir-se na voz da razão. Vida como irracionalidade, caos, aventura e «Schicksal», no mais fundo e misterioso da palavra, é o que Kleist não pode admitir, e daí a dor da sua revolta impotente contra o Criador. Há ainda uma razão decisiva que o leva a desistir de exercer quaisquer funções públicas como servidor do Estado. É talvez o único momento em que a reflexão, ao mesmo tempo que é entrave, o ajuda a reconhecer claramente a necessidade de se afastar desse caminho.

¹ Enquanto o homem não é capaz de se propor um plano de vida, está e continua em menoridade, quer como criança sob a tutela dos pais, quer como adulto sob a tutela do destino.

Diz em carta à noiva, no estilo dialogado e tenso tão revelador do seu dramatismo: «Ich will kein Amt nehmen. Warum will ich es nicht? O wie viele Antworten liegen mir auf der Seele! Ich kann nicht eingreifen in ein Interesse das ich mit meiner Vernunft nicht prüfen darf. Ich soll tun was der Staat von mir verlangt und doch soll ich nicht untersuchen ob das, was er von mir verlangt, gut ist. Zu seinen unbekanntem Zwecken soll ich ein blosses Werkzeug sein — ich kann es nicht. ... meinen Stolz würde ich darin suchen die Aussprüche meiner Vernunft geltend zu machen gegen den Willen meiner Oberen — nein, Wilhelmine, es geht nicht, ich passe mich für kein Amt»¹. Encontramos assim o mesmo problema que o atormentava quando servia no exército. O serviço para ele não era compatível com os ditames da razão e como esta era, segundo julgava, única dispensadora da verdade absoluta no conhecimento e na acção — só a ela queria servir.

Severo golpe atingiu contudo a confiança na mentora *Vernunft*, por ele interpretada como *Verstand*, profundo e duro golpe. E foi a obra de Kant que o vibrou. A leitura da *Crítica da Razão Pura* desvendou-lhe que o entendimento não tem acesso à verdade absoluta. O entendimento é comparável a uns óculos coloridos que, forçando-nos a olhar através, nos deixam para sempre na ignorância da verdadeira cor das coisas. Só nos dão *o que parece*, mas escondem-nos *o que é*: «das Ding an sich». Deve notar-se que Kleist nunca exigiu da razão que lhe desvendasse os segredos do Além, o mistério da morte; mas na função de guia telúrico surpreende-se, espanta-se, e sofre com o seu fracasso, como criança ressentida e atónita com injusto castigo. São exigências de Bem e de Verdade que a razão acorda e paradoxalmente não pode satisfazer.

¹ Não quero aceitar nenhum cargo público. Porque razão o não quero? Oh! quantas razões me vêm ao espírito! Não posso partilhar de interesses que eu, com a minha razão, não possa examinar. Sou obrigado a fazer o que o Estado me exige, sem todavia poder investigar se é bom o que de mim se exige. Para a realização de fins desconhecidos tenho que ser mero instrumento — não é possível... Empenharia o meu orgulho em fazer valer os ditames da minha razão contra a vontade dos meus superiores — não, Guilhermina, não é possível, não nasci para funcionário público.

Como pode o homem organizar digna e plenamente a existência, se o Bem tem outra face que é o Mal, e a Verdade outra face que é o Erro? Se uma acção julgada má pode ter repercussões boas e vice-versa, se o Bem varia ao sabor das latitudes, se não há uma moral absoluta, como pode o homem comportar-se como ser pensante e racional? «Ja wahrlich wenn man überlegt, das wir ein Leben bedürfen um zu lernen wie wir leben müssten, das wir selbst im Tode nicht ahnen was der Himmel mit uns will, wenn niemand den Zweck seines Daseins und seiner Bestimmung kennt, wenn die menschliche Vernunft nicht hinreicht sich und die Seele und das Leben und die Dinge um sich zu begreifen, wenn man nach Jahrtausenden noch zweifelt ob es ein Recht gibt kann Gott von solchen Wesen Verantwortlichkeit fordern? Man sage nicht das eine Stimme im Innern uns heimlich und deutlich anvertraue was Recht sei. Dieselbe Stimme die dem Christen zuruft seinem Feinde zu vergeben, ruft dem Seeländer zu, ihn zu braten und in Andacht isst er ihn auf. — Was heisst das auch etwas böse tun, der Wirkung nach? Was ist böse, absolut böse?...»¹.

Contudo, não foi apenas o problema gnoseológico e ético que o torturaram e lhe aniquilaram o sentido da existência, embora estejam estes, sem dúvida, na origem da configuração da sua vida e dos conflitos das suas obras. Kleist não capitula logo após o golpe de Kant. Nele há ainda fogo, taças que não provou, energias que não usou. A sua inimiga razão ainda aqui foi tão hostil ao homem como favorável ao poeta: não o poupou aos tormentos de um inquieto itinerário de decepção em decepção até ao suicídio, não lhe segredou que todos os cálices esta-

¹ Na verdade, ponderando que precisamos de uma vida inteira para aprender como deveríamos viver, que nem mesmo na morte pressentimos o que o céu pretende de nós, que ninguém conhece a finalidade da sua existência nem do seu destino, que a razão humana não é suficiente para se compreender a si própria, nem à alma, nem à vida, nem às coisas em redor, que após milénios ainda se duvida se há uma justiça — pergunta-se, pode Deus chamar tais seres à responsabilidade? Não se diga que uma voz no íntimo nos confia secreta mas claramente o que é justo. A mesma voz que exorta o cristão a perdoar ao inimigo diz ao Zelandez para o assar e comer com devoção. E, de resto, que é, em consequência de acção, fazer mal? Que é mal, absolutamente mal?

vam envenenados pelo seu excessivo império sobre um corpo onde afectos e paixões ardiam em labareda. E temos de agradecer a esses tormentos porque deles nasceu, como de ostra, a pérola da sua obra. A razão mostrara-lhe somente novos caminhos ainda não trilhados: se a via do pensamento o não podia satisfazer, havia ainda a tentar a via da acção. «Ich selbst fange an zu glauben das der Mensch zu etwas mehr da ist als bloss zu denken. Arbeit fühle ich wird das einzige sein was mich ruhiger machen kann»¹. Mas ao chegar a esta conclusão, que marca o abandono da especulação pura, científica ou filosófica, surge o espinho de sempre, que mais uma vez o impedirá de escolher uma carreira; «Alles, was mich beunruhigt, ist die Unmöglichkeit mir ein Ziel des Bestrebens zu setzen und die Besorgnis, wenn ich zu schnell ein falsches ergriffe, die Bestimmung zu verfehlen und so ein ganzes Leben zu verpfuschen»².

A partir de este momento assistimos ao claudicar sucessivo dos planos e ideais que se propõe. É o fracasso no amor: — a ruptura com a noiva Guilhermina, que ele tão metódica e cuidadosamente preparara ilustrando-a, instruindo-a, aconselhando-lhe boas leituras (Rousseau, Schiller), corrigindo-lhe exercícios escritos, passando-lhe temas de composição e enviando-lhe questionários com problemas de ordem moral e outros tendentes ao desenvolvimento da imaginação. O amor de que pretendê tornar-se digno com tanta seriedade e tão fervorosa e enternecedora aplicação, até esse mesmo o desilude. Guilhermina não tem coragem para romper com tudo quanto seria necessário para acompanhar Kleist no seu novo plano de vida: arrendar uma quinta na Suíça, tornar-se agricultor e viver idilicamente, como Rousseau preconizava e o seu contemporâneo Pestalozzi realizava, «ein Haus, eine Frau und Freiheit». A paz que esperava encontrar, essa vida simples em contacto com a terra, foi-lhe negada, assim como, pela recusa da noiva, lhe fora negada a

¹ Começo a crer que o homem para algo mais existe do que para pensar. Sinto que só o trabalho me poderá dar maior tranquilidade.

² O que me preocupa é a impossibilidade de me propor um fito e o receio de falhar a vocação e estragar toda a minha vida se precipitadamente o escolher mal.

felicidade. Da estadia em Thun, terminada pela doença, só beneficiou o trabalho: *Die Familie Schroffenstein* e o projecto de *Der Zerbrochene Krug*. Antes do projecto idílico e do desastre sentimental, já Kleist descobrira ou pressentira a sua vocação de poeta.

