

## SEGUNDA CONFERÊNCIA

(26 de agosto de 2007)

Nosso programa de hoje tem três partes. A primeira é uma recapitulação, aproveitando as contribuições da primeira discussão; na segunda, uma breve biografia, agora cronológica, situando Heinrich von Kleist no seu contexto histórico, e a terceira parte, central hoje, retoma o tema da impossibilidade de um equilíbrio entre infração e punição na produção literária de Kleist. Esse aspecto pode ser chamado de uma preocupação “ética” de Kleist, entre aspas, porque nunca leva a uma orientação ou a conclusões. Na terceira conferência, vou falar do que poderia chamar, de novo entre aspas, a “estética” de Kleist. Abordarei seu famoso ensaio **Sobre o Teatro de Marionetes**, e gostaria de desenvolver dois aspectos: o conceito de gesto e, sobretudo, o motivo da suspensão, de uma estética do suspenso, para terminar indagando se existe uma convergência paradoxal entre as reflexões “éticas” de Kleist e seus ensaios estéticos. Nesse momento, não estou certo disso ainda, é uma pergunta, para mim, em aberto.

Passo agora a recapitular rapidamente o que tentei desenvolver na primeira palestra. Primeiro, de um ponto de vista subjetivo, quais eram as minhas razões para o fascínio de Kleist? Dei duas respostas. Em primeiro lugar, o que chamei a intensidade dos conteúdos nas trajetórias narrativas de Kleist, tanto nos contos como nos dramas. A intensidade dos conteúdos parece constituir precisamente aquele motivo, muito repetido em sua obra, de um desequilíbrio entre diferentes tipos de infração, de um lado, e, de outro, as suas punições. Esse desequilíbrio, essa impossibilidade de produzir uma harmonia, cosmológica quase, produz a impressão de que seus contos e dramas sempre acabam com alguma coisa que sobra, sempre,

ao final, existe um problema, um fenômeno que resiste à interpretação, como no conto **A Mendiga de Locarno**, quando, ao final, o leitor fica com a impressão de um desequilíbrio total entre uma infração relativamente pequena, relativamente convencional e, como conseqüência, a destruição total de uma família aristocrática e seu castelo.

A segunda resposta à pergunta sobre meu fascínio por Kleist acentuava um aspecto mais formal. Eu dizia que o interessante em Kleist é a freqüência de gestos, entendidos como configurações de significados, referências que também resistem à integração de sentido, que resistem à interpretação, como, por exemplo, a descrição do percurso em diagonal da mendiga de Locarno. Os dois casos, fascinantes em Kleist, tanto o desequilíbrio entre infração e conseqüência, como os gestos, são motivos que resistem à integração semântica, que resistem a uma interpretação totalizadora, e isso parece explicar a impressão de contemporaneidade com o nosso tempo, porque esses restos, essas coisas que sobram, parecem que são mais fascinantes para nós hoje em dia do que para os leitores contemporâneos de Kleist.

O que isso tem a ver com o tema do nosso congresso, o tema da convergência? Minha breve resposta é que tudo isso pode ser compreendido como uma ilustração de um tipo muito particular de convergência, a convergência paradoxal, no sentido de um movimento de aproximação entre dois fenômenos, entre dois processos que, à medida que se aproximam, produzem resistência, sem que a fusão aconteça. Como disse, isso explicaria a história da recepção de Kleist, que é muito surpreendente, porque no seu tempo de vida, Kleist era tido, sobretudo, como um grande talento fracassado. A primeira importante recepção ocorre no começo dos anos vinte do século XX, no momento que a crítica literária norte-americana chama de *High Modernism*, e desde as primeiras publicações dos romances de Kafka estabelece-se como motivo crítico quase convencional comparar Kleist a Kafka, talvez pela fascinação que os dois têm com processos jurídicos burocráticos e, também, pelo fascínio com a aritmética e a geometria. Mas, nas suas narrativas, o apogeu, a recepção realmente mais interessante, o momento de maior canonização de

Kleist ocorre hoje, sobretudo na Alemanha, quando se fala de um grande renascimento de Kleist. Penso que isso tem a ver com nossa fascinação com as sobras, com aquelas coisas que não se consegue integrar em uma cosmologia, em uma visão harmônica do mundo.

