

D^e
Principie
de
Homburgo



O Príncipe de Homburgo

DE HEINRICH VON KLEIST
ENCENAÇÃO ANTÓNIO PIRES,
LUÍSA COSTA GOMES

**Teatro
Carlos
Alberto**

**7-16
Mai
2010**

*Prinz Friedrich von
Homburg oder
die Schlacht bei
Fehrbellin (1810)*

tradução e
dramaturgia
Luísa Costa Gomes
revisão da tradução
Teresa Seruya

adereços
Joana Villaverde
figurinos
Luís Mesquita
música e desenho
de som
**Carlos Alberto
Augusto**
desenho de luz
Vasco Letria

interpretação
Graciano Dias
*Príncipe de
Homburgo*
João Araújo
Capitão Golz; Criado
João Barbosa
Marechal Dörfling
João Ricardo
*Eleitor do
Brandeburgo*
Luísa Cruz
Eleitora Elisa
Marcello Urgeghe
Conde Hohenzollern
Margarida Vila-Nova
Natália d'Orange
Mário Redondo
Coronel Kottwitz

co-produção
**Ar de Filmes
Centro Cultural
de Belém
TNSJ**

estreia [25Fev2010]
Centro Cultural de Belém
(Lisboa)

**qua-sáb 21:30
dom 16:00**
dur. aprox.
[1:45]
classif. etária
M/12 anos

**Teatro
Carlos
Alberto**

**8
Mai
2010**

Bocado de sonho que se tornou corpo

**Traduzir e encenar
Heinrich von Kleist**

Mesa-redonda com
**Claudia J. Fisher
José Miranda Justo
Luísa Costa Gomes
Teresa Seruya**
Moderação
Nuno M Cardoso

organização
TNSJ

sáb 16:00

Entrada gratuita



Oração de Zoroastro

HEINRICH VON KLEIST*

Deus, meu pai no Céu! Determinaste para o homem uma vida tão livre, magnífica e plena de abundância. Forças de infinita diversidade, das divinas às animais, entrelaçam-se-lhe no peito para fazerem dele o rei da Terra. Mas ao mesmo tempo, subjugado por espíritos invisíveis, ei-lo surpreendente e incompreensivelmente agrilhado e tolhido; encandeado pelo erro, passa ao lado das supremas coisas e, como se atingido pela cegueira, caminha errante sob o peso de misérias e frivolidades. Sim, compraz-se no seu estado; e se não tivesse havido um tempo anterior ao nosso e se não existissem os cantares divinos que dele nos dão notícia, nada poderíamos hoje adivinhar dos elevados cumes, ó Senhor!, de onde o homem pode olhar em seu redor. Mas de tempos a tempos permites que a um dos teus servos, por ti escolhido, caiam as vendas, para que possa enxergar as loucuras e os erros do género humano; arma-lo com a aljava do discurso para que, intrépido e caridoso, avance por entre os homens e com as suas flechas, umas vezes mais sonantes, outras mais brandas, os desperte da estranha sonolência de que se encontram prisioneiros. Também a mim, que disso pouco digno sou, ó Senhor, na tua sabedoria, escolheste para essa tarefa; e procuro preparar-me para o apelo que me coube. Faz com que me penetre completamente, da cabeça aos pés, o sentimento da miséria em que esta nossa era se arrasta, e com que me seja dado inteligir todas as fraquezas, imperfeições, falsidades e hipocrisias das quais decorre essa miséria. Robustece-me com a força necessária para armar vigorosamente o arco do juízo e ajuda-me a escolher com reflexão e inteligência as flechas, para que possa atingir cada um como merece: para que, pela tua glória, derrube o corrupto e incorrigível, aterrorize o depravado, advirta o extraviado e zombe do louco com o simples ruído da ponta de uma seta passando-lhe sobre a cabeça. E ensina-me também a entretecer uma coroa de louros para que, à minha maneira, possa também honrar aqueles que te aprazem! Mas acima de tudo, ó Senhor, que possa despertar o amor por ti, porque sem ele nada tem êxito, mesmo a mais ínfima coisa: para que o teu reino seja glorificado e cresça através de todos os espaços e de todos os tempos. Ámen!

* Texto publicado em 1810, no primeiro número dos *Berliner Abendblätter*, jornal fundado por Julius Eduard Hitzig e Kleist.

In *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2009. p. 89-90.



Frederico Artur de Homburgo, o Príncipe Sonâmbulo

LUÍSA COSTA GOMES / ANTÓNIO PIRES

As pessoas só não gostam de responder favoravelmente àquilo que delas se exige em voz alta, mas dão com o maior agrado o que delas em silêncio se espera.

Heinrich von Kleist

O Príncipe de Homburgo é a última peça de Kleist. Começou a escrevê-la em 1809 e em Março de 1810 fez as primeiras diligências para a ver representada. Dedicou-a, num característico assomo de falta de tacto, a uma princesa de Hessen-Homburg, que acabou por usar toda a sua influência para que a peça nunca chegasse ao palco. A cena do *Todesfurcht* (pânico da morte), em que o Príncipe de Homburgo pede clemência em tons muito pouco apropriados a um Comandante da Cavalaria prussiana,

tornava-a irrepresentável. Para além dessa cena de escandalosa humanidade, o texto revelava-se incómodo e perigoso pelas alusões bem carregadas à independência da Prússia, no exacto momento em que os Habsburgos casavam, por procuração, a filha Maria Luísa com o invasor Napoleão Bonaparte.

O Príncipe de Homburgo ou a Batalha de Fehrbellín é escrito durante o último período de viagens incertas e de contactos secretos de Kleist (talvez à procura do seu próprio papel na luta contra Napoleão) e de mais uma crise de desespero em Praga. No princípio de 1810, Kleist está de novo em Berlim, onde se dá com o círculo romântico de Arnim e Brentano e continua a guerra contra a censura prussiana que acabará por lhe fechar o jornal, o *Berliner Abendblätter*, que ele escreve praticamente sozinho. Incompatibilizado com Goethe e com Iffland, a quem tem o prazer de insultar por carta de forma extremamente deselegante, quando ele se recusa a levar à cena a sua *Pentesileia*, não lhe restam esperanças de ver abertas aos seus dramas as portas dos teatros. Incompatibilizado com a família, finalmente abandonado pela meia-irmã Ulrike, que sempre o defendera, morta a Rainha Luísa sua protectora, desesperado e quase indigente, encontra em Henriette Vogel, que sofria de cancro terminal, a companhia que sempre procurara para um pacto de morte.

Desde a sua estreia em 1821, no Vienna Burgtheater, “entre risos e assobios”, que *O Príncipe de Homburgo* ou a *Batalha de Fehrbellín* não deixa de provocar públicos e entusiasmar críticos que consistentemente lhe chamaram, desde aquele primeiro estrondoso fiasco, um texto “novo e estranho”. E desde essa primeira representação que a riqueza da última peça de Heinrich von Kleist tem suscitado as mais diversas e contraditórias leituras. Escrita numa Prússia ocupada pelo exército napoleónico, foi o próprio Kleist a considerá-la “drama patriótico”, embora o seu protagonista órfão, sonâmbulo, imaturo, contraditório, cheio de fraquezas e delírios de grandeza não devolvesse à pátria uma imagem propriamente lisonjeira de si própria. Para ser aceite pelo público, houve que moderar ou expurgar na encenação as reacções demasiado humanas do protagonista; só no final do século é que a peça se representou centrada na figura do paradoxal Príncipe e na extraordinária linguagem kleistiana; e as leituras continuaram: representada aos pedaços em festividades nacionalistas, depois interpretada como uma paródia da vida militar e do absurdo da guerra, a peça foi vista pelos nazis como um clássico da literatura nacional-socialista e usada como propaganda junto da Juventude Hitleriana; o estigma só se desvaneceu em 1951, quando Jean Vilar devolveu a peça à sua própria natureza e Gérard Philipe, no pátio vazio do Palácio dos Papas, no Festival de Avignon, representou com infinita sensibilidade a tragédia solitária de um crescimento interior. Esta foi a encenação que deu realmente a conhecer *O Príncipe de Homburgo* à Europa e permitiu que ela começasse finalmente a ser apreciada como a grande obra de Kleist pelas suas qualidades literárias e especificamente dramáticas, pela dinâmica surpreendente que é organicamente movida pela riqueza e complexidade das contradições internas das personagens e também, como sempre em Kleist, pela concepção da natureza caótica da realidade.