Foi para ele mais uma oportunidade de tortura, pois Kleist não encontrara na actividade criadora, na realização poética, o sentido para a vida, ou, pelo menos, consolação e defesa. Não. Kleist começa por destruir pelo raciocínio o valor da produção literária. Envenena-se primeiramente com reflexões acerca da problematicidade da glória poética; tortura-se com feroz exigência e severidade para com as suas obras. A glória é incerta e lábil; o juízo consagrador da posteridade não se pode racionalmente e *a priori* garantir. E sem a razão nada se pode garantir, pensa Kleist, apesar das desilusões que ela lhe trouxe. Da crítica e insatisfação perante as próprias obras temos um exemplo no *Robert Guiskard*, tantas vezes dismantelado, remodelado e, por fim, não concluído. De resto, no presente, a sua obra não é compreendida nem bem recebida. A glória futura afigura-se-lhe tanto mais incerta quanto, na sua época, poucos são a reconhecerem-na entre o público e os grandes do reino da Poesia.

À excepção de Wieland, que com firmeza de juízo crítico surpreendente o considera o grande dramaturgo que a Alemanha não possuía e apesar de Schiller e Goethe ainda esperava, conhece-se o fiasco da representação de *Der Zerbrochene Krug*, em Weimar, sob a direcção e por culpa de Goethe, o poeta de quem ele se aproximara «auf den Knien des Herzens» e que tão impermeável foi à compreensão do génio de Kleist devido à sua cegueira para o trágico. Sabe-se que a censura não permitiu, por motivos políticos, a representação de *Der Prinz von Homburg* e que, com excepção da tentativa de Weimar e de *Das Käthen von Heilbronn*, nenhuma outra obra foi representada durante a sua vida, na Alemanha convulsa e agitada pela guerra da libertação e sem ambiente propício para a inquietação kleistiana. A previsão, aliás enganosa, da ruína da pátria apaixonadamente amada e servida, foi outro desgosto e outra decepção para Kleist. Porém, como poeta, não foi só a descrença raciocinada no renome e fama que o decepcionou.

Kleist não era modesto e sentia-se superior àqueles pobres de alma e espírito — o público e os leitores — surpreendendo-se, por vezes com azedume, que o poeta pudesse entregar a «*einem so rohen Haufen wie die Menschen sind*» o poema do seu amor — «*das Lied seiner Liebe*». Como prova da insatisfação do artista pela obra criada, já citámos o *Robert Guiskard*. Essa insatisfação, vizinha do desespero, nem as palavras dos amigos podiam vencer. A história da luta com o tema do *Robert Guiskard* atesta ambição e severidade: por várias vezes queima e destrói as cenas já escritas na ânsia de fazer convergir a realização com o ideal imaginado. O fragmento que nos deixou não tem o mesmo significado de outras obras fragmentárias dos românticos. O que para estes era prova de redentora ironia, era para Kleist sinal de desespero perante a disparidade do idealizado e do realizado. Kleist, como os verdadeiros trágicos, é incapaz de ironia e como tal de investidura romântica.

Só no fim da sua curta vida consegue Kleist algo que, como momento irónico, parece contradizer esta afirmação e estar em desacordo com os dados essenciais da sua existência, que Staiger condensou no termo *Consequenz*. É esse o momento em que a razão juvenil e inconformada com os seus limites cede à razão amadurecida que se resigna à condição de *Halbvernunft*, de semi-razão. No ensaio *Über das Marionettentheater* reconhece-se a superioridade do fantoche e de Deus sobre o ser hemivalente que é o homem, o ser medial e imperfeito, nem anjo nem bicho, neste caso nem fantoche sem espírito nem espírito absoluto ou Deus, nem a absoluta ignorância nem a onisciência absoluta, que em linhas convergentes se tocam no mesmo valor supremo e estético que é a graça: «*Anmut*». Kleist só conhece um único e impossível remédio para o mal da condição humana, para fugir ao signo da terrível medialidade (*Halbheit*) que o homem desde a tentação de Eva chamou sobre si e seus descendentes. A maçã do conhecimento foi um logro — pois o homem não se tornou igual aos deuses, como a serpente prometeira: *Eritis sicut dei*. Só foi dado ao homem metade do conhecimento dos deuses, portanto só a repetição do pecado original lhe poderia restituir a outra metade de que carece para o completar e ser igual aos deuses. O mais interessante nesta utópica

salvação através de um segundo pecado érico é ainda, talvez, o domínio analítico e raciocinante da forma de pensamento de Kleist. Multiplicando por dois, resolve Kleist o problema trágico da condição humana, a superação do *Ni ange ni bête* de Pascal. Depois de tudo isto, será natural e «consequente» pensar que também a morte, única via sobre a qual a razão lhe não permitia especulação ou dúvida, se lhe afigurava igualmente decepcionante. Parece que não, todavia. Sabemos, pelas cartas deixadas a sua irmã Ulrike e a Maria von Kleist, que, após extremos cuidados e minúcias nas últimas disposições, sentiu na véspera do suicídio momentos de êxtase e plenitude, de pureza e perfeição, que nenhum ideal de vida antes lhe concedera.

O TRÁGICO NAS OBRAS

AS NOVELAS

Sabemos qual o fulcro do trágico kleistiano: o constante e corrosivo conflito da razão com a existência, do *Entwurf* lógico, rectilíneo, com o absurdo e inesperado da realidade; da postulação de propriedade segura e eterna com a condenação à destituição, desamparo e insegurança do circunstancial; da ambição do comportamento segundo cânone firme com a impossibilidade de adesão a uma regra que se revela insuficiente, ou a regras que se mostram contraditórias perante as múltiplas situações da existência.

É este conflito que estrutura a sua vida, como tentámos indicar, é este o conflito que configura a sua obra como núcleo integrativo de todos os pormenores da sua contextura.

Tentaremos mostrá-lo seguidamente, começando pelo estudo das novelas. Pergunta-se: em que diversas mas recorrentes circunstâncias se desenha esta incomensurabilidade trágica no mundo das obras narrativas e dramáticas de Kleist?

Observa-se que o indivíduo trágico no mundo de Kleist acede à tragédia através da culpa. O problema da culpa está, como se sabe, desde há muito vinculado ao problema do trágico. Conhecem-se as várias teorias que, desde a redescoberta da Poética do Estagirita, cercaram a questão da culpa, do erro trá-

gico, da *ἁμαρτία*; e já há muito se concluiu que só a culpa metafísica é própria da tragédia. A pura infracção moral ou jurídica não se qualifica como trágica. O acto de um criminoso não é trágico enquanto for considerado como opção deliberada do que é contrário ao cânone ou lei. O seu consciente antimoralismo ou antilegalismo situa-se fora do círculo trágico. Só o *schuldlos-schuldig*, o inocente-culpado, tem investidura trágica. O criminoso pode, à luz de determinada visão, adquirir a dignidade trágica: mas desde esse momento deixa de ser criminoso aos olhos de quem o vê como vítima de culpa transcendente, como inocente-culpado. O homem trágico não tem culpa, todavia é culpado, ou não é culpado e todavia tem culpa. O exemplo clássico mais significativo do herói trágico é o de Édipo. Édipo torna-se culpado, a seus olhos e aos de toda a humanidade; contudo, na medida em que a sua vontade é ancilarmente requisitada, serve uma intenção inocente. Os crimes de Édipo só o são *a posteriori*, após o conhecimento de uma situação primária e ignorada que *a posteriori* os estigmatiza. Antes de toldado pela tardia revelação, o seu comportamento é conforme com a mais imune intenção moral. E o primeiro momento trágico é a culpabilização do inocente, uma das mais flagrantes manifestações do destino irreductível e aniquilador da fraqueza humana. Essa culpa transcendente e imposta sub-reptícia e arditamente ao homem é a situação por excelência da tragédia grega e europeia.

O homem trágico, vencido por adversário de suprema força que não usou de jogo franco, o homem ludibriado pelos poderes transcendentais e destinais é todavia ainda o que ousa lutar com eles, é o herói trágico. A luta e resistência ao destino constitui para Max Scheler o segundo momento configurador do trágico e a sua ausência no drama naturalista, a seus olhos, determinou a falência no domínio da tragédia, como, a propósito de Ibsen, o demonstra em brilhante análise dos *Espectros* e da figura de Oswald Alving — o herói-não-heróico¹. Parece-nos, contudo, que este momento não é imprescindível e condição *sine qua non* da manifestação do trágico; pode ou não ocorrer sem que a

¹ Max Scheler, Zum Phänomen des Tragischen, in Vom Umsturz der Werte.

sua ausência invalide a primeira qualificação do trágico que já apresentámos. Mas atentemos agora no que se passa no mundo kleistiano.

Desde já podemos afirmar que aí o segundo momento, o agónico, ocorre sempre como intensificação do primeiro. Em que condições ambos se afirmam é o que importa determinar, e, para isso, é necessário verificar como se manifestam as forças transcendentales que inculcam o indivíduo e contra as quais ele se revolta. No modo específico dessa manifestação reside a diferença insuperável e intransponível dos diferentes mundos trágicos. É a diferença nas manifestações que os caracteriza como únicos, e a recorrência monótona das mesmas adentro de cada obra é simbólica da sua mais funda matriz.