Existe uma relação evidente entre as complexidades literárias de Kleist e o seu tempo histórico, o momento entre 1780 e 1830, que foi um tempo incrivelmente movimentado, tanto na história política como, sobretudo, na história cultural ocidental. Kleist estava seduzido por muitas coisas diferentes e nunca conseguiu uma integração, o que, provavelmente, foi a razão da reação quase reservada de seus contemporâneos em relação à sua obra. Ao mesmo tempo, acho que precisamente isto, essa impossibilidade de tudo integrar é a razão da grande recepção dele hoje, talvez da “pós modernidade” de Kleist.

Num caso como o de Kleist, seria realmente ruim não aproveitar sua riqueza biográfica. Comecei falando de sua morte, que se poderia caracterizar como um suicídio compartilhado: ele queria morrer com uma outra pessoa, mas também e, sobretudo, falei da realização de um suicídio perfeito, um suicídio provavelmente planejado como realização de uma obra de arte perfeita. Kleist, que na vida cotidiana era uma pessoa confusa, nesse caso trabalhou quase burocraticamente para desligar a invenção do suicídio de seu contexto. Claramente, ele queria evitar a impressão de que aquele suicídio tivesse sido motivado por um desespero porque, para ele, era algo positivo. Nas cartas, ele diz que o melhor momento de sua vida, o dia mais feliz de sua vida, será a manhã do suicídio. E logo, também, há aquela carta enigmática, quando ele diz, e acho que não é uma fala metafórica, que o que vai acontecer depois da morte vai ser uma viagem de balão, algo como uma sobrevivência não religiosa, bem imanente, um modo de ver o mundo de outra forma, de se mover de outra forma, de estar mais leve. Na terceira palestra, vou associar esse motivo da viagem do balão com o motivo da suspensão na estética de Kleist.

Outra questão, que vou apenas re-mencionar brevemente, é a sexualidade de Kleist. Pode-se dizer que existe suficiente material biográfico para afirmar que ele era bissexual, mas acho que o conceito

de bissexualidade é um conceito moderno demais. Prefiro falar de uma incerteza sexual. Kleist nunca parecia se sentir agradável, aceitável numa situação sexual; sempre foi difícil, instável para ele. Outro motivo é aquela provocação que Kleist faz com a mais alta autoridade na Alemanha, Goethe, depois de uma apresentação no teatro, que foi um desastre, quando Kleist provoca o ator preferido de Goethe, num ato realmente quase suicida para a sua carreira. Gostei muito da proposta da Marília Librandi, dizendo que existe um motivo na vida de Kleist em que o que é menos é mais: o maior fracasso provocado, como o suicídio final, vai ser o valor mais alto na sua vida. É interessante lembrar que um dos motivos filosóficos de maior êxito de Nietzsche é aquele: “a morte faz parte da vida”. Nem transição nem outra coisa, mas parte integrante, imanente, da vida. Como sabemos, a partir de suas anotações, Thomas Mann parte disso para desenvolver *Morte em Veneza*. Nesse sentido, é interessante a proposta de dizer que em Kleist a morte é a vida, e isso leva à imagem do balão.

Ressaltei também o sonho romântico de uma Alemanha integral que, naquele momento, não existia. Kleist faz parte do *establishment* prussiano, mas, ao mesmo tempo e contraditoriamente, ele faz parte daquele movimento romântico, daquele sonho romântico de uma volta da Alemanha medieval, que nunca existiu realmente. Ao mesmo tempo, e essa é outra camada significativa, ele quase namora, intelectualmente, o Iluminismo europeu. Kleist viajou várias vezes a Paris para ficar perto desse ambiente; imitando Rousseau, ele tenta viver numa ilha na Suíça, mas nada disso se torna estável em sua vida.

Sublinhei também a tensão extrema na vontade de Kleist de estrutura, seu orgulho por ter adquirido, na formação de oficial no setor militar prussiano, uma competência tanto matemática, aritmética, como geométrica. Sua missão profissional é fazer parte de uma elite militar, presente na história de sua família, e sua ambição é ser um grande autor, até melhor do que Goethe. De outro lado, há uma fragilidade extrema, tanto física como psíquica. Não mencionei, o que é muito interessante, que Kleist nunca conseguiu trabalhar muito tempo num livro, num texto. É impossível dizer exatamente quando ele começou e acabou os seus

textos; muitos ficaram sem publicar porque ele não conseguia acabá-los. Ele escreve um conto num impulso de trabalho, depois o abandona e o retoma cinco anos depois. O que não existe na vida de Kleist, malgrado sua intenção, é estrutura.