Ouve-se bem neste texto a impossibilidade de viver no mundo da moralidade kantiana – que anula o sentimento e desvaloriza a acção que se baseia na inclinação natural –, mundo em que os sonhos de grandeza da Razão provocam pesadelos, como aqueles a que a História tem assistido. Mas também ecoa no *Príncipe* a impossibilidade de viver num mundo em que é regra o desvio, a derrota dos planos, a simples contingência do sentimento, o capricho do coração.

A peça

O Príncipe de Homburgo baseia-se em factos históricos. O pano de fundo do drama é a batalha de Fehrbellín, episódio da Guerra da Holanda, que opôs os Países Baixos à França, entre 1672 e 1678. A batalha travou-se a 28 de Junho de 1675 entre os suecos de Wrangel, Marechal do Rei Carlos Gustavo, e o Brandeburgo de Frederico Guilherme, o Grão-Eleitor e também Duque da Prússia. Os suecos, invencíveis até à data, aproveitando a ausência do Grão-Eleitor que combatia os exércitos de Luís XIV na Holanda, entraram no Brandeburgo e marchavam sobre Berlim. O Eleitor reuniu a Cavalaria e, deixando para trás todo o material de guerra pesado que pudesse atrasá-lo, percorreu 250 km em quinze dias. Interceptou a marcha dos suecos sobre a sua capital e perseguiu-os até Fehrbellín, onde pretendia aniquilá-los, aproveitando a configuração do terreno pantanoso e a existência do rio Rhyne. O exército que venceu esta batalha foi o embrião do exército prussiano, depois derrotado por Napoleão.

Kleist baseou-se nas memórias do próprio Grão-Eleitor, que junta ao facto histórico a narrativa lendária de um Landgrave de Homburgo que teria comprometido a vitória ao atacar prematuramente a vanguarda sueca. Compreende-se a escolha deste recontro para cenário do “drama patriótico”. É a primeira batalha da independência, pedra-de-toque para a discussão sobre a natureza da “pátria” que sairá da resistência contra o império napoleónico. Será ela fundada no cumprimento do dever, numa moral de imperativos universais que não se compadece com sentimentos e inclinações, ou baseada na liberdade, no sentimento individual, no discernimento limitado mas verdadeiro, na realidade subjectiva sempre móvel, incerta, envenenada por sonhos ingénuos, mas de criação pessoal? Que Prússia realmente aqui se funda? A que foi, ou a que podia ter sido, pátria utópica da “generosidade e do amor”?

A acção começa na véspera da Batalha de Fehrbellín.

Homburgo, incansável, vem perseguindo, à cabeça da Cavalaria, os suecos de Wrangel em fuga. Chegado a Fehrbellín, atira-se sobre a palha, para descansar umas horas. Mas é traído pelo seu sonambulismo... e vem, dormindo, para o jardim do palácio, tecer uma coroa de louros; o amigo Hohenzollern, avisado do sucedido, aparece com o Eleitor Frederico, a Eleitora e Natália d’Orange,

princesa holandesa, sobrinha do Eleitor, também ela órfã, e fugitiva, agora acolhida na corte do Brandeburgo. Hohenzollern denuncia, em jeito de brincadeira, diante da “família adoptiva” do Príncipe, aquele “mau hábito do espírito” de Homburgo. Ali onde está, sonhando com a glória na batalha do dia seguinte, já deixou partir a Cavalaria que ele próprio comanda. Quando vê a coroa de louros pronta, a ideia de uma brincadeira inocente atravessa o espírito do Eleitor. Tira a coroa das mãos do Príncipe e entrega-a a Natália, para que proceda ela a uma coroação jocosa. Mas o sonho do Príncipe e a realidade da brincadeira parecem ser uma e a mesma, e Homburgo, ainda sonâmbulo, levanta-se, chama Natália, parece reconhecer o Eleitor e a mulher; persegue-os enquanto todos recuam atabalhoadamente, perplexos e assustados. Na perseguição, querendo arrancar a coroa de louros das mãos de Natália, é apenas uma luva o que ele consegue agarrar. Esta brincadeira inocente e esta luva (“bocado de sonho que se tornou corpo”) são, como é de regra em Kleist, os pormenores pilares do drama.

Ao acordar, Homburgo lembra-se do sonho e não compreende a existência corpórea da luva que tem na mão. Esta incongruência deixa-o incompetente para a vida. Hohenzollern poderia esclarecê-lo, mas o Eleitor, logo devolvido ao peso da sua própria e da dignidade do Estado que ele representa, envia um criado com a ordem de nada relatar ao Príncipe “da brincadeira que há pouco se permitiu ter com ele”. Pequeno obstáculo de magnas consequências.

Do primeiro encontro sonâmbulo com a sua amada Natália, de quem ao acordar ele esquece o nome, passando pela cena de pânico junto da sepultura aberta, até ao final imprevisível, ambíguo, inexplicável, assistimos à luta de um jovem que não consegue distinguir os sonhos do seu próprio espírito da grave desordem do mundo, separar a sua fantasia da permanente interferência do real equívoco; assistimos ao combate paradoxal para sair de si próprio e ao mesmo tempo encontrar em si a sua regra – e encontrar-se homem mortal, ascendendo perplexo, desamparado, a uma Razão transcendente, mas igualmente caprichosa e insondável.

A encenação

Na encenação procurámos sempre representar a concretude da linguagem de Kleist. As suas imagens



poéticas são gráficas, materiais, vívidas: leões que se atravessam no caminho, panteras que saltam ao pescoço, névoas que se dissipam ao sopro do vento. É uma linguagem sempre rigorosa do ponto de vista da emoção, da acção e do gesto. Mas é também uma linguagem agreste, com muito corpo, e nela os sons estão na frase como numa batalha.

A primeira coisa que salta à vista na abordagem de *O Príncipe de Homburgo* é que não há vilões. Todas as personagens seguem a sua convicção, os ditames da sua própria consciência, constroem a sua regra, todos fazem o que julgam que devem fazer, todos têm a limitação dos seus temperamentos, das suas vontades cujo inconsciente lhes escapa, sendo revelado só (e surpreendentemente para os próprios) no confronto com os outros. Este é um teatro de relações, construído na relação, baseado na contracena.



Um homem entra, animado de um objectivo. No seu percurso para o cumprimento dele, é interceptado por outro homem, animado do seu objectivo próprio. Electrizam o espaço. A situação é polarizada e, tal como no mundo físico, no mundo moral não existe neutralidade: “De tal forma que um indivíduo cujo estado seja o de indiferença, não apenas abandona de imediato esse estado, logo que entra em contacto com outro cujas características estejam bem definidas, seja em que direcção for; o seu ser vê-se mesmo lançado, passe a expressão, para o pólo oposto; toma o sinal +, se o outro indivíduo tem o sinal –, e tomará o sinal – se o outro indivíduo for de sinal +”. (Kleist, “Novíssimo plano educativo”, in *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos*, Antígona). Como não pensar em Johann Wilhelm Ritter, o fundador da electroquímica, nascido um ano antes de Kleist e

morto um ano antes, de sequelas das experiências com electricidade que fez em si próprio, e figura de culto dos círculos românticos? Num texto publicado em 1810, Ritter afirma que “toda a energia... vem da polaridade”. O mundo e todas as suas partes estão num estado de “oscilação perpétua”. E anuncia uma “teoria da cintilação”.