No mundo das novelas de Kleist a manifestação das forças culpabilizadoras, traiçoeiras e malignas, cabe geralmente às circunstâncias exteriores que envolvem o herói: são a armadilha, a cilada, a emboscada onde este se perde. Nas novelas, surpreendentemente, as circunstâncias promotoras do trágico são, além do *equivoco* que oportunamente examinaremos, a imoralidade da sociedade, a imoralidade dos *outros*, de todos aqueles que procedem segundo os seus instintos e paixões iníquas com implacável egoísmo. São os *outros*, que provocam a culpa do herói. Isto depreende-se com persuasiva nitidez, por exemplo, da história de Michael Kohlhaas, o homem justo e cumpridor que, vítima de uma injustiça e para que justiça lhe fosse feita, se envolve em crime e rebelião: «einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit»¹. Se rememorarmos o encadeamento dos entrecos das novelas, iniludivelmente sobressai a função trágica da imoralidade dos *outros*: *Michael Kohlhaas* é a história, passada no tempo de Lutero, de um honrado e pacífico negociante, um dia espoliado de dois dos seus cavalos, que, como não lhe tivesse sido concedida a justa indemnização, se deixa progressivamente obcecar, após vários desgostos que a demanda lhe ocasiona, pelo desejo de fazer justiça por próprias mãos. Assim, de tentativa em tentativa de desagravo, chega a levantar um pequeno exército e a incendiar

¹ Um dos mais justos e também dos mais terríveis homens do seu tempo.

uma cidade: até que finalmente, por intervenção de um príncipe equânime, lhe é feita a justiça que almejava; depois, com a sua serena aquiescência, foi entregue ao tribunal imperial acusado de crime contra a paz do império e por essa culpa condenado à morte.

Atentemos agora em *Der Findling*. Piachi, foi o benfeitor de Nicolo que adoptou por filho e a quem cumulou de benesses. Este, licencioso e perverso, acumula desobediências e vilezas sucessivas que culminam com a frustrada tentativa de desonra da mãe adoptiva e, após a morte desta, com a expulsão de casa do velho Piachi. Este então mata-o e entrega-se à justiça que o condena à forca.

Em *Die Verlobung in Sankt Domingo* não é tão clara a relação entre a maldade dos *outros* e o crime do herói, porque só indirectamente ela o determina. Gustav, que sem o saber pede hospitalidade em casa de Babekan, mulher de Hong-Koang, o mais impiedoso chefe dos revoltados de San Domingos, enamora-se de Toni, filha de Babekan que, transfigurada pelo amor, se converte de insensível agente de sedutora perdição em sua salvadora. Congemina esta um plano que os salva mas de que Gustav só vê a aparência de traição necessária para o levar a cabo. No momento da libertação dispara sobre Toni e mata-a. Assim a real traição da casa que o hospedara, e o que se conta das torpezas cometidas na ilha, deram a Gustav a descrença dos sentimentos humanos e indirectamente provocaram a sua culpa e desgraça.

Em *Das Erdbeben in Chili* também é o orgulho egoísta de casta que contraria o amor de Jerónimo, o preceptor, e Josephe, filha de nobres, e ocasiona os primeiros infortúnios seguidos da injusta e severa punição do crime que lhes imputam. E no desfecho, após a intervenção aparentemente salvadora do terramoto, que os liberta do cárcere e do cadafalso, é a superstição cega e cruel da multidão que atrozmente os mata.

Em *Das Bettelweib von Locarno*, a mais curta novela de Kleist, e de certo uma das mais estranhas histórias de sobrenatural da literatura, aparece de noite no castelo e finalmente inspira tal terror que causa a morte do castelão, o fantasma da mendiga maltratada, vítima da falta de caridade deste; a vingança para lá da morte, que já Piachi, herói do *Findling* pretendia, é um

motivo que se acentua nos últimos contos de Kleist. Outra vingança sobrenatural é o fulcro da *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, onde os blasfemos que intentam cometer um sacrilégio são punidos — em benigna vingança da santa — no momento em que se dispunham a consumá-lo.

As restantes duas novelas, *Die Marquise von O.*, a primeira novela de Kleist, e *Der Zweikampf* têm um desfecho feliz e o conflito trágico, que todavia constitui o seu fundo, desenha-se com menor nitidez e apresenta a diferença fundamental da isenção de culpa do herói. A função dos *outros* é também funesta e motiva o drama das heroínas, que se desenrola em ameaçadora expectativa de catástrofe, só no final transformada em *happy-ending*.

Em *Die Marquise von O.* o ambiente é menos carregado, e a revelação de que o desconhecido pai do filho da marquesa era o seu noivo não nos surpreende nem o perdão e final harmonia.

Em *Der Zweikampf* é de novo a maldade, mas também o equívoco, que origina a calúnia difamadora da virtude de Frau Littegarde, defendida com incólume crença pelo cavaleiro seu noivo, no torneio do «juízo divino», mas por fim, a ambiguidade do estranho veredicto é explicada, bem como a falsidade da acusação, e a heroína reabilitada, terminando a história com a celebração das suas bodas. São estas as duas únicas clareiras na obscuridade trágica das novelas de Kleist.

A iniquidade dos *outros*, provocadora dos males que recaem sobre o herói, assume constantes e idênticos aspectos: é sempre imoralidade ou ilegalidade derivada da violenta prevalência dos instintos egoístas e paixões indomadas. Pode parecer deste modo enfraquecida a severidade trágica da visão, destituída da sua característica inelutabilidade. Não haverá mesmo alienação do trágico no vislumbre possível de regeneração da humanidade, através de uma moral de imperativo categórico? Sabemos, pelo testemunho das cartas, que o imperativo kantiano não deu a Kleist a solução ao problema moral; o acto resultante desse imperativo era praticamente falível nas consequências benéficas para as relações entre os homens, independentemente da problematidade na determinação de um imperativo universal. Sabemos, pelo testemunho das cartas, que foi este o angus-

tioso problema de Kleist. Mas não estará expresso ou implícito na obra?

O que verificámos não permite afirmar que, na efabulação das novelas de Kleist, se manifesta a falibilidade do acto moral, conducente à perplexidade última do *Was ist böse, absolut böse?* Esta suprema dúvida em relação à eficiência e validade do acto moral não parece ocorrer no horizonte das novelas. Não é considerada a hipótese da regeneração possível dos outros com auxílio de uma norma moral adequada. A maioria dos homens é apresentada como iníqua e imoral, porque não age sequer segundo a imposição de uma norma; parece inferir-se que a porventura viável alteração deste estado de coisas evitaria o trágico, pelo menos não é mostrada por via racional a sua inevitabilidade, mantendo-se a hipótese de que as circunstâncias portadoras do trágico — ou seja a malignidade dos outros — deixariam de o ser se estes procedessem moralmente. Mas se racional e condicionalmente assim é, se nas novelas não é posta à prova a inutilidade da lei e, pelo contrário, fica em aberto a questão da garantia que a lei poderia ou não trazer abolindo a iniquidade dos outros, por outro lado temos de reconhecer que o trágico não é decisivamente comprometido, porque, se não chega a ser problematizado o valor teórico e prático do imperativo, é-lhe por convicção amarga retirada intuitivamente a universalidade prática da aplicação.

Para aquém da problemática eficiência, Kleist manifesta implicitamente a descrença na capacidade dos homens se comportarem todos segundo as exigências de uma ética severa. A maldade dos outros é um facto trágicamente incorrigível. Não podemos contudo deixar de reconhecer nesta aceitação de irredutibilidade, alheia à tentativa racional de redução, uma manifestação menos intensa e pura do trágico. Não é decisiva obliteração do trágico: só enfraquecimento da impressão de inelutabilidade da acção trágica, por não ser reflexivamente comprovada a inflexibilidade das circunstâncias transmissoras da inexorável condenação do destino.