Finalmente, Kleist ficou muito fascinado com o contorno filosófico do Idealismo alemão, mas acho que ele nunca conseguiu ler bem filosofia. A famosa leitura que fez de Kant, a chamada crise kantiana, é, a meu ver, resultado de uma leitura completamente errada, de uma *misreading* como diria Harold Bloom. De outro lado, e é isso que é interessante nos experimentos de Kleist, existe o fato de imaginar e talvez até de praticar uma forma de pensamento diferente, uma forma de pensamento quase automático, descrita no seu fragmento **Da Elaboração Progressiva dos Pensamentos na Fala**. A idéia clássica seria de que primeiro pensamos e, depois, falamos. Kleist diz o contrário; que é preciso começar a falar, e então surgem espontaneamente pensamentos importantes. Não quero dizer que ele tenha razão, mas é interessante o fato dele tentar modificar o padrão dominante da filosofia.

Finalmente, quero admitir que, para mim, depois da discussão de ontem, ficou muito mais claro o fascínio de Kleist hoje. Por exemplo, a possibilidade de conectar, como disse Kathrin Rosenfield, Kleist e Guimarães Rosa. Isso não foi programado, foi realmente uma descoberta muito produtiva. Queria agradecer e parabenizar Kathrin por esse belíssimo paralelismo<sup>1</sup>. Apenas três breves observações que poderiam ser úteis para

<sup>1</sup> Reproduzimos o comentário de Kathrin Rosenfield, pronunciado no debate após a primeira conferência de Gumbrecht. "Conheço a obra de Kleist, mas fiquei encantada com essa apresentação. De repente, você nos ofereceu um guia para aquilo que parece ser hiper-complexo, complexo demais para nossos cumes estéticos. Por coincidência, esse mapa da mina é também um mapa para entrar na complexidade de Guimarães Rosa. Por exemplo, a obsessão de equilíbrio entre transgressão e redenção, crime e castigo; e também um tensionamento entre amor e morte. Em Guimarães Rosa, surgem muitos desses temas dos pré-românticos. Você insistiu também na tensão católica e protestante. Em G. Rosa, há todo o problema religioso, que também é um problema da tradição católica no Brasil. Como sair de um universo profundamente marcado pela presença do padre, pelo catolicismo, para um universo absolutamente ateu e laico, marcado por cálculos econômicos e industriais. E a idéia do abraço na morte, evidentemente, é um dos grandes temas que Guimarães Rosa também retoma quando faz com que Diadorim morra abraçado. Outro tema, o problema da bissexualidade: Guimarães Rosa é muitas vezes elogiado, muitas vezes criticado por essa colocação do homo-erotismo, da bissexualidade na relação entre Riobaldo e Diadorim. Não se trata de determinar se era ou não bissexual, mas sim de ver a complexidade, a abertura extrema de sua sensibilidade a múltiplas possibilidades de relações. E, ao final, essa ambigüidade do desejo de ser forte, tanto intelectualmente como fisicamente, e a abertura para todo tipo de fragilidade física e mental. Isso também é um dos *leit-motifs*, um dos temas principais da obra de Guimarães Rosa, que gira inteiramente entre pessoas tão humildes que estão no

aqueles que ainda não conhecem bem Kleist, mas conhecem Guimarães Rosa. Em primeiro lugar, para mim, um autor do século XX, próximo, tipologicamente, de Kleist, e que é um autor que se compara muitas vezes, na crítica literária, a Guimarães Rosa: Louis Ferdinand Céline. Em que sentido? No sentido, e essa é a segunda observação, que tanto em Kleist como em Celine existem sobreposições de camadas semânticas, mas, o que é importante realçar, existem sem que haja uma vontade de harmonização dessas diversas sobreposições. Diria quase que, em termos da filosofia da linguagem, é precisamente essa ausência de vontade de harmonização que produz o efeito do referente, porque o referente seria precisamente a referência que não se pode harmonizar ou integrar no sistema semiótico emergente. Um grande autor na história mundial, mas muito fraco nesse aspecto, é Hegel. Acho que a grande miséria de Hegel é que qualquer coisa que ele tematiza encontra lugar no seu sistema. Nesse sentido, Kant é muito mais fascinante hoje em dia porque quer conseguir a mesma coisa, mas, felizmente para nós, nem sempre o consegue. Kant, para falar assim, é muitas vezes, apesar dele mesmo, mais incoerente que Hegel e, por isso, achamos hoje que é um filósofo mais forte. Isso reflete de modo interessante o nosso desejo de referente.