Por isso, também não há aqui personagens lineares. Tudo se joga na dinâmica da acção-reacção. O objectivo muda a cada instante, procura adaptar-se, busca uma nova homeostasia, para de novo se desequilibrar – tudo muda sempre. As personagens são galvanizadas ou galvanizam, apropriam-se do espaço, dominam, resistem, submetem-se, voltam a entrar em conflito: concepção do mundo eminentemente dramática, que busca na contracena o motor do enredo. •

Ouvir para ver, sonhar para saber

O Príncipe de Homburgo, teatro extemporâneo

EUGÉNIA VASQUES

1. O espectáculo de António Pires/Luísa Costa Gomes sobre o que terá sido o último texto dramático do alemão Heinrich von Kleist – que a escritora Luísa Costa Gomes traduz, com clareza, para uma língua e imaginário mais próximos do tempo que vivemos do que da sua linguagem (inconfundível) – apela a dois veículos principais de percepção. Pela natureza despida, como um esboço pictórico, deste experimento cénico, o sentido da visão é estimulado através da condução do nosso olhar para a natureza cinematográfica do texto. A devoção da peça de Kleist à alegoria da caverna e ao *topos* central do grande auto barroco de Calderón, *A Vida é Sonho* (1635), é sublinhada, no espectáculo, pela oposição entre sombra e luz, planos, linhas, formas e cores, portadores de profunda simbologia e elementos-chave da composição, económica, de um Espaço/Cena que se confunde, intencionalmente, com o Tempo. Este é, pois, um exercício de equívocos e enganos que faz oscilar os limites da ficção e da realidade, obstáculos a uma tomada de posição ou de identificação absoluta da verdade quer pelo autor, pelas personagens, quer até pelos espectadores mantidos no engano até à resolução.

Pelo seu empenho em fazer-nos compreender o papel da Palavra como a matéria-prima de primeira instância desta tragédia política (um pleonasma!) e experimental, a audição é o outro sentido privilegiado neste espectáculo, cuja coragem vai para além do enfrentar da singeleza orçamental. Fundado na convicção, poética, de que fazer um teatro-de-poetas é centrar o espectáculo cénico na elocução cuidada dos actores, este *Príncipe de Homburgo* convida-nos, então, a um exercício de teatro como audição de texto, induzindo, técnica e esteticamente, os actores a privilegiar um trabalho sobre a dicção, a respiração, a mostração sem necessidade de excessivos recursos histriónicos.
2. Outra dimensão de trabalho que se destaca neste espectáculo conjunto de António Pires/Luísa Costa Gomes é, como seria de esperar, a clareza dramaturgicamente estabelecida. Para além da “modernização” ou explicitação de alguns termos ou expressões, da versão publicada para a versão cénica, que decorre, naturalmente, de um acto de escuta permanente dos actores – refiro, por exemplo, a substituição da palavra “castelo” pela palavra “palácio”, que oferece, para além de outros efeitos, um diferente indicador para o imaginário da cena e do público –, foi posto um cuidado, musical e de desrealização cénica, no corte das excrescências da acção patentes no texto didascálico, na síntese de cenas e personagens secundárias, retirando-se, deste modo, da cena teatral, o excesso de *pathos* (de época e género) que liberta (quase todas) as personagens e actores de cair em ruidosos excessos melodramáticos. Mas também a partilha de falas pode resultar numa reconfiguração dramática de personagens que vem enriquecer o esquematismo de algumas figuras, cujo exemplo maior é o da 5.ª cena do II Acto, em que Natália convoca a si, em discurso indirecto, as palavras do mensageiro que anunciam à Eleitora a morte do seu marido na batalha. É uma das grandes cenas deste espectáculo.
3. O projecto inicial de Kleist, como informa Luísa Costa Gomes no programa, é o da criação de uma forma de “drama patriótico” – em suma, de uma tragédia “experimental” –, projecto vertido nos moldes da problemática História contemporânea do autor. O resultado parece ter sido alcançado, apesar da incompreensão e da censura: o texto em presença é político, pessoal, controverso e a sua forma “excêntrica” calha bem ao estado de alma do poeta que se suicidará cerca de um ano depois de terminado *O Príncipe de Homburgo* ou a *Batalha de Feherbellin*. A ironia, que em algumas cenas desmonta o dramatismo da situação e reforça o seu

grotesco, casa-se igualmente bem com uma peça que mergulha na comédia humana fingindo um *happy end* – de comédia burguesa – com que ninguém fica convencido.

4.

Acerca da interpretação do conjunto de actores, seleccionados expressamente para este espectáculo de teatro de texto, gostava de relevar a existência de luz própria ou, em seu lugar, a potenciação cénica da (boa) ingenuidade e da personalidade. Descubro, para meu total deleite, uma Margarida Vila-Nova poderosa, segura, um caso de intérprete cuja fulguração, há anos atrás, eu não soubera adivinhar. O difícil Príncipe de Homburgo, personagem inconstante e dilacerada pela afectação dos sentidos e pela paixão do amor e da pátria, encontrou neste jovem actor, Graciano Dias, aquela ingenuidade luminosa de que falava acima (sem qualquer sentido pejorativo), uma prestação que, progressivamente, nos conquista para a humanidade com que o actor

desenha e dá a voz à sua personagem existencialista e problemática. Estes actores, em uníssono com os “veteranos” – João Ricardo, o severo e bom Eleitor que, a exemplo do Basílio calderoniano, vai ensinar a Frederico/Segismundo as leis da vida; Luísa Cruz, a Eleitora (a personagem mais esquecida pelo dramaturgo!); Marcello Urgeghe, o amigo e confidente; Mário Redondo, o valoroso e generoso (não tão velho) guerreiro – e os mais novos, João Barbosa e João Araújo, em diversificados papéis, travam com os demais criadores (Vasco Letria, Carlos Alberto Augusto, Luís Mesquita, etc.) uma batalha assinalável: a de erigir um teatro, extemporâneo, centrado num trabalho de actor que, em cada dia, é preciso reinventar! •

Lisboa, 22 de Abril de 2010.



A impaciência da glória

No Dia Mundial do Teatro – na sessão de lançamento do livro *O Príncipe de Homburgo*, no Salão Nobre do TNSJ –, **LUÍSA COSTA GOMES** confessou que a peça de Kleist desencadeou nela “qualquer coisa” que não é “capaz de explicar”. Em que consistia, ou como se manifestou? “Achei que deveria ser eu a traduzir, a fazer a dramaturgia, a encenar e – se não me tivessem segurado – teria provavelmente feito o papel do Príncipe.” Tal paixão permanece intacta nas mensagens que, a um ritmo quase diário, trocámos com a escritora, tradutora e – agora também – encenadora entre 19 e 25 de Abril. As respostas entraram na nossa caixa de correio electrónico mais velozmente do que saíram as questões, e o seu teor seria matéria bastante para alimentar uma *conversa inacabada*. **PEDRO SOBRADO**



I. *Negative capability*

Pedro Sobrado Começo pela brincadeira que o Eleitor se permite ter com o Príncipe sonâmbulo. Esse episódio com que Kleist abre o seu “drama patriótico” produziu em mim um eco. Trata-se de uma nota de Coleridge – curiosamente, um contemporâneo de Kleist – que não poderia deixar de agradar a uma sensibilidade como a de Borges (que a classifica como “perfeita”). Reza assim: “Se um homem atravessasse o Paraíso num sonho e lhe dessem uma flor como prova de que tinha lá estado, e se ao despertar encontrasse a flor na mão... Então, que dizer?” Se bem que se possa afirmar que a partida que ocorre ao espirituoso Eleitor não está em proporção com a crise que se instala no Estado, até que ponto o escândalo de “um bocado de sonho que se tornou corpo” não pode senão culminar num magma como o que se cristaliza neste *Príncipe de Homburgo*?