Este enfraquecimento, porém, é compensado por outros factores determinantes do trágico, ou seja, outras modalidades de acção destinal que não mencionámos. Referimo-nos especialmente à função do acaso. As peripécias que resultam do entre-

cruzar-se das acções e acontecimentos são tão responsáveis da culpabilidade do herói quanto a vilania dos *outros*. E aqui se apreenderá, melhor do que na aceitação da maldade humana, a tonalidade característica do conflito trágico original. Investiguemos, pois, como se introduz o acaso na contextura dos trechos kleistianos. Staiger¹ afirma que a característica do acontecer no mundo em que se desenrola *Die Bettelweib von Locarno* e as outras narrativas é a consequência e a funcionalidade dramática. Encontram-se, por exemplo, na parcimónia descritiva dos indivíduos e dos objectos, caracterizados em poucos traços imprescindíveis sem nunca sucumbir a uma solicitação de demora complacente. A funcionalidade dos factos no todo da narrativa e a sua rigorosa subordinação são interpretadas como atitude predominantemente discursiva e lógica e com todo o fundamento; somente é necessário acentuar que se trata de uma relação consecutiva e não causal. Há uma férrea cadeia de nexos de que todos os elos se conhecem, mas que não se encontram uns para com os outros na relação de causa a efeito, embora mantenham entre si uma estreita interdependência. Acontece assim que o encadeamento dos sucessos é quase sempre surpreendente e caprichoso. O suceder kleistiano é inesperado e imprevisível, embora nada seja fortuito, pois todos os nexos desse acontecer são determinados. Mas é a intersecção de todas as cadeias de acontecimentos, necessários na sua relação, que gera nos pontos de tangência a ocorrência estranha, incomensurável com as suas causas, e por esse motivo revestida de aparência do acaso. O acaso não é indeterminação nem insubordinação entre o acontecer: o acaso é superdeterminação, é entrelaçamento de diversas interdependências. É desta forma que o acaso se insinua no mundo tão consequente e articulado pela razão. E é assim que ele se torna factor decisivo do trágico e significativo exemplo da oposição entre a razão e a existência, juntamente com a perversidade dos personagens que rodeiam o herói.

Há nas novelas outro domínio, tão significativo como este, da presença do conflito trágico determinando e configurando os

¹ Staiger, *Meisterwerke Deutscher Sprache*.

aparentemente ínfimos pormenores constitutivos do mundo das suas novelas.

Considerando-as em conjunto, descobre-se, com efeito, a flagrante recorrência de certos motivos; entre eles sobressaem, pela frequência com que ocorrem e importância simbólica, os da profanação, da violação, da vingança, do contágio. Todas estas situações ou motivos que, como constelações circunstanciais recorrentes, descobrem um emocional e intuitivo processo anímico e trazem uma contribuição hermenêutica indispensável à interpretação total, todas revelam uma característica idêntica: são situações extremas, situações limites na ordem moral. A interpretação dos motivos, imagens reveladoras da característica una e singular de Kleist, é melindrosa e difícil. Não se encontra directamente espelhado com nitidez o conflito trágico. A relação entre tema e motivos é oblíqua e envolve um pouco transparente simbolismo. O que significa a impressionante insistência de Kleist na apresentação de casos de violação da honra feminina, enfaticamente acompanhada da estranha ignorância da vítima da profanação? Em *Die Marquise von O.* temos o exemplo mais completo e flagrante; em *Der Zweikampf*, o enredo gira em torno de falsa suspeita que, reunida à ocorrência real, configura idêntica situação; em *Der Findling*, o iminente acto de Nicolo, que o regresso imprevisto de Piachi impede, ameaça provocá-la; e desde já, para sublinhar a frequência do motivo, nos antecipamos ao estudo do drama e assinalamos a presença em *Amphytrion*, e até uma sua variante, o adultério, surge em incrustação aparentemente irrelevante e modesta em *Das Käthchen von Heilbronn* (nascimento de Käthchen) e em *Penthesilea* (origem do reino amazónico).

Que é possível inferir da múltipla e multiforme apresentação do motivo? Que significado trágico se discernirá no sentido de profanação que contém e comparticipa com o outro motivo frequente e paralelo do sacrilégio e violação de lugares sagrados?

Este, menos estranho e mais infrequente, está também representado em várias novelas: em *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, onde é o acontecimento central — fulcro da narrativa; em *Das Erdbeben im Chili* no desrespeito da austeridade casta

do jardim do convento, que provoca a condenação à morte dos dois amantes, e ainda em diversa e menos extrema modalidade na violação dos deveres de hospitalidade em *Die Verlobung in Sankt Domingo*.

Que as situações são estranhas, violentas, singulares e manifestam um significado comum de profanação, verifica-se quase ao primeiro relance, e intuitivamente se alcança a sua íntima dependência na esfera do trágico kleistiano. Na profanação, violação ou sacrilégio, patenteia-se uma ambiguidade e um conflito; e simultaneamente uma afirmação e uma negação; afirmação implícita na própria negação. Esta não é eficiente porque denuncia a sujeição do que se pretende libertar. O acto sacrílego ou profanador reconhece pelo próprio acto de destruição o valor e a força do que ofende e tenta destruir. E não será assim o reflexo de uma reivindicação apaixonada e fracassada da razão contra a irracional sujeição em que se encontra? Ou ainda, o sinal do embate do imprevisível absurdo e iníquo com as determinações respeitáveis, dignas, sagradas, da razão? Uma e outra interpretação se nos afigura possível e adequada. Tanto mais quanto o indiscutível momento conflituoso de ambos atesta em diversas proporções um desenho idêntico ao que caracteriza as coordenadas da sua obra.

O motivo de vingança é representado em todas as obras narrativas de Kleist, sem excepção. Em *Michael Kolhaas*, em *Der Ffindling*, em *Die Verlobung in S.^{ta} Domingo*, em *Das Erdbeben im Chili*, em *Der Zweikampf*, em *Das Bettelweib von Locarno*, e até na lenda do milagre de Santa Cecília, pois nem mesmo os santos se recusam, como outrora os deuses pagãos, ao prazer da vingança no universo kleistiano. Na vingança depara-se-nos uma situação tão ambígua e paradoxal quanto a da profanação. A vingança é força e fraqueza: porque se é força não sucumbir ao mal, é fraqueza vencer quem o infligiu, imitando-o; é revolta exigida pela razão para restabelecer o seu perdido equilíbrio, mas é frustração simultânea, porque em vez de o restabelecer, corrobora-o.

Após esta tentativa de perscrutação do trágico em entretchos e motivos das narrativas de Kleist, consideremos sob a mesma perspectiva a obra dramática.

O DRAMA

De que forma se manifesta o trágico nas obras dramáticas de Kleist, em especial em *Penthesilea*, *Das Käthchen von Heilbronn*, *Der Prinz von Homburg* e *Amphytrion*, as mais importantes para o nosso estudo?

Será, como nas novelas, através da acção de circunstâncias exteriores, da malignidade dos homens, ou haverá em cada drama modos diversos da sua manifestação? Reconhecemos que os únicos dramas de pura expressão trágica são *Die Familie Schroffenstein*, uma das suas primeiras obras e menos autónoma na elaboração, e a sua obra-prima em todos os sentidos, aquela que o próprio Kleist afirmava conter «toda a dor e esplendor da sua alma».

Enquanto só duas novelas terminam com *happy-ending*, sem por isso sacrificarem o trágico que pressupõem, os dramas são todos diversos, e dois deles são comédias, embora todos mantenham o núcleo trágico fundamental da incomensurabilidade entre razão e existência. A manifestação da força trágica não cabe agora às circunstâncias exteriores ao herói, porque actua no íntimo dos personagens através do conflito interior. A culpa no drama não representa a dominante força trágica como acontece nas novelas; contudo a célula dramática original é rigorosamente trágica e como tal se mantém, mesmo quando, alterada e superada a primitiva situação, permanece só virtualmente ou não realiza as últimas consequências.

Como se manifesta o destino trágico em *Penthesilea*?

Penthesilea é, resumindo a acção, o drama da rainha das Amazonas que, segundo o regimento do seu reino, governado e habitado só por mulheres, vem ao campo da guerra de Troia com o fito de fazer prisioneiros, entre gregos e troianos, aqueles que ela e as suas Amazonas desposariam na *Festa das Rosas*. Contra o que era lei e costume, escolhe para seu esposo Aquiles, que também dela se enamorara; é Aquiles, porém, e não ela o vencedor, contudo, em piedoso stratagem, ilude-a, fingindo considerá-la vencedora, e assim se confessam a mútua paixão; mas demasiado cedo as Amazonas e os gregos, separando-a de

Aquiles, desfazem a suave ilusão. Aquiles envia-lhe depois desafio para combate singular, com o intuito de se deixar vencer; mas Penthesilea, louca de dor e julgando-se traída, lança-se, açando a matilha sobre o herói desprevenido, que sucumbe à sua fúria. Quando Penthesilea, ignorante do que fizera, acorda do desvario, morre de dor.