Quero oferecer agora uma apresentação mais convencional, mais cronológica da biografia de Kleist enfatizando que toda sua vida tem lugar naquela época inaudita, de transição intensiva, naquela época de uma complexidade intelectual, de uma simultaneidade de diferentes discursos, culturas e, também, e esse vai ser o princípio de minha apresentação, mostrar que, na vida de Kleist, contam muito as diferenças geográficas. As descrições de paisagens são importantes para ele. Em qualquer conto, em qualquer drama, ele sempre faz uma referência precisa do lugar. Não há lugares ficcionais, sempre existe uma inscrição geográfica forte, e, por isso, começo sua biografia com a parte chamada prussiana. A Prússia, no nordeste da Alemanha, fica próxima do mar Báltico, em uma região que

limite de sua existência. Os loucos, os sonhadores, os seres ambíguos na sua identidade social e erótica. Na descrição que você fez do príncipe de Homburg, que é um oficial preparado e, ao mesmo tempo, um sonhador, esse tema ressurgue também no final de *Grande Sertão Veredas*, quando Riobaldo, aquele chefe que pode tudo, de repente entra na água e se perde no sonho, o que faz com que ele perca o início do combate e, de certa forma, sucumbe e perde tudo aquilo que lhe é caro, como uma tradução para a linguagem brasileira e sertaneja de um dos grandes temas dos pré-românticos.

ainda é Europa central, mas já com uma influência muito forte do clima cultural da Europa eslávica, da Europa Oriental. Sua capital é Berlim. Kleist nasceu em 1777 na cidade de Frankfurt an der Oder, uma pequena cidade distante de tudo na Alemanha. Nasceu em uma família aristocrática com uma grande tradição militar, na qual quase todos os homens eram militares. Sua vida começa de um modo infeliz porque seu pai morre em 1788, quando ele tem sete anos, e sua mãe morre em 1793, quando ele tem doze anos. Em uma família aristocrática militar, a solução é óbvia: Kleist é mandado para Berlim para receber uma educação militar. Ele vai para Potsdam, uma pequena cidade com tradição em educação militar, próxima a Berlim, onde ele chega a lugar-tenente da artilharia prussiana, quando aprende muita matemática e geometria. Interessante é que ele, ainda muito jovem, em 1793, participa de uma guerra com a França revolucionária.

O final desse momento muito prussiano na vida de Kleist coincide com a viagem de que falei à cidade de Würzburg, ao sul da Alemanha, para uma intervenção cirúrgica misteriosa. O interessante é que ele busca a parte católica, a parte mais meridional da Alemanha, e isso conduz à segunda parte de sua vida: à parte européia e seu fascínio pelo Iluminismo europeu. Em 1801, Kleist finalmente lê Kant e tem aquela famosa crise: a de que, segundo Kant, seria impossível compreender o mundo. Na verdade, é o contrário, Kant diz que é muito difícil, mas que é possível, e esse, aliás, é todo o projeto da filosofia kantiana, mas Kleist acha que não e sente aquele desespero. A meu ver, esse fato relaciona-se com a decisão de ir a Paris e ficar perto de um Iluminismo que se realizou, que se materializou, e isso ainda durante a República, porque só em 1804 se dá o momento da coroação de Napoleão como imperador. Kleist viaja com a sua irmã Ulrike, a pé, de Frankfurt, quase na Polônia, até Paris. Ele vai, mas se sente dividido e confuso, e, novamente, não agüenta ficar em Paris. Segue imediatamente para a Suíça, pensando que talvez fosse melhor levar uma vida rousseuniana (em uma leitura de novo mal compreendida), levar uma vida em isolamento como numa ilha. Permanece lá apenas quatro semanas, e, na viagem de retorno a Frankfurt an der Oder, a pé, ele tem um colapso perto de Weimar. Em Weimar, fica várias