Luísa Costa Gomes A questão do sonambulismo do *Príncipe de Homburgo* não é lateral ao drama, parece-me ser o eixo do conflito. A indistinção, a imbricação do sonho na realidade empírica são lugares-comuns do Romantismo. São as regras do Iluminismo que se perdem. Mas o “nada” de que fala o Eleitor é uma irracionalidade mais “moderna”, mais incomodativa, a irracionalidade do sonambulismo, que não é o honesto sono dos justos nem a vigília dos heróis, mas um estado indefinido e eminentemente teatral, de representação, em que se passa ao acto, se realiza desejos proibidos. É, portanto, um fenómeno híbrido, difícil de categorizar do ponto de vista moral e axiológico: é doença? É preguiça? Vício do espírito? É deliberado? O que acontece de ainda mais incomodativo é que – naquele momento de “realidade enfraquecida” em que o Príncipe deambula até ao jardim e sonha com a glória do dia seguinte, com o seu futuro casamento com a Princesa e a tomada de posse do lugar do Pai (tudo sonhos legítimos, se deixados no domínio do desejo) – o Pai/Eleitor parodia esse sonho, troçando do legítimo desejo do filho e mostrando, pela comédia, o seu ressentimento. Esta para-colagem, esta especularidade cómica é o motor do drama. Fantasia e realidade nunca se encontram, muito menos se harmonizam. Espelham-se, macaqueiam-se uma diante da outra, nunca se integram. Daí o sentimento de instabilidade, na

fina linha entre a tragédia, que é realmente não conseguir distinguir os sonhos da razão da razão propriamente dita, e a comédia que daí advém. Isso é inovador em Kleist, é o que torna o seu universo realmente específico. Keats falou de *negative capability*, a capacidade de suportar a angústia da incerteza e de não correr para as soluções (isto é sonho, aquilo não é), e Kleist anula, de facto, esse ponto de vista securizante, dando-nos um universo em que, embora nem todas as personagens sejam sonâmbulas, há doses maciças de sonambulismo. Principalmente na figura do Eleitor, que tanto se julga acima da Lei (causando durante a batalha, pelo seu impulso autodestrutivo, ele mesmo originado numa imagem idealizada de si próprio, a morte do escudeiro Froben), como abaixo da Lei (quando não se permite sobrepor-se ao Tribunal que condena o Príncipe), como novamente acima da Lei, balançando entre a idealização do Estado e a identificação do Estado com a sua pessoa e a sua vontade, ou seja, o seu capricho.

PS O que diz permite-nos atribuir à peça um título alternativo, o de uma trilogia de Hermann Broch: *Os Sonâmbulos*. Em todo o caso, é o Príncipe que parece nunca sair verdadeiramente dessa zona intersticial, desse limiar de indiscernibilidade entre a vigília e o sono. Quando o vemos pela primeira vez, está em estado sonambular; ao cair do pano, a sua derradeira fala é o pedido “Dizei-me: isto é um sonho?” Pelo meio, quando confrontado com a ordem de prisão, questiona: “Estarei a sonhar? Ou acordado? Estarei vivo? São de espírito?” Para além de me ter lembrado a figura bíblica de José (ambos recebem dos seus pares o ferrete de “sonhador” e, em ambas os casos, é o sonho de uma inaudita grandeza que desencadeia uma história rocambolesca de contornos mais ou menos épicos), este Príncipe levou-me de volta a *Jakob von Gunten*, um romance de Walser – o mais kleistiano dos escritores que conheço – onde o tópic do sono adquire uma inusitada abrangência. A dada altura, diz Jakob: “O sono tornou-se mais religioso que a religião. Possivelmente é quando se dorme que se está mais perto de Deus”...

LCG Com a minha insónia mais ou menos crónica, parece-me muito bem dito, isso de “quando se dorme se está mais perto de Deus”... O Deus que é o óbvio, o universo acolhedor. Mas repare que

podemos ler tudo ao contrário. O menos sonâmbulo de todos é o Príncipe que pergunta, porque é o único que se põe o problema do absurdo. Parece ser o único a quem interessa a questão da natureza da realidade como zona desejavelmente anti-onírica. Para perguntar é porque sabe que uma coisa é a realidade, outra a fantasia. A brincadeira inicial não parece absurda nem perigosa a ninguém (excepto à maternal Eleitora, que conhece a falta de sentido de humor do Príncipe), e todos parecem sempre tomar o que vem pelo seu valor facial. O Eleitor nunca pergunta: “Será que este meu sonho de um Estado militar não passará de uma fantasia absurda?”, ou “quando monto na batalha um vistoso cavalo branco não estarei a sonhar que sou um herói antigo?”; nem a Princesa se pergunta: “Será que sonhei quando o Príncipe me disse que ia defender a minha causa?”; sobretudo ninguém se pergunta sobre o carácter moral da função que desempenha no drama. Não seria lógico o amigo Hohenzollern perguntar-se se não será, afinal, um traidor? O Príncipe só se vê obrigado a perguntar se “aquilo é um sonho” porque ninguém o esclareceu, de facto, sobre a inocente brincadeira inicial.

PS Imagino, pois, que seja necessário levar o Príncipe a sério. Ao lermos a peça ocorre-nos, todavia, que o vírus da ironia infectou o enredo. Tendo em conta não apenas o heterodoxo heroísmo do Príncipe, mas também as auto-idealizações do Eleitor e a sua ambivalente relação com a Lei, que a Luísa acaba de descrever, seria inteiramente descabido ler (e encenar...) *O Príncipe de Homburgo* como uma paródia?

LCG O que torna o texto tão interessante, e a história da sua recepção demonstra, é que pode ser lido, não direi de todas as maneiras, mas de muitas maneiras: um pouco mais como paródia (e ficam muitas coisas por compreender), um pouco mais como drama, *voire* melodrama, um pouco mais como *Bildung* e percurso iniciático. Uma leitura que faça dominar apenas um ponto de vista perde a radical abertura do texto. A leitura que Anthony Stephens⁴ faz da peça parece-me interessante porque conclui que qualquer descrição, interpretação ou encenação unívocas, que não mantenham a tal *negative capability* e a imensa complexidade de tonalidades do texto, perde grande parte da sua (dele, texto) vida. Repare que o heroísmo do Príncipe, se nós não

tivermos sobre ele um olhar exterior e judicativo, não é heterodoxo – é o verdadeiro heroísmo de ter de decidir, no concreto, contra O Plano preconcebido, ou seja, o verdadeiro heroísmo moral de quem tem de decidir quando e onde aplicar (ou não) a Lei.

II. “Para se ser imortal, primeiro tem de se morrer”

PS Abordemos então a celeberrima “cena do pânico da morte”. Quando toma consciência de que o fuzilamento não é um mero *bluff* de protocolo de Estado, Homburgo entra, descomposto, nos aposentos da Eleitora. Prostra-se, abraça-lhe os joelhos, atira-se para o chão, chora, funga e berra pela sua vida. Muitos têm visto nisto a manifestação de uma “tocante humanidade”, mas não há como evitar a sensação de que é um espectáculo de uma indignidade embaraçosa, repelente. Mais do que a cobardia, será a renúncia a Natália que torna a cena verdadeiramente abjecta, e ofensiva para uma viril sensibilidade prussiana?