Penthesilea incorre em culpa, porém, mais do que a culpa é trágica a frustração do sentido da sua existência. Aparente e directamente é um engano o factor determinante do golpe que a derruba vibrado por suas próprias mãos: o engano do seu pensamento na interpretação da proposta de Aquiles. O estratagemma do herói, cujo objectivo lhe deveria ser transparente, é enganosamente compreendido como traição. Este engano, porém, é só o catalizador do acontecer trágico. A origem profunda do mal que a vence é o seu destino de Amazona, é a obrigação fatal de vencer o amado pelas armas, segundo a lei das Amazonas, imperativo iniludível, radicado na educação para a missão reinante de Penthesilea. Penthesilea não é a mulher Penthesilea: não pode, como a natureza feminina requer, vencer pela fraqueza, ser eleita e desposada pelo que ama; a lei férrea ditada por Thanais, fundadora do estado amazónico, impõe-lhe a vitória pelas armas em combate no campo de batalha, impõe-lhe vencer e fazer prisioneiro o guerreiro que desposará durante a festa das Rosas. Lei estranha e violenta a de Thanais, marcada pela *hybris*, pela ousadia atrevida da razão humana movida por ressentimento e revolta contra a natureza fraca da mulher. O Estado das Amazonas é em todos os seus fundamentos e instituições um monumento de hostilidade à natureza. A violência antinatural das leis em que subsiste, ressuma de todos os aspectos da vida das Amazonas: o banimento e expulsão do Estado do *primero* sexo, a educação guerreira das jovens e o uso bárbaro de mutilação de um seio para facilitar o manejo das armas de combate, vale como o mais ousado símbolo de oposição à natureza. Observámos que em Kleist todas as determinações arrogantemente imperiosas da razão se manifestam sempre em antinatureza, traduzida em violência contra a carne. Assim interpretámos o *Greuel* (horror), infalivelmente presente no pormenor concreto das suas novelas e dramas. Kleist procura no

Greuel a expressão eloquente da desconformidade entre a razão e a natureza, tão agudamente revelada nos males que atingem a integridade corporal e destróem a totalidade do ser humano.

Os estragos no corpo não são nunca devidos à doença: são o resultado da acção brutal de uma força exterior que destrói, esmagando ou mutilando. O corpo sofre, não por causa de imanente nocividade, o que seria o caso de doença nele originada, mas vítima de uma acção exterior, que em primeira e última instância é movida pela razão na sua obstinada e irrefreável actividade. Daí a forma de embate onde o corpo sucumbe vencido por força que o transcende. Poder-se-ia objectar que, no mundo de Kleist, nem todos os males de que o corpo é vítima e ocasionam a morte são abrangidos por esta caracterização e que há um mal, também inimigo do corpo, que assume antes a característica interior de doença, mas doença mental: a loucura, a demência que insidiosamente espreita grande número dos caracteres kleistianos. É o caso de Penthesilea, que estamos considerando presentemente, e que aflora em todos os dramas, desde *Die Familie Schroffenstein*, e na maioria das novelas, sendo índice peculiar da sua obra a vacilação, mesmo ocasional, de um personagem, entre a consciência de estar em seu perfeito juízo e a de não estar. É, sem dúvida, altamente característica a demência, ou ameaça de demência, nas criações de Kleist: sintoma flagrante da inadequação típica entre o pensamento e o que o circunda em cadeias de acontecer superiores e indecifráveis.

A loucura é no drama de Penthesilea símbolo do conflito fundamental trágico em que sucumbe. Assim como também é significativo de inadequada operação racional a conjectura de traição que os factos conhecidos lhe provocam, engano trágico idêntico ao que precede o desfechar da pistola de Gustav sobre Toni, em *Die Verlobung in S.^{te} Domingo*. Aqui um apressado raciocínio provoca actos de irreparáveis e trágicas consequências, porque da colaboração heterogénea da razão e da paixão nasce o infortúnio. E são estas as considerações que se nos afiguram mais importantes para a compreensão do trágico no drama *Penthesilea*.

Se atentarmos agora em *Das Käthchen von Heilbronn*, verificaremos que nos oferece decisiva corroboração da omnipresença das coordenadas trágicas na obra de Kleist, apesar de se incluir na categoria de *historisches Ritterschauspiel* com desenlace feliz.

O fio da acção plurimotivada de *Das Käthchen von Heilbronn* é, em suma, o seguinte: Käthchen, a filha virtuosa e pura de um armeiro, é movida, à primeira vista, de tão fulminante amor pelo conde de Strahl, que para toda a parte o segue em humilde obstinação, não a demovendo nem o desgosto e implorações do pai, nem a atitude do conde que a repele ora persuasiva ora agressivamente. Käthchen salva o conde da morte e sai ilesa de um castelo em chamas (o subtítulo do drama é *Die Feuerprobe*). Finalmente, o conde, cheio de pressentimento, perscruta Käthchen adormecida e, pelas respostas dela, reconhece-a como a esposa anunciada por sonho profético, explicando-se assim o motivo da sua inquebrantável dedicação amorosa. Consegue o conde, com a ajuda do *juízo de Deus*, provar que Käthchen era filha do imperador, conforme o sonho revelava, e, por fim, realizam-se as núpcias, depois de desmascarada a falsidade de corpo e alma de Kunigunde, que por engano o conde estivera prestes a desposar.

As forças em conflito virtualmente trágico são em *Käthchen* a razão e o sobrenatural, pelo que difere das restantes obras dramáticas e novelísticas à excepção de *Das Bettelweib v. Locarno* e *Die Heilige Cäcilie*, semelhantes sob este aspecto. Porém, o conflito não se desenrola no íntimo da protagonista; Käthchen é o ser inocente e angélico que não pode conceber um *Zwiespalt*, uma cisão íntima, inacessível como é a qualquer discordância humana, imunizada pela necessidade angélica do seu ser incapaz de não aperceber-se da estranheza que, aos olhos dos outros, assume o seu comportamento. Não podia haver em Käthchen nem a suspeita de um conflito entre a revelação sobrenatural e a voz da razão ou do entendimento. O seu mundo após a revelação constitui-se integralmente, porque a crença imediata não é susceptível de desintegração alterante da sua clara e necessária realidade, desprovida como é de interstícios por onde se introduza o pensamento, a reflexão ou a dúvida. Não

há no seu angelismo desdobramento em alma e intellecto, é pois invulnerável. Ela não reflecte: age consoante o seu coração coincidente com a revelação sobrenatural; o alheamento do mundo, a força incrítica da sua crença, bem se revela no gesto que é a segunda prova do seu amor: lançar-se da janela à rua para seguir o seu senhor, alheia à altura da janela e às consequências do seu impulso. E desta vez ainda o mundo das leis físicas se faz sentir provocando-lhe a fractura dos frágeis membros; mas quando, mais tarde, Kätchen sai ilesa do incêndio do Castelo de Thurnek, a presença do anjo que a acompanha é simbólica e indicativa da própria natureza supra-mundana e angélica de Kätchen, desconhecadora do mais terrível flagelo humano, a razão; segundo Kleist, falso privilégio do homem, que o deixa suspenso a meio da criação, privado das vantagens do instinto animal ou da pura materialidade do fantoche, ao mesmo tempo que das prerrogativas de absoluta compreensão de Deus. Faculdade sumamente perversa, dádiva diabólica que tornou o homem o mais destituído entre as criaturas pelo engenhoso orgulho dela resultante. A Kätchen é uma contra-prova do trágico pela sua condição inhumana e excepcional.

O conde irmana-se com Kätchen dentro de uma categoria de seres invulneráveis ao trágico; somente é uma encarnação menos pura e extrema do para-angelismo. Também foi digno de revelação sobrenatural, e da sua inteireza de alma testemunha a confiança que o possui, mesmo quando se desvia do caminho anunciado e se perde por atalhos. Porém, na medida em que se transvia e engana, diverge de Kätchen e torna-se homem idêntico aos outros homens, possuidor e utilizador da luz do entendimento e da razão. É o assomar dela que provoca as suas perplexidades e curtos apuros. O anúncio do sonho marcou o conde menos profundamente do que Kätchen: esquece o rosto e figura da prometida esposa, só recorda gestos e acções, e são as palavras do anjo sobre a ascendência imperial da noiva que indelévelmente se lhe gravam no espírito, sugerindo-lhe o projecto de casamento com Kunigunde, neta de antigos imperadores. Mas já o facto de a revelação sobrenatural ter sido menos poderosa no seu ânimo, já o utilizá-la como pedra de toque da decisão a aliar-se a Kunigunde, o definem como mais