semanas hospedado na casa de um poeta muito importante, Wieland. Kleist namora a filha de Wieland, mas no momento em que ocorre uma aproximação erótica, ele foge, afasta-se. Aqui também, novamente, repete-se a forma da convergência paradoxal: há uma atração erótica, mas, no último momento, Kleist foge. Na viagem de retorno, depois de Paris, depois da Suíça, depois do primeiro colapso, ele chega à cidade de Leipzig, a cento e cinquenta quilômetros de Berlim, e é a primeira vez (isso em 1803, precisamente, distante ainda da morte dele) que Kleist fala do projeto de um suicídio compartilhado; é a primeira vez que ele manda cartas perguntando se alguma de suas amigas desejava morrer com ele. Durante oito anos, ele vai continuar a escrever cartas perguntando: “quer morrer comigo?”. Ele escreve a Ulrike, escreve para a sua prima Marie, mas ninguém aceita a proposta, até o momento, em 1811, em que ele encontra a mulher que aceita morrer com ele.

Voltando a Frankfurt an der Oder, ele imediatamente viaja novamente e vai à Itália. Na volta, sofre outro colapso físico muito sério e quase morre de uma enfermidade não muito bem descrita. Chegamos, então, à terceira parte de sua vida. A primeira relaciona-se com a Prússia e à rede da família Kleist; a segunda, com o sonho do Iluminismo em Paris e na Suíça, quando nada funciona, e a terceira é a parte mais romântica, relaciona-se com a Alemanha, mas enfatizando novamente que, naquele momento, a Alemanha ainda não existe, é um sonho, uma projeção de um império alemão da Idade Média que nunca existiu, mas que foi a utopia de criação dessa Alemanha. Essa é a última tentativa de Kleist de se integrar no contexto prussiano como empregado do Estado, e então há uma aproximação diferente com Kant. Ele vai para a cidade de Königsberg, no leste extremo da Alemanha, e que hoje faz parte da Rússia. Kleist trabalha lá como secretário durante três meses, mas essa atividade também é tão insuportável para ele que, em 1804, abandona definitivamente o serviço no Estado da Prússia para nunca mais voltar. O que substitui isso na vida dele são os sonhos, os sonhos realmente de uma reconstituição, da invenção de uma Alemanha, e que passa a ser o marco de referência de sua vida.

Há uma outra viagem à França em 1807. Não sabemos bem por que, talvez, por um enamoramento, mas o mais importante é que 1806 foi o ano da derrota militar total da Prússia, que vai ficar sob ocupação napoleônica. Naquele momento, Kleist colaborava como espião, como conspirador nos círculos revolucionários românticos nacionais e, ao mesmo tempo, a sua produção literária se altera. Seu drama mitológico da grande projeção do passado alemão na batalha dos germanos contra os romanos produz-se nesse momento. No entanto, ele nada consegue com tudo isso, talvez fique mais esgotado, tem mais crises de saúde, mais crises psicológicas e, na última parte de sua vida, poder-se-ia falar de um retorno à Prússia, mas, sobretudo, de um retorno para a rede de relações de sua família. Sua prima Marie consegue, em 1808, que ele trabalhe como editor de uma nova revista intelectual chamada **Phoebus**, no mesmo ano em que Goethe produz o seu drama **A Bilha Quebrada**, em Weimar, e que é um total fracasso. Apesar das relações familiares, Kleist não consegue nenhuma estabilidade. Está na Áustria conspirando, está na cidade de Dresden conspirando, falando sempre do projeto que ele chama de “germano”. Mas nada de novo acontece e, então, em 1810 e 1811, ele funda uma revista própria, novamente com o apoio financeiro e institucional de sua família. Em 1811, finalmente tem êxito o seu projeto de encontrar uma mulher que queira morrer com ele, que queira compartilhar o suicídio, e isso finalmente vai terminar em novembro de 1811 com aquele suicídio perfeito. Quero enfatizar que Kleist faz tudo para evitar a impressão de um suicídio motivado por esgotamento, pelos fracassos ou por sua situação financeira muito complicada. Ele realmente deseja que o final de sua vida seja quase como uma obra de arte, como um gesto enigmático, uma coisa que até certo ponto resiste à atribuição de sentido.