LCG Não precisa propriamente de ser prussiana... Basta ser sensibilidade. É, obviamente, uma cena de descontrolo inestético e imoral, um “espectáculo” excessivo, grotesco. Para mim, uma das leituras possíveis é que a reacção desmesurada do Príncipe tem a sua desmedida especular na sua onnipotência juvenil. De onnipotente cai em nulipotente. “Só eu não posso nada, sou um abandonado”, diz ele. Dá-se ali o primeiro grande embate num conceito que se torna presente – o conceito de mortalidade. Curiosamente, em muitos heróis juvenis, a imortalidade não parece passar necessariamente pela morte. O que o Príncipe penosamente “aprende”, se quisermos ver no texto um percurso iniciático, é que para se ser imortal, primeiro tem de se morrer.

PS A “cena do pânico da morte” marca também uma viragem. Desse episódio em diante, Natália assume uma função que excede largamente a de uma princesa lacrimante que, com tremuras na voz, intercede pelo seu príncipe. Chega mesmo a usurpar, de forma deliberada, os poderes do Eleitor e a emitir ordens de carácter militar. No entanto, há uma estranha opacidade nesta mulher – curiosamente, tropecei há dias numa alusão de Walter Benjamin ao fechamento íntimo das personagens femininas



de Kleist... Convido-a a afiar a faca psicológica: o que move Natália, depois de ter sido enjeitada por uma criatura que ela própria descreverá como um herói “escondido [...], agitado, timorato, às ocultas, completamente indigno, visão abjecta, lastimosa...”?

LCG A “cena do pânico da morte” é uma cena de viragem. Mais do que de viragem: a peça daí para a frente é outra coisa. Se nos primeiros actos se podia pôr a hipótese da paródia e mesmo da comédia (nas cenas do *briefing* para a batalha e da batalha propriamente dita e ainda, embora mais tenuemente, na cena em que Hohenzollern visita o Príncipe na prisão), a partir dessa cena em que o Príncipe pede clemência, o texto ensombra-se e torna-se denso, como se se tratasse de um pesadelo. Mesmo a penúltima cena, em que se apresentam as várias concepções morais, não deixa de ter essa atmosfera de pesado debate, quase sufocante, em que cada um parece preso nas suas convicções e incapaz de chegar a uma Razão comum. E o retorno à brincadeira inicial é uma aporia amarga. Quanto a Natália, penso que em Kleist não domina a concepção formal de “personagem”. As personagens são muito mais “funções” do e no drama. Não quero com isto dizer que flutuam ao sabor do conflito,

mas são o que fazem, e o que fazem é normalmente determinado pela interacção. A cena do pânico, por exemplo, começa com a Eleitora a pedir a Natália que vá interceder pela vida do Príncipe junto do Eleitor. Quando o Príncipe aparece completamente descomposto, a Eleitora parece ter perdido toda a vontade de interceder por ele e só está preocupada com a indignidade que ele demonstra. Ou seja, no princípio da cena, o Príncipe que ela queria defender era uma personagem; quando aparece, já não é a personagem que ela queria defender. E, no final de toda aquela terrível cena, Natália sai para fazer o que de qualquer maneira iria fazer no princípio da cena. Isto é arte paradoxal do desvio. Grande arte dramaturgica. Se quisermos atentar na história da Princesa de Orange, por exemplo, e embora seja princesa ficcional, ao contrário de Frederico, Homburgo, Hohenzollern, Dörfing, etc., que foram reais combatentes na Batalha de Fehrbellín, vemos que se trata do que hoje chamaríamos uma “sobrevivente”. Mas sabermos isso não adianta grande coisa. O que é de reter, na minha opinião, é uma atmosfera muito específica de Kleist – uma espécie de alegre ingenuidade. Hohenzollern trai mas não é traidor. Natália trai o Eleitor, mas nem ela, nem nós, consideramos o seu acto uma traição. Natália é uma princesa que precisa de um príncipe.

Por isso, quando finalmente ele aceita o seu destino heróico (morrer por uma ideia), ela beija-o “exultante e chorando”.

PS Devo dizer que, no caso do Príncipe, também a severidade do Eleitor me parece algo desconforme. Sentimos que há dois pesos e duas medidas – ou, pelo menos, que uma brandura de espírito se manifesta noutros casos de transgressão. Antes mesmo de conhecer as razões que levam Kottwitz a afrontar as suas disposições e a abandonar o quartel-general de Arnstein, deixa claro que não executará qualquer punição: “Para quê tirar do sono a cidade inteira?” Em relação ao desmando de Natália, nem uma só palavra. Como justificar esse zelo de fiscal na aplicação da lei marcial, precisamente sobre o fautor da vitória sobre os suecos? A não ser que se queira ver no Eleitor uma espécie de marionetista onisciente...

LCG Ele seria marionetista onisciente se não tivesse tido a fraqueza daquela brincadeira inicial, pela qual se tornou cúmplice de uma descida ao “nada” irracional em que o Príncipe se encontrava. Na cena decisiva, em que, de forma inesperada e inexplicável à primeira vista, o Eleitor perdoa (pela terceira vez!) o que considera ser “impulsividade” do Príncipe e o Príncipe e Kottwitz consideram genuína arte marcial, o Eleitor parece na posse de todos os trunfos até à cartada de Hohenzollern, que, sendo objectivamente a mais absurda, é aquela que paradoxalmente resolve a situação. O mais intrigante nas pessoas kleistianas é que elas são bastante mais subtexto do que texto (e o texto já é maravilhoso!). Tal como as pessoas fora das peças de teatro, estas dizem uma coisa e fazem outra; são egocêntricas e desconhecem-se por completo; parece que estão permanentemente a falar para se convencerem de qualquer coisa; ou apenas para ouvir o que têm a dizer-se. O Eleitor lembra antes uma personagem carrolliana, que diz o que as coisas *significam*: o que é a lei, o que é a pátria, o que é um crime e como será punido. No fundo, podemos dizer que o Eleitor se precipita emotivamente para a condenação e depois usa a racionalização do tribunal para dissimular a sua vingança. A lei é o capricho do Eleitor, e isso é claro para todos menos para o próprio. Na peça há essas afinidades electivas: o Príncipe e a Eleitora, os dois sentimentais, o Eleitor e Natália, o verdadeiro par reinante.

III. O sonhador da glória literária, o génio incompreendido, a criança órfã, o ex-militar indignado, o patriota resistente, o periodista perseguido...

PS O herói bipolar de Kleist – uma criatura que oscila entre a glória e o vexame, ou entre a onipotência e a nulipotência – trouxe-me à memória um livrinho em que José Gil analisa os discursos de Salazar. Aí se diz que a retórica do Estado Novo conduzia as pessoas a “uma oscilação entre autojuízos extremos e opostos: ‘não somos nada, não valemos nada’, e ‘somos os melhores, génios, heróis’.” Conclui Gil: “Entre um e outro, mesmo no centro da consciência, oculto, já corroído por um silêncio incompreensível, o próprio ser dos portugueses”.² O que lhe quero perguntar é se este Príncipe projecta não apenas uma imagem da Prússia que à Corte e ao público da sua estreia se revelará insuportável, mas se encarna também esse conceito tão problemático de *pátria*.