humano e menos excepcional do que Kätchen; é assim, participando da sujeição ao erro do comum dos mortais, que, apesar do amor a Kätchen revelado no monólogo que termina o primeiro acto, se não resolve imediatamente a desposá-la, porque a reflexão lhe aponta a inviabilidade da *mésalliance* e a improbabilidade de Kätchen ser a noiva renunciada no sonho. A luz natural fá-lo descrever do sentimento espontâneo coincidente com a determinação sobrenatural, esfumando cada vez mais a figura da amada na sombra do sonho. Que a burguesinha de Heilbronn fosse filha de imperadores era probabilidade que a luz do seu entendimento afugentava. Ao contrário, a Kätchen nunca ocorreu estranhar a diferença social que os separava. E os assomos coléricos contra Kätchen são oriundos da dualidade, desarmonia, e íntima dissidência que o constroem a exprimir como ódio o amor. Quando, no castelo de Thurnek, Kätchen procura o conde para o avisar do perigo iminente, a violência de Strahl, ao recusar-se a recebê-la, está em desacordo com a sua natural cordura e bondade (nem um cão nunca maltratara): é somente expressão antinómica do amor. A sua cólera injusta resume a íntima contradição de que a razão é responsável, denuncia o amor por ela, que em si próprio pretende iludir, e a semi-consciência do erro que estava prestes a cometer. E o reconhecimento do erro e recuperação do significado do sonho, e da verdade do seu sentimento, é alcançado de forma difícil, tortuosa e reflectida. Depois do milagre da «Feuerprobe» abala-o o pressentimento da sobrenatural correlação de que depois se certifica por sucessivas comprovações, novo testemunho da sua mais trivial humanidade e participação no mundo dos outros. Mas é ainda a revelação sobrenatural do *juízo de Deus* que desvenda o mistério da origem de Kätchen e completa, pela realização, a visão profética do sonho, embora o conde tivesse recorrido a um processo mesquinho de corroboração: a consulta de registos e crónicas.

Este drama medieval de Kleist termina por um feliz desenlace e quase parece ignorar as coordenadas trágicas da sua irremediável visão. Mas só aparentemente assim sucede, como vimos, pois é, no que se refere especialmente à protagonista, a confirmação indirecta por contraprova. Se no mundo não predomi-

nassem os seres duais e divididos como Theobald, o Imperador, e até mesmo Strahl, se todos fossem capazes de revelação e fé íntegra como a de Käthchen, não haveria trágico. E Kleist sabendo como é difícil conceber dentro dos horizontes humanos esses raros, só na tradição de tempos remotos encontrou tão angélicas e excepcionais figuras, situando na Idade Média a acção e moldura da sua Käthchen, na Idade Média redescoberta pelos Românticos como época áurea da história da humanidade, em que o homem desconfiava da razão e se encomendava a Deus e a crença era recompensada pelo milagre. Deus garantia a existência humana, e não era o homem, pelo esclarecido entendimento, a garantia de Deus. E assim, pelo menosprezo das luzes naturais, se furtava a visão de Kleist ao trágico da sua condição. É ainda a *Frömmigkeit*, o temor a Deus do homem medieval, que abafa no drama a incipiente tragédia do armeiro Theobald, esboçada, ao terminar o drama, com a descoberta da infidelidade da esposa e perda da filha; as últimas palavras que na peça pronuncia são expressivas de piedosa resignação: «Was Gott fügt, heisst es, soll der Mensch nicht scheiden»¹.

É curioso observar, contudo, como Kleist evidencia neste pormenor o negrume da sua visão; podia ter resolvido o segredo do nascimento de Käthchen sem a culpa da mãe e teria evitado a situação cruel do armeiro Theobald, batendo-se em *juízo divino*, convicto da justiça da sua causa pela honra da mulher de quem venerava a virtuosa memória, e obtendo pela derrota a amarga revelação do seu engano; esta situação é, no entanto, dilecta de Kleist, e se aqui constitui pequeno hieroglifo onde deixa quase imperceptível a assinatura, em *Der Zweikampf* encontrámo-la como motivo dominante.

Consideremos agora, após a *Käthchen*, a outra obra que Kleist designou de uma forma semelhante por *Schauspiel*; referimo-nos a *Der Prinz von Homburg*, a sua derradeira obra dramática, dedicada à rainha da Prússia e que teve a desdita de se tornar suspeita à censura pelo que nem foi ouvida pela rainha

¹ «O que Deus uniu, livre-se o homem de desunir.»

nem representada em palco berlinense, como Kleist desejava. Mais tarde e modernamente, em compensação, tornou-se a obra preferida do público, dos programas de ensino e das edições escolares; assim sucede que as interpretações de que tem sido objecto, concordam em atribuir-lhe uma temática que poderia desconcertar os iniciados no trágico kleistiano, porque se lê e vê nela, fundamentalmente, a apologia da lei.

Ora o enredo de *Der Prinz von Homburg* é sucintamente o seguinte: o príncipe incorre na culpa de transgressão das ordens do comando superior na batalha de Fehrbellin; o Eleitor deixa que o tribunal militar pronuncie o veredicto que o condena à morte; Homburg não acredita que o coração paternal do Eleitor o sacrifique à severidade da lei; fica pois tão sucumbido ao saber assinada a sentença sem intervenção em seu favor do direito de amnistia, que implora da princesa Eleitora a vida em troco do sacrifício de todas as honras e da abdicação da mão da princesa de Orange, sua noiva. Quando o Eleitor sabe, por esta, o que se passou, envia a Homburg a condição de revogação do veredicto: se o príncipe declarar que considera injusta a sentença, será imediatamente ilibado e liberto. Homburg recusa-se a fazer tal declaração e encara heroicamente a perspectiva da morte expiatória. Espera-o, então, uma surpresa: quando julga abrir os olhos para o cadafalso, abre-os para uma apoteose; são-lhe restituídas as honras militares, o afecto do Eleitor e a mão da princesa sua amada.

Consideremos agora a impropriedade da interpretação corrente. Pelo facto de o príncipe Eleitor condenar Homburg e só revogar a sentença que o prescreve à morte quando este reconhece a justiça da condenação e aceita o castigo para expiação da falta, não se deve precipitadamente concluir que o sentido, a *ideia* da obra, seja a glorificação da lei.

Engana-se quem a interpreta como obra edificante para moralização do cidadão travesso ou do soldado indisciplinado. Impõe-se-nos a objecção: como poderá parecer Kleist um defensor da lei, ele para quem o princípio que a origina é um dos factores da trágica polaridade?

Atentemos no protagonista do drama: encontramos como fulcro da acção, na verdade, a sua culpa. Mas a sua culpa con-

sistiu na transgressão de uma lei sòmente, não representa uma imoralidade, nem é culpa metafísica. A culpa em que incorreu dependia da sua vontade tê-la evitado pelo cumprimento da lei militar conhecida. Portanto, puro delito, codicialmente sancionável, e reconhecido como tal pelo príncipe inculpado. Teria Kleist escrito esta peça agenérica, nem tragédia nem comédia, mais esta do que aquela todavia, por motivos que adiante indicaremos, simplesmente para mostrar que a ilegalidade é funesta e só a legalidade salutar? ¹.

Não seguiremos os caminhos da crítica iluminista eivada de lugares comuns utilitaristas e edificantes na sua maioria; verificaremos fàcilmente que o que Kleist nos diz não é só isto nem mesmo é isto. Antes, porém, de tentarmos encontrar resposta à interrogação sobre o autêntico sentido da peça, torna-se necessário fundamentar a afirmação já feita, de que *Der Prinz von Homburg* tem um traçado de comédia mais do que de tragédia, embora se não inclua em nenhuma destas modalidades dramáticas. O factor característico que a situa num domínio distinto da tragédia é o da ausência de perigo. O príncipe não corre perigo. O perigo fictício é a forma assumida por provação, não por *Verhängnis*, e, mesmo antes do desfecho feliz, ninguém, ao ler ou ver a peça, duvida que todo o enredo foi um estratagema do príncipe Eleitor, que é ele o móbil da acção e o destino reduzido às proporções de homem de coração, apesar de homem de Estado, humaniza-se perdendo o carácter de inexorabilidade. Conhecem-se as suas qualidades de alma e, embora Kleist se furte a desvendar-nos por completo os seus planos, sabemos, pela boca do próprio príncipe, que lhe assentaria mal o modelo de Bruto. O decurso da acção, porém, exige a hábil manutenção da expectativa quanto à decisão última do Eleitor. Mas a caracterização da sua nobre personalidade já nos avisou de que não havia a temer nem implacável rigor, nem cruel severidade. Sendo assim, dissipa-se a possibilidade de uma conclusão trágica, mas ainda se nos não torna evidente a atitude de Kleist para com a lei.

¹ Para falarmos como Gottsched, que resumia o sentido da Iliada nesta sùmula epigramática: a discórdia é funesta e só a concórdia é salutar.

Não serão todas as situações constitutivas do drama do príncipe provocadas pelo Eleitor no propósito pedagógico de dar uma lição, e a finalidade dessa lição não será ensinar-lhe a respeitar a lei e reconhecer a gravidade da sua transgressão?