Chego então à parte principal de hoje: uma discussão a respeito da “ética” de Kleist e a relação entre infrações e conseqüências. Vou abordar, sempre brevemente, seis textos diferentes de Kleist. Falo, então, primeiramente, de seu conto mais famoso na recepção internacional, **A Marquesa d’O**, e, depois, do conto mais popular na Alemanha, o mais

canonizado, um conto muito sombrio, **Michael Kohlhaas**, cuja história se passa na época da Reforma na Alemanha do século XVI. Também vou abordar quatro dramas porque o tema do desequilíbrio, quero dizer a discussão “ética” de Kleist, encontra-se, sobretudo, nos seus dramas. Vou tematizar a peça provavelmente mais popular na Alemanha, **A Bilha Quebrada**, que é uma comédia. Logo depois vou falar brevemente do drama romântico-político, **A Batalha de Hermann**, e, finalmente, dos dois dramas nos quais ele retoma a mitologia grega antiga: **Penthesiléia** e **Amphitryon**.

A **Marquesa d’O** tem um relativo sucesso internacional, uma recepção bem ampla como o texto sem dúvida mais traduzido de Kleist. A interpretação geralmente institucionalizada responsável pelo sucesso desse conto, mas que considero equivocada, sugere o seguinte: durante a ocupação de uma cidade no norte da Itália, um jovem oficial russo salva, e depois viola, no contexto da agressão militar, uma jovem marquesa viúva, Marquesa d’O. A marquesa d’O fica grávida, mas diz não saber de quem. Ao mesmo tempo, o oficial russo vai sempre à casa dela propor-lhe casamento, embora ela o ignore. Finalmente, poucas semanas antes do nascimento, ela aceita o casamento em nome de ter um pai para o seu filho e salvar a honra da família. No entanto, ela estabelece uma relação apenas muito distanciada com o oficial russo, sequer fala com ele. Ele tenta se aproximar e, paulatinamente, depois de um ano, eles passam a manter uma boa relação civilizada. O conto termina assim: morando juntos na mesma casa, a relação distante transforma-se num bom casamento, eles vão ter vários filhos etc.

Segundo a interpretação institucionalizada, a Marquesa d’O usou uma estratégia: a de dar um castigo ao oficial, um castigo de cerca de um ano, mais ou menos equivalente ao período da gravidez, e, ao cabo desse tempo, existiria já um equilíbrio entre a infração da violação, de um lado, e o castigo, de outro, permitindo, assim, o casamento feliz. Nesse caso, no final não haveria desequilíbrio, mas somente equilíbrio. Essa interpretação é problemática porque, em primeiro lugar, não fica claro se houve contato sexual entre o oficial e a Marquesa d’O. O texto sugere, mas não há uma

referência precisa. Não se sabe se houve violação, não se sabe se ela estava ou não consciente no momento do ato. A marquesa pode ter sido sincera quando disse que não sabia como ficou grávida. Também é possível, se pensarmos nas imagens pornográficas que circulavam no século XVIII, que a situação da marquesa no momento do “ato” correspondesse à típica imagem satírica da mulher deitada numa cama, que finge ter perdido a consciência para sugerir um contato sexual. Para mim, esse é um conto habitual dentro da “ética” de Kleist. Existe um desequilíbrio, existe uma confusão, ninguém sabe o que o outro sabe, ninguém sabe se é estratégia ou não, poderia ser, mas não fica claro. Penso, realmente, que o caso de um desequilíbrio que, casualmente, acidentalmente, chega a bom termo, a uma boa resolução seria a proposta preferida de Kleist. Mas, mesmo no caso extremo de um bom final, esse texto remete à impressão recorrente de caos no mundo, à de que, precisamente, não há equilíbrio possível.

Segundo exemplo textual, **Michael Kohlhaas**. Esse pode ser o conto mais lido na literatura canonizada da Alemanha. De certa forma, o nome Kohlhaas tornou-se hoje um conceito corrente. Costuma-se dizer: “esse é um típico Kohlhaas”, ou apenas “um Kohlhaas”, como se diz “é um tipo Hamlet - ou Macbeth ou Otelo”, sem sequer a necessidade de se ter lido o texto. Como disse, o conto se passa no tempo da Reforma. Kohlhaas é um vendedor de cavalos, relativamente rico, que recebe um tratamento agressivo por parte de alguns aristocratas para os quais ele desejava vender alguns cavalos. Eles não os compram, mas também não devolvem os cavalos. Kohlhaas, primeiro, protesta junto a uma autoridade jurídica, mas sua reclamação não tem conseqüências. Ele não consegue obter o seu direito, e, a partir desse momento, em uma situação de fúria, ele reage incendiando o castelo dos aristocratas e organizando quase o equivalente a uma guerra civil nessa parte da Alemanha. Então, de repente, Kohlhaas, aquele comerciante rico, mas insignificante, se torna um perigo público, uma ameaça para todo mundo naquele momento histórico instável. Desesperados, os aristocratas procuram Lutero, o grande mediador social, e perguntam se ele poderia convencer Kohlhaas de desistir daquela ação guerrilheira. Na metade do conto, então, há