LCG É óbvio que a pátria é um conceito ideológico, quer dizer, abstracto e idealizado. O que se discute na peça como “drama patriótico” é a natureza dessa idealização. Estamos diante de um grupo de gente que idealiza o mesmo grupo de gente como comunidade. E cada um persegue o seu próprio sentido heróico, fundador. Mas uns são, de facto, reinantes (o Eleitor, a Eleitora, Hohenzollern), outros são adoptados e *would be* reinantes (a Princesa e o Príncipe, arautos de uma nova era), outros apenas cumprem o que lhes mandam fazer, e esse “apenas” é que é complicado de decidir. Aqui não há, embora Kottwitz o defenda, o termo médio do famoso bom-senso, porque ninguém funda uma pátria no bom-senso, excepto talvez a Suíça. Nas questões fundadoras não há termo médio. Ou se avança ou não se avança para a batalha, ou se obedece ou não se obedece. Não sei se o herói de Kleist é “bipolar” ou, pelo contrário, de tal modo “monista” e fechado no seu próprio sonho de glória, que se torna homem mais “de quebrar que de torcer”. É movido pela impaciência da glória, porque ele já sonhou tudo o que se vai passar.

PS Os biógrafos não devem ter deixado de notar que o Príncipe é o próprio Kleist. É um *insight* potencialmente perverso, porque promove uma interpretação da obra em função da biografia. Em todo o caso, é irreprimível a sensação de que Kleist

se mostra, enquanto escritor, no preciso momento em que o Príncipe escreve a carta ao Eleitor e a rasga de imediato. Natália apanha a carta e diz: “Meu Deus, mas está bem, está excelente!” Ao que o Príncipe responde: “Redacção digna de um velhaco e não de um príncipe. Busco dar à frase uma outra volta”. Se o gesto do Príncipe faz pensar no escritor atreito a destruir a sua obra, a declaração de Natália lembra-me a reacção do poeta Christian Martin Wieland à leitura de *Robert Guiskard*, tragédia de que não restou senão um fragmento...

LCG As relações entre vida e obra, pessoa e escrito, são excessivamente complexas e, sobretudo, redutoras. Há escritores cujos espíritos são tão transbordantes e únicos, que tudo o que deles sai leva a marca. E não se trata de um superficialismo “estilístico”, mas de uma mente verdadeiramente singular. Se quisermos ver Kleist no Príncipe, é fácil, ele está a cada passo identificado. Primeiro, como o sonhador da glória literária suprema (aquela coroa queria ele tirá-la a Goethe), como o génio incompreendido e injustiçado, como criança órfã, como o ex-militar indignado com a estúpida rigidez disciplinar, como o patriota resistente ao domínio napoleónico, como o periodista perseguido pela censura, como o jovem incapaz de bom-senso, como o noivo que abandona uma rapariga cujo único defeito era tê-lo em demasia...

PS Numa recente troca de mensagens, falávamos sobre escritores que laboraram sobre episódios da vida de Kleist. Walser escreveu sobre a temporada de Kleist no lago de Thun, em 1802; Christa Wolf escreveu a novela *Kein Ort. Nirgends*, que imagina um encontro entre Kleist e a poetisa Karoline von Günderode; a própria Luísa concluiu há dias um conto sobre a paixão de Louise Wieland, a filha de treze anos de Christian Martin Wieland, por Kleist. Há alguma coisa na biografia (ou mitologia) de Kleist que faça dele uma figura especialmente magnética para invenções literárias?

LCG Continua a ser uma figura mal estudada. Ele próprio tinha um pouco a mania do segredo, para além de ter ideias políticas que não convinha divulgar. Sabemos que, durante uma crise, se convenceu de que iria alistar-se no exército napoleónico, diz-se que para matar o Imperador. Mas gostava de segredos, sabemos-lo pelas cartas,

e apreciava a intriga. Há anos que permanecem obscuros, viajava na Europa, não se sabe o que andou a fazer. Sempre foi bastante tangencial ao movimento romântico. Deu-se pouco com o círculo de Arnim e apenas nos últimos tempos de Berlim. Não sei se será figura especialmente magnética, sei que para mim é-o de certeza. Aquilo que eu vejo é um génio, absolutamente consciente da sua genialidade, e quase absolutamente desamparado. Escreveu só oito novelas. Poucas peças de teatro. Duas comédias. O homem matou-se aos 34 anos. O que teria ele escrito aos 40? Aos 50? •

1 Anthony Stephens – *Heinrich von Kleist: The Dramas and Stories*. Oxford; Providence: Berg, 1994.

2 José Gil – *Salazar: A Retórica da Invisibilidade*. Lisboa: Relógio D'Água, 1995. p. 55.

Excerto de “Sobre a gradual elaboração dos pensamentos no discurso” (1805/1806)

Vem-me à mente aquele “raio” vitrificante de Mirabeau com que despediu o mestre-de-cerimónias que, depois do encerramento da última sessão do conselho monárquico presidida pelo rei no dia 23 de Junho, na qual este último ordenou a dissolução da reunião dos três Estados, voltou à sala da Assembleia onde estes permaneciam, perguntando-lhes se tinham entendido a ordem do rei. “Sim”, respondeu Mirabeau, “entendemos a ordem do rei” – estou certo de que no momento deste cordato início não pensava ainda nas baionetas com que iria terminar. “Sim, senhor”, repetiu, “entendemos o rei” – vê-se que ainda não sabe ao certo onde quer chegar. “Mas que será que vos autoriza” – e neste instante abre-se-lhe uma fonte de tremendos pensamentos, “a vir anunciar-nos ordens? Nós somos os representantes da Nação.” – Era o que precisava! “A Nação dá ordens, não as recebe.” – Pode agora abalançar-se até ao ponto mais alto da ousadia. “E para vos tornar bem claro aquilo que digo” – eis que finalmente encontra as palavras que exprimem toda a resistência para a qual a sua alma já está armada, “ide dizer ao vosso rei que não abandonaremos os nossos lugares senão pela força das baionetas.” – Após o que se senta numa cadeira, satisfeito consigo mesmo. – Se pensarmos no mestre-de-cerimónias, não é possível imaginá-lo no final desta cena senão em estado de total falência espiritual: obedecendo assim a uma lei natural semelhante àquela que faz com que, dado um corpo cujo estado eléctrico seja zero, quando este entra na atmosfera de um outro que esteja electrizado, nele seja subitamente despertada a electricidade de sinal contrário. E tal como no corpo electrizado, por intermédio desse processo, na sequência de uma acção recíproca, o grau de electricidade que nele se contém é igualmente reforçado, também a coragem do nosso orador, perante a aniquilação do adversário, se elevou ao nível da mais audaz inspiração. Deste modo, é bem possível que tenha sido afinal o estremecimento de um lábio superior ou um equívoco manipular de um punho de renda que levou a cabo a subversão da ordem das coisas em França. Pode ler-se que, depois de o mestre-de-cerimónias se ter afastado, Mirabeau se levantou e propôs: 1) que os Estados reunidos se constituíssem desde logo em Assembleia Nacional e 2) que a Assembleia decretasse a sua própria imunidade. Pois, uma vez descarregada a sua energia como se de uma garrafa de Kleist¹ se tratasse, Mirabeau regressara à neutralidade e, recuando da sua posição de ousadia, deu subitamente espaço ao temor perante o Châtelet² e à prudência. – Trata-se de uma notável conformidade entre os fenómenos do mundo físico e os do mundo moral, uma conformidade que, se quiséssemos continuar a segui-la, não deixaria de se confirmar também no plano das circunstâncias acessórias. •

“Considerações sobre o curso do mundo” (1810)