Parece que podemos afoitamente reconhecê-lo. Isto não implica que *Der Prinz von Homburg* glorifique a lei, e que esta obra constitua uma excepção entre todas as de Kleist.

Se temos de reconhecer que há por parte do Eleitor a defesa e valorização da lei, somos também forçados a observar que os actos que a exprimem são na peça contrabalançados por outros: a eloquente apologia do impulso por Kottwitz, a que o Eleitor responde com estas palavras de enternecida ironia:

*Mit dir, du alter wunderlicher Herr,
Werd'ich nicht fertig! Es besticht dein Wort
Mich, mit arglistger Rednerkunst gesetzt,
Mich, der, du weisst, dir zugetan, ...*

Outro facto, que nos torna perplexos em relação ao que Kleist visa com a aparente defesa da lei na estratégia pedagógica do Eleitor, é pretender ensinar o seu cumprimento ao príncipe, mas ele próprio não a cumprir: utiliza-se do poder amnistiador e impede que se cumpra a sentença. Joga com a legalidade para dar uma lição de respeito pela lei, considerando esta puro pretexto pedagógico para levar o príncipe a reconhecer o seu valor. Porém, a diminuição do valor, subtilmente implícita, prepara-nos para reconhecer finalmente o verdadeiro significado atribuído à lei nesta peça frequentemente desvirtuada por uma tendenciosa e pseudo-moralizante interpretação. Rati-fica-se a monótona coerência da visão kleistiana: a lei não é, em *Der Prinz von Homburg*, enaltecida com entusiasmo como valor supremo: é somente reconhecida no seu poder e inevitabilidade; dada a trágica constituição racional do homem, é omnipresente, embora daninha pela sua desconformidade com a existência. É esta a prevenção que se depreende como objectivo da lição do Eleitor. Não a valorização e glorificação da lei, mas a consciência do inevitável embate com ela. Não a afirmação da sua superioridade sobre o impulso, mas o aviso de que o belo,

mesmo heróico impulso, é pago caro em termos da lei; de onde corroboração de incomensurabilidade e antagonismo. A revolta do príncipe contra a desproporção entre culpa e castigo é, sob este aspecto, significativa. E ainda podemos notar de passagem que é em função do heroísmo e não da legalidade que se opera a reviravolta no seu ânimo, única expressão do resultado da lição preventiva do Eleitor.

A lei mantém, pois, as características que irrefragavelmente a qualificam no mundo de Kleist. E esta apresentação benigna das consequências malignas da acção da lei, manifestas no conflito e sofrimento que a mera imitação e *faux-semblant* de rigor legal provoca, é uma das expressões mais mitigadas da dualidade trágica kleistianiana. O lance genial de Kleist consistiu em manter as suas coordenadas, e simultaneamente evitar extremas consequências, através desse traçado da peça dentro da peça logo indicado no primeiro acto e realizado cabalmente na substituição do destino pelo príncipe Eleitor. O *Verhängnis* é desta forma abolido, mas o trágico espreita através das coordenadas fundamentais da acção e das sombras que a entenebrecem antes do desanuviar final.

Contudo, se a vitória de Kleist, nesta peça de género inclassificável, consistiu na substituição do transcendente pelo humano, é no *Amphytrion* que a ousadia de um processo semelhante o fez conceber uma das suas mais extraordinárias obras, considerada por Th. Mann «das witzig-anmutvollste, das geistreichste, das tiefste und schönste Theaterspielwerk der Welt»¹.

O trágico afirma-se aqui paradoxalmente no domínio do cómico. Se não nos surpreende muito a correlação entre o trágico e o cómico, frequentemente aceite como lugar-comum, o certo é que necessita atenta revisão a teoria que os considera como reverso um do outro. Também não é evidente que o poeta trágico seja igualmente um poeta cómico. Se a uma imediata e simplista aparência da incorrelação, ou relação antinómica entre o trágico e o cómico, se substitui uma também fácil

¹ A mais graciosa e subtil, a mais espirituosa, a mais profunda e bela peça de teatro do mundo, in: Adel des Geistes, *Kleists Amphytrion*.

aceitação empírica e aparentemente compreensiva de afinidade e reversibilidade com base em exemplos históricos, como o de Shakespeare, parece-nos que nem uma nem outra atitude considera o problema fundamentando-o.

Só o estudo das características do cómico, em tão notáveis obras realizado, e seu confronto com o trágico, nos permitirá chegar a mais firme conclusão. Fundamentalmente o cómico provém de uma disparidade, que em linguagem corrente se designa por disparate, originado em um engano patente ao entendimento.

Todas as comédias são no fundo essencialmente comédias de enganos, como a célebre peça de Shakespeare. O engano da comédia corresponde ao erro da tragédia, e a diferença entre erro e engano é o que os assemelha e distingue. O engano cómico só o é na apreensão imediata do disparate: o erro trágico só é erro trágico, e não triste ou cómico engano, na apreensão mediata espiritual, que transcende o triste caso individual. O cómico em contraposição é sempre e exclusivamente dado em caso ou situação imediatamente presente: é na inadequação ou engano patente ao entendimento que se manifesta o cómico. A apreensão do engano, porém, tem de ser totalmente sufocadora de qualquer intervenção afectiva. Por isso Stendhal, no seu ensaio, e Bergson, no seu livro profundo e subtil, acentuam que no momento em que intervém piedade, ternura, temor ou qualquer outro momento afectivo, o cómico se extingue e desvirtua acto contínuo¹. O cómico precisa para se realizar de vácuo sentimental, o seu móbil é o entendimento e o seu domínio é o prático e o empírico. Todavia, verifica-se a afinidade com o trágico, podendo mesmo afirmar-se que o cómico é o trágico destituído dos momentos afectivo e espiritual.

Concebe-se assim o cómico como resíduo do trágico no entendimento, ou como o trágico reduzido pela estrutura do entendimento às proporções deste, coarctado na amplitude total do seu significado. Compreende-se que, quando o artista fra-

¹ «Le comique, disions-nous, s'adresse à l'intelligence pure; le rire est incompatible avec l'émotion.» *Le Rire*, pág. 141.

cassa na expressão adequada à sua visão trágica, a obra seja fruída como comédia e os passos mais trágicos sejam os que mais gargalhadas provocam. Assim se explica que uma tragédia escrita sobre o Terramoto de Lisboa por um contemporâneo de Voltaire alcançasse um estrondoso êxito cómico; quer fosse por incompleta e inadequada expressão da visão trágica do autor, ou por deficiência na incapacidade de captação do trágico por parte do espectador, ou por ambos os motivos, ficou a peça reduzida aos elementos que, desintegrados da globalidade trágica, constituem o cómico. A tensão de uma dualidade que é comum a ambos mantém-se, mas exercendo-se, como é próprio do cómico, «à néant», em conflito sem finalidade, insusceptível de desenlace pela supremacia de um dos elementos porque pelo menos um é fictício. A definição de Kant ilumina esta característica do cómico: «uma tensão que se resolve em nada». E nenhum posterior aprofundamento fenomenológico da categoria invalidou esta definição, embora outras posteriores, entre as quais sobressai a de Bergson, parecendo refutá-la, a tenham ampliado e desenvolvido, mantendo, porém, circunscrito idêntico conteúdo.

O conflito cómico é um disparate e um engano, é uma relação de hostilidade que só como engano é concebível ao entendimento. Na maioria dos casos, os dois elementos em tensão não são compatíveis nem incompatíveis, encontram-se em total incorrelação. O conflito é um pseudo-conflito imediatamente como tal denunciado ao entendimento, pois, como vimos, o índice predominante do cómico é o momento de pura vigência intelectual. E não é difícil reconhecer que à inadequação patente ao entendimento no cómico, corresponde, em grau superior de hierarquia, a incomensurabilidade das duas forças em luta no trágico.

Desnecessária para o nosso intuito é a discussão das modalidades que se distinguem no cómico; importa-nos somente determinar as coordenadas essenciais à compreensão da metamorfose do poeta trágico em poeta cómico, sem estrutural infidelidade à sua visão. Assim se explicam os exemplos históricos de poetas exímios na tragédia e na comédia e, vice-versa, igualmente se interpretam as notícias, para muitos estranhas, do suicídio de celebrados cómicos.