essa cena muito impressionante, uma conversa entre Lutero e Kohlhaas. Kohlhaas sente-se honrado em falar com Lutero e este lhe propõe cessar a perseguição e desistir da vingança. Mas Kohlhaas não aceita, diz que vai continuar com a sua ação, com a sua agressividade quase militar, até conseguir defender o seu direito concretamente, porque os cavalos vivem ainda, mas estão muito magros. Com a influência de Lutero, a segunda reação do sistema jurídico é bem diversa da primeira. Eles determinam a devolução dos cavalos, mas condenam Kohlhaas à morte, porque ele não desistiu da vingança. Esse seria o equilíbrio formal, que ocorre na última cena, uma cena de expulsão que se passa em Berlim. No entanto, Kohlhaas tem ainda uma possibilidade de se redimir, de se liberar, porque ele tem em seu poder um bilhete com a profecia de uma mendiga (de novo, uma mendiga!) sobre o futuro do Estado de Bradenburg e o futuro do grande eleitor, que era como o rei de Bradenburg, e que era quem tinha condenado Kohlhaas à morte. O grande eleitor faz, então, informalmente uma oferta a Kohlhaas: “se você me der o bilhete com a profecia sobre o destino do meu Estado, de meu destino, eu não o condeno mais”. No momento de sua execução, quase trinta segundos antes de sua morte, Kohlhaas pega o bilhete e o engole na frente do grande eleitor, que, nesse momento, perde a consciência. Kohlhaas, talvez, morra feliz. Acho importante sublinhar que, de novo, não há uma interpretação coerente de Kohlhaas. De um lado, a resistência realmente proto-revolucionária faz dele um protagonista heróico, mas, ao mesmo tempo, ele se assemelha a um monstro, um monstro absoluto sem limites. Por isso, quando se fala hoje em alemão “essa pessoa é um Kohlhaas”, isso significa uma pessoa que tem uma obsessão com a vingança e a justiça e, ao mesmo tempo, tem um aspecto heróico. Kohlhaas, mais que qualquer outro conto de Kleist, é muito sombrio. Kohlhaas, mais que qualquer outro conto de Kleist, sublinha a impossibilidade de se obter uma situação equilibrada, seja na condenação à morte, seja na vingança sem fim. A respeito dos gestos em Kleist, o gesto mais impressionante desse conto ocorre na cena do carnicero de cavalos, que deseja matar os cavalos. Eles ainda estão em posse dos aristocratas, mas como estavam já muito magros, ele decide que

não vale a pena matá-los. Em vez disso, ele urina contra os corpos dos cavalos. Quer dizer, aqueles cavalos que são objeto de desejo, objeto de uma guerra, razão da guerra civil, são, ao mesmo tempo, o objeto mais banal e desprezível.