Há pessoas que representam numa ordenação assaz estranha as épocas ao longo das quais vai progredindo a formação de uma nação. Imaginam que inicialmente um povo se encontraria reduzido a um estado de animalidade *rude e selvagem*; que, passado algum tempo, os homens teriam experimentado a falta de uma melhoria no plano moral, tendo portanto de estabelecer a *ciência da virtude*; que, para introduzir os respectivos ensinamentos, teriam pensado em torná-los sensíveis por intermédio de belos exemplos, e que desta maneira teria sido inventada a *Estética*: que, daí em diante, com o auxílio das prescrições da Estética se teriam produzido símbolos dotados de beleza e que por essa via se

teria chegado à origem da *arte*: e que por meio da arte esse povo seria finalmente conduzido ao grau mais elevado da *cultura* humana. Tais pessoas deviam ficar a saber que, pelo menos com os Gregos e os Romanos, tudo se passou na ordem exactamente inversa. Esses povos começaram com a sua *época heróica*, que indubitavelmente foi a mais elevada a que alguém poderá alcandorar-se; quando deixaram de dispor de heróis no plano das virtudes humanas e civis, passaram a criá-los em *formas poéticas*; quando já não conseguiam criá-los sob essas formas espontâneas, inventaram as *regras* para o fazer; quando se enredaram em tais regras, criaram por abstracção a *sabedoria universal*; e quando chegaram ao fim, tinham-se tornado *maus*. •

“Da reflexão” (1810)

É costume enaltecer-se em extremo a utilidade da reflexão; sobretudo a fria e demorada reflexão a preceder a acção. Se eu fosse espanhol, italiano ou francês: o assunto ficaria assim. Mas, como sou alemão, penso em dirigir um dia ao meu filho o seguinte discurso, sobretudo se ele quiser vir a ser militar.

“Fica a saber que a reflexão é muito mais apropriada *depois* da acção do que *antes* dela. Se entra em jogo antes ou mesmo no momento da decisão: ao que parece, mais não faz do que confundir, estorvar e subjugar a força necessária ao agir, força essa que brota da grandiosidade do sentimento; pelo contrário, se surge depois, quando a acção já está concluída, pode fazer-se dela o uso para que foi propriamente dada ao homem, ou seja, para que se tome consciência do que de errado ou de inconsciente haja havido no nosso procedimento e para que possamos ajustar o nosso sentimento no que toca a situações futuras. A vida é ela mesma um combate com o destino; e passa-se com o agir o mesmo que com a luta. O atleta, no instante em que envolve e segura o adversário, simplesmente não pode proceder de acordo com qualquer outro recurso que não sejam as suas meras inspirações de momento; e aquele que quisesse calcular quais os músculos que haveria de pôr em tensão e quais os membros que deveria mover para dominar o combate ficaria infalivelmente em pior situação e sairia derrotado. Porém, depois do combate, tendo ganho ou tendo ficado estendido no chão, pode ser útil e atempado que reflecta sobre qual o movimento de pressão com que derrubou o adversário ou sobre qual a perna que deveria ter-lhe agarrado para se manter em pé. Quem não envolve e segura a vida como este lutador e não sente e percebe em milhares de pontos do corpo todas as vicissitudes do combate, todas as resistências, pressões, desvios e reacções: esse nunca conseguirá impor a sua vontade em nenhuma discussão; e muito menos numa batalha.” •

HEINRICH VON KLEIST

In *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2009. p. 73-75, 93-94, 125-126.

1 Trata-se de um condensador, posteriormente designado por garrafa de Leiden; foi inventado em 1745 por Ewald Georg von Kleist.

2 Sede do tribunal de Paris.

“Viveu apenas 34 anos”

ROBERT WALSER*

Heinrich von Kleist é para mim um dos poetas mais singulares que alguma vez existiram. Ele escreveu em Fort-Joux, perto de Pontarlier, no Jura, a tragédia de *Pentesileia*, que o mais equilibrado dos poetas alemães – refiro-me a Goethe – prudentemente reprovou.

Poder-se-ia dizer que pelo facto de ter ido a Paris durante a sua juventude – coisa que, tanto quanto sei, nenhum dos seus contemporâneos fez – Kleist era um europeu declarado.

Ele queria ver o mundo, e viu-o. Tudo indica ter sido em Paris que escreveu a sua primeira peça, *A Família Schroffenstein*, um golpe de mestre, na minha opinião.

Curiosamente, encontramos-lo depois em Thun, uma pequena cidade suíça. E como soa já tão bem, por si só, este nome de cidade! O que o levou a instalar-se precisamente ali? Não teria podido escrever noutro lugar o seu *Vaso Quebrado* que veio a conhecer, mais tarde, um estrondoso fracasso em Weimar?

Tal como aconteceu com outro escritor, que não é dos menos relevantes, Friedrich Nietzsche, uma irmã mais nova desempenhou na vida de Kleist um papel que está longe de ser despreciando. Terá sido por conceber um *Robert Guiskard* demasiado poderoso que não conseguiu forjá-lo?

A questão, em si dramática, de saber se ele não seria sobretudo um narrador deve tê-lo preocupado muito. Em Königsberg, concluiu novelas como *O Terramoto no Chile*, incontestavelmente interessante, cujo protagonista exercia a profissão de preceptor numa casa aparentemente distinta.

E não é estranho que Kleist tenha escrito uma novela curta que parece nascer da própria velocidade, dando-lhe como título *A Mendiga de Locarno*?

Passando a *Katherine de Heilbronn*, surge-nos o retrato de uma rapariga que não poderíamos imaginar mais encantadora. Se o conde de Strahl, apaixonado por Katherine, não tem semelhanças com o Otelo de Shakespeare, engano-me redondamente, o que por vezes acontece nos ensaios literários.

Ao falarmos do capitão preto, vemo-nos remetidos para *Noivado em S. Domingo*, um conto que só pode ter sido escrito no forte acima referido, onde Kleist veio, aliás, a conhecer um verdadeiro general negro.

Não haverá laços artísticos entre *A Mulher Suave* de Dostoievski e a *Katherine* de Kleist? Em defesa do europeísmo deste último, podemos invocar o facto de ter sido uma tradução, concretamente a de *Anfitrião*, que lhe permitiu chegar ao seu êxito mais inequívoco, feliz e conseguido.

Dir-se-ia ainda que ele recorreu a uma linguagem excessivamente metafórica para a boca dos actores, isto é, para ser utilizada em palco. O facto de a sua própria família o ter considerado um exaltado dispensa, obviamente, comentários.

Quanto ao *Príncipe de Homburgo*, última obra saída da sua pluma, digamos, fulminante, tenho coragem bastante para me julgar no direito de afirmar que esta peça sofre de excesso de perfeição. A uma obra demasiado límpida falta sempre uma certa eficácia.

Kleist viveu apenas trinta e quatro anos. •

* “Heinrich von Kleist”. In Marthe Robert – *Un Homme Inexprimable: Essai sur l’Oeuvre de Heinrich von Kleist*. Paris: L’Arche, cop. 1981. p. 119-120.

Trad. Manuel de Freitas.

Kleist (1777-1811)

Poder-se-iam distribuir as criaturas humanas por duas classes: aquelas que percebem de metáforas e 2) aquelas que percebem de fórmulas. Os indivíduos que percebem de ambas as coisas são muito poucos e não chegam para constituir uma classe.