Após este preâmbulo, atentemos em *Amphytrion* de Kleist que, embora siga de perto o esquema de acção e sucessão cénica da comédia de Molière, é uma autêntica criação kleistiana; como diz Th. Mann: «Sein Amphytrion ist eine originale Schöpfung, sobald man unter Schöpfung nicht törichterweise, ein Schaffen und Erfinden aus dem Nichts, sondern das Zünden des Geistes in der Matiere versteht»¹. Recordemos a acção:

Jupiter, aparecendo a Alkmene sob os traços do seu esposo Amphytrion, lança o desespero e a perturbação nos ânimos, quando regressa o autêntico Amphytrion. Em todos vacila a consciência do *eu* e Jupiter sofre, quando deixa entrever a sua qualidade divina, pela preferência dada a Amphytrion sobre o deus, embora este sob a forma de Amphytrion seja preferido ao verdadeiro. Finalmente, no auge da situação cruciante para Amphytrion, desapossado da esposa fiel e da própria identidade, resolve Zeus o conflito revelando a sua essência divina.

A peça no seu cerne e mais íntima estrutura é trágico-cómica, e como tal se afirmaria, mesmo privada das cenas onde Sosias, Charis e Merkur funcionam de duplos ou negativos de Amphytrion, Alkmene e Zeus, segundo a lei da repetição cómica deduzida e abundantemente exemplificada por Bergson em vários domínios do riso: «Parfois c'est entre des groupes de personnages différents que se reproduira la même scène. Il n'est pas rare alors que le premier groupe comprenne les maîtres et le second les domestiques; les domestiques viendront répéter dans un autre ton, transposée en style moins noble, une scène déjà jouée par les maîtres.» A peça de Kleist todavia não é cómica nem trágica, mas trágico-cómica no projecto fundamental determinante do drama de Amphytrion, Alkmene e Júpiter, imanente à concepção da peça. Aí jogou Kleist uma cartada de mestre, de aquelas em que o «Gefühl» joga e só o génio ganha. Kleist reconhece isto implicitamente, quando retira à criação artística a prerrogativa racionalista, no conselho dado, em carta, a um amigo: «Folge deinem Gefühl», deplorando em seguida com a

¹ O seu *Amphytrion* é uma criação original, desde que por criação original se não entenda tolamente criação e descoberta a partir do nada, mas o acender do espírito na matéria. *Ibidem*, *Kleists Amphytrion*.

amargura de impenitente e decepcionado racionalismo a incerteza do sucesso artístico obtido: «Es ist ein Wurf wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes»¹.

Em *Amphytrion* a jogada genial de Kleist trouxe-lhe o ganho de todos os pontos e um duplo objectivo que é, no fundo, a cabal realização do tragi-cómico: revestiu de dignidade trágica o cómico e salientou o cómico no trágico, sem desvirtuar nem um nem outro.

E tudo isto proveio da subtil aplicação da escala humana ao concessor do destino e representante das forças superiores que trágicamente envolvem o homem. É da transposição para o divino da condição humana, é da humanização de Zeus que se origina o tragi-cómico, através do processo inverso do herói-cómico. O trágico, referido não à condição humana mas à divina, adquire comicidade, porque o trágico situado na origem do trágico é uma disparidade cómica.

No que se refere aos homens, surge, por motivo desta alteração da ordem do mundo, um conflito que nos seus dados é nitidamente trágico dentro das características kleistianas, como desconformidade entre a capacidade racional do homem e a armadilha traiçoeira que aparentemente, para seu aniquilamento, as forças superiores ocultas lhe armam, resultando a característica situação da culpa-inocente da heroína. Alkmene é levado por Jupiter a reconhecê-lo a ele como Amphytrion, a preferi-lo ao verdadeiro; contudo, não prefere o deus ao esposo, pois amando Zeus sob a encarnação de Amphytrion, é ainda a Amphytrion que ama, embora entre o autêntico Amphytrion e Zeus-Amphytrion, ela escolha este último, julgando escolher o esposo. E assim os três são e não são logrados. Alkmene é infiel sendo fiel e virtuosa, Amphytrion, rei de Tebas, é e não é traído, e o próprio Zeus consegue e não consegue ser amado por si, pois é sob a forma de Amphytrion que Alkmene o prefere a Amphytrion. E esta ambiguidade fundamental, indestrutível, constitui a essência tragi-cómica da peça. A prevalência da

¹ Segue o teu sentimento; é uma jogada, como com os dados; mas não há outro meio.

culpa aniquilante de Alkmene é evitada pela revelação final impedindo o trágico, mas o conflito não é resolvido por nenhuma vitória e tão somente anulado em cómica suspensão dos seus dados, efeito obtido pela inicial transposição do humano para o divino. Não se verificam todos os momentos que separadamente caracterizam o trágico e o cômico, porque se intersectam na configuração essencial tragi-cômica de que o Amphytrion nos dá o mais puro paradigma. Em relação ao humano surgiu o cômico na anulação de inexistente tensão, mas durante a falsa persistência desta revestiu-se da seriedade fatal de impendência trágica; em relação ao divino, normalmente produtor do trágico, o genial arbitrio do poeta conferiu-lhe, em um processo cômico, a sujeição ao trágico, retirando-lhe a prerrogativa sobre-humana e reduzindo-o a uma insatisfação de dimensão humana que o leva a invejar o homem e os seus privilégios de amor individual.

Tanto o humano como o divino e a correlação entre ambos realiza, por alta determinação do criador do mundo poético, a situação tragi-cômica por excelência; o que para os humanos é tragi-cômico, é para os deuses cômico-trágico.

O poeta, rival do criador, ousa encarar toda a criação nas suas consequências: na trágica e cômica, que corresponde ao plano humano limitado pela razão, e no plano transcendente que acima se ergue e que o homem tenta vencer, configurando-o à semelhança da sua condição em atitude que ao poeta se revela como tragi-cômica.

Kleist atinge, com esta obra, o mais alto nível de compreensão do destino humano a que o homem pode ascender.

* * *

Terminamos este ensaio sobre o problema do trágico na expressão profunda que Kleist oferece à nossa investigação; prescindimos de todos os problemas biográficos, textuais, cronológicos ou estilísticos, etc., considerando somente o que nos parece defini-lo espiritualmente nas suas obras mais representativas. Não se trata, evidentemente, de um estudo completo, ou

sequer sincrético, da obra kleistiana, mas tão somente da coordenada espiritual mais significativa que poderia revelar-se ainda em outras facetas da produção de Kleist.

Reproduzimos deste modo, em exposição sumular, o estudo que, no decurso de prelecções e trabalhos práticos, tendentes ao conhecimento directo da obra, nos foi possível realizar.

MANUELA DE SOUSA MARQUES.

ÍNDICE SUMÁRIO DO TOMO XVII

Estudos:

	Pág.
LUÍS SCHWALBACH — <i>A falsa responsabilidade da Geografia nos Tratados de Paz</i>	5
LUIGI FEDERZONI — <i>Trilussa, il Poeta di Roma Moderna</i>	12
J. MONTEIRO-GRILLO — <i>Uma Introdução à Moderna Poesia Inglesa</i>	21
HERNANI CIDADE — <i>A Contribuição Portuguesa para a Mundividência de Quinhentos</i>	45
MOREIRA DE SÁ — <i>Acidentes de Automóvel: maneira de os prevenir</i>	73
A. PINTO DE CARVALHO — <i>Reflexões sobre a Filosofia Francesa Contemporânea</i>	98
LUÍS F. LINDLEY CINTRA — <i>Miscelânea</i>	109
M. L. BELCHIOR PONTES — <i>Estilística e Ciência da Literatura</i>	112
EDMUNDO CURVELO — <i>Quaestiones Logicales</i>	128
ANN LIVERMORE — <i>Gil Vicente e Shakespeare</i>	140
LUÍS SCHWALBACH — <i>O Mediterrâneo</i>	155
A. PINTO DE CARVALHO — <i>A propósito do livro de Gabriel Marcel «Les Hommes contre l'Humain»</i>	180
MANUELA DE SOUSA MARQUES — <i>Heinrich von Kleist, Poeta Trágico</i>	184
ALIVEIRA CABRAL — <i>Shakespeare . . . and twenty minutes</i>	150

Vida da Faculdade:

Actividade Cultural da Faculdade	221
--	-----

Bibliografia:

- I — Seneca, *De vita beata*. II — Salústio, *Guerra de Yugurta*. III — Nepote, *Vidas de generales ilustres*. IV — Títo Livio, *Ab urbe condita*. V — Salústio, *Conjuración de Catilina*. VI — Cicerón, *De amicilia*. VII — Cicerón, *Catilinarias*. VIII — Cicerón, *Pro Marcello*. IX — Cicerón, *Defensa do poeta Arquias*. X — Cicerón, *De officiis. Libro II*. XI — *De rebus Hispaniæ. II*. XII — Autores vários, *Antologia Latina* (A. Pinto de Carvalho), pág. 224. — AURÉLIO PRUDÊNCIO, *Obras completas* (A. Pinto de Carvalho), pág. 226. — MORISSET ET THÉVENOT, *Les Lettres Latines* (A. Pinto de