Heinrich von Kleist



Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist nasceu em 1777, no Brandeburgo, em Frankfurt an der Oder, pequena cidade uns 90 km a leste de Berlim. A família de pequena nobreza contava, entre os antepassados, vários militares ilustres e um cientista notável, Ewald von Kleist, co-inventor da garrafa de Leiden. O pai, que morreu quando Kleist tinha 11 anos, era capitão da guarnição da cidade e Kleist estava, por isso, destinado à carreira militar. Entrou para o exército em 1792, ainda não tinha os 15 anos feitos e participou na campanha do Reno contra Napoleão. Abandonou o exército ao fim de sete anos de serviço para estudar Matemática e praticar Música. Em 1800, oferecem-lhe um cargo subalterno no Ministério das Finanças, mas, incapaz de toda a diplomacia, demite-se e decide viajar. Visita Paris, acabando por se fixar na Suíça durante um ano. Aí escreve o seu primeiro drama, *A Família Schrockenstein*. Nasce nele o sonho de escrever o texto maior da literatura alemã e, assim, ser o autor do renascimento da tragédia, na sua forma moderna. Trabalha “500 dias e a maior parte das noites” no seu *Robert Guiskard*, que acabará por destruir, restando desse texto apenas um fragmento. Desde 1799 que o atormenta a ideia de um “plano de vida” ordenado em função da virtude, da verdade, para a felicidade. Mas a leitura de Kant deixa-o aniquilado, ou assim escreve à sua meia-irmã, Ulrike: “A ideia de que, nesta Terra, nada sabemos da verdade, absolutamente nada... abalou-me no mais íntimo da minha alma – o meu único objectivo, o meu objectivo supremo, caiu por terra; não resta nada”. A crise intelectual de 1801 frutificou em comédias, tragédias e contos. Em 1807, preso pelos franceses ao tentar entrar em Berlim sem passaporte e acusado de espionagem, passou seis meses na cadeia. Em liberdade, publicou o seu primeiro conto, *O Terramoto no Chile*. Em 1810 e 1811, publicou os seus oito contos, em dois volumes. Em Novembro de 1811, poucas horas antes de se suicidar, numa estalagem do lago Wannsee, perto de Berlim, escreveu à irmã: “Não há lugar para mim nesta Terra”. Escolhera celebrar um pacto de suicídio com Henriette Vogel, que sofria de cancro. •

FICHA TÉCNICA AR DE FILMES

assistência de encenação
e direcção de cena

Rafael Fonseca

maquilhagem e cabelos

Miguel Molena

mestre de armas

Miguel Andrade Gomes

construção

Nuno Simão

costura

Lurdes Vaz

Joaquim Guerreiro

produção executiva

Maria Galhardo

Ana Bordalo

produtor

Alexandre Oliveira

fotografia/imagem

Mário Sousa

FICHA TÉCNICA TNSJ

coordenação de produção

Maria João Teixeira

assistência de produção

Eunice Basto

direcção de palco (adjunto)

Emanuel Pina

direcção de cena

Cátia Esteves

Pedro Manana

maquinaria de cena

António Quaresma

Joel Santos

luz

António Pedra

Abílio Vinhas

som

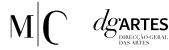
Miguel Ângelo Silva

electricistas de cena

Júlio Cunha

Paulo Rodrigues

A Ar de Filmes é uma estrutura financiada
pelo Ministério da Cultura/DGArtes.



Ar de Filmes

Rua Dom Pedro V, 60 – 1.º Dto.

1250-094 Lisboa

TM 918 570 774

ardefilmesgeral@sapo.pt

www.ardefilmes.org

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00 | F 22 208 83 03

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00 | F 22 339 50 69

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00 | F 22 339 30 39

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

Edição

Departamento de Edições do TNSJ

Coordenação

Pedro Sobrado

Documentação

Paula Braga

Design gráfico

João Faria, João Guedes

Fotografia

Mário Sousa

Impressão

Multitema – Soluções de Impressão, SA

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar
durante o espectáculo. O uso de telemóveis,
pagers ou relógios com sinal sonoro é
incómodo, tanto para os intérpretes como
para os espectadores.

Apoios Ar de Filmes



Apoios TNSJ



HOLMES PLACE

Apoios à divulgação



Agradecimentos Ar de Filmes

Dino Alves

São Luiz Teatro Municipal

Em Nome da Rosa

Mercedes e Virgílio Seco

Ricardo Bragança de Matos

Teatro da Cornucópia

Ricardo Aibéo

Câmara Municipal de Lisboa –

Departamento de Ambiente

e Espaços Verdes

Teatro Nacional D. Maria II

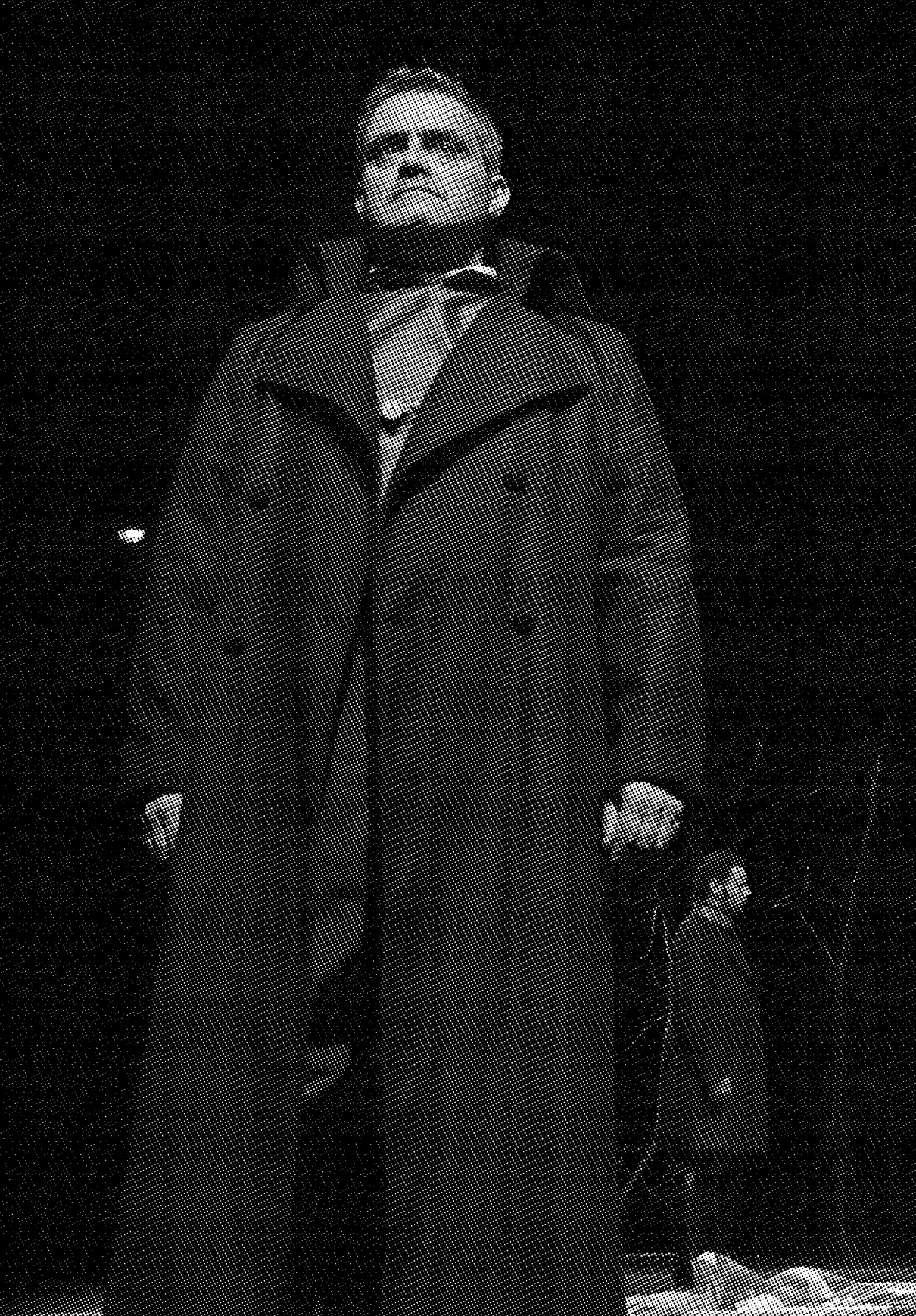
Agradecimentos TNSJ

Antígona Editores

Francisco Morão Dias

Patrícia Costa (CCB)

Polícia de Segurança Pública



TNSJ