Vou agora falar de quatro peças teatrais, de modo ainda mais abreviado. Ao preparar a palestra de hoje, indaguei o porquê do motivo do desequilíbrio entre infração e consequência, entre infração e castigo fazer-se *sempre* presente nos dramas, e a resposta aproximativa que tenho seria a de que a encenação no drama equivale a uma situação jurídica, já que a obsessão por equilíbrio é uma obsessão proto-jurídica. O primeiro drama de que quero falar é, de novo, como Kohlhaas, o texto mais canonizado entre os dramas de Kleist na Alemanha: **A Bilha Quebrada**. O conteúdo é, aproximadamente, esse: Adam é o juiz de um povoado na Alemanha, perto da fronteira da Holanda. De novo, uma referencialidade na precisa descrição geográfica. Numa noite, esse juiz, Adam, um homem velho, penetra na casa de uma linda garota chamada Eva. É divertido pensar, outro gesto de Kleist, que os dois personagens nunca chegam às vias de fato, mas Kleist os chama de Adão e Eva. Adam, então, penetra na casa da jovem Eva com o intento de beijá-la. Ele não tem nenhuma outra intenção além dessa, mas, como tem o pé torto, não consegue penetrar na habitação dela e, em vez de entrar, quebra uma bilha: ele cai e quebra o cântaro. A consequência grotesca, já que estamos no âmbito de uma comédia, é que, um dia depois, de manhã, a mãe de Eva vai à corte jurídica, onde Adam é o juiz, para denunciar o invasor. Adam, então, tem de ajuizar seu próprio caso e, para tornar a situação pior, naquele dia, um supervisor do Estado vai até o tribunal verificar se o juiz Adam, com sua idade de cerca de setenta anos, ainda é capaz de fazer justiça. Uma situação horrível para ele, que, evidentemente, tenta amenizar, e mente todo o tempo, mas como está com dor de cabeça, Adam não consegue inventar mentiras que funcionem. Sua situação vai ficando cada vez mais impossível e o drama culmina com o juiz fugindo da corte jurídica. Adam sai e o supervisor decide presidir a corte, enquanto aguarda o seu retorno. A peça quase termina assim, sem final, em suspenso, tipicamente Kleist, em que tudo

sobra. No final, a situação é mais complexa do que no início, e o gesto, muito impressionante para mim, é a descrição da seguinte cena: a jovem Eva, que sabia bem quem tinha penetrado no seu quarto, mas, por razões pouco claras, não o revela, vê da janela Adam caminhando em círculos na neve. Ela vê as marcas do pé torto de Adam na neve e descreve sua marca irregular com uma precisão geométrica. Ela fica olhando os círculos, e essa é a última coisa que se sabe. De novo, é um texto em que a instituição jurídica não consegue atuar, não consegue fazer nada.

Quero agora, brevemente também, falar da peça **A Batalha de Hermann**. Kleist, em seu momento romântico, em seu momento da Alemanha desejada, idealizada, faz uma peça em torno da batalha de que fala Tácito, o historiador romano: uma batalha que ocorre no século I d.C, no norte da Alemanha. Única vez, tornada mitológica, em que os germanos venceram os romanos. O interessante, tipicamente Kleist, é o seguinte: Hermann, que é o chefe de uma tribo germana, consegue criar uma aliança entre as tribos germanas para ganhar. Esse momento de grande triunfo poderia ser o final da peça, mas isso não ocorre. Toda a segunda parte do drama, após a vitória, após o triunfo, dedica-se a mostrar como a aliança se desintegra, a tal ponto que se descreve como as diferentes tribos começam a violar as mulheres das outras tribos. Novamente, então, sobra muita coisa nesse texto.

Penthesiléia é a clássica personagem da mitologia, que liderava o exército das Amazonas. No drama de Kleist, é Aquiles quem vence Penthesiléia, mas ele deseja dormir com ela e sabe muito bem que se ela souber da derrota, não ficará com ele. Aquiles, então, inventa uma mentira: a de que Penthesiléia vencera. Chega-se, assim, à situação amorosa e erótica, de grande felicidade para ambos, expressa em dois maravilhosos monólogos. Aquiles acha que a situação é tão boa que ele já poderia confessar que, na verdade, foi ele quem venceu. Quando faz essa confissão, Penthesiléia cai em absoluta depressão. Em outro grande monólogo, ela se lembra da tradição do Estado das Amazonas, da tradição de sua mãe, da herança espiritual e, ao final, ela morre. Temos, novamente, um drama sem solução. A infração, nesse caso, seria

a mentira, uma situação não tão terrível, mas que tem conseqüências completamente exacerbadas.

O ultimo texto que irei mencionar é quase uma tradução da comédia de Molière, **Amphitryon**, com uma modificação bem kleistiana, bem importante que, no fundo, transforma a comédia em outra coisa. Relembro a mitologia: Júpiter dorme com Alcmena, uma aristocrata grega, e, para poder dormir com ela, ele adota o corpo de seu marido, que é Amphitryon. Como Alcmena é muito exigente, ela nota a diferença na relação e gosta do novo namorado, mas se convence de que deve ser o marido que, de repente, melhorou de atuação. Finalmente, sem necessidade nenhuma, na cena final, Júpiter confessa o arдил que usou e diz a verdade humilhante para ela. Mais surpreendente ainda é quando o marido dela descobre a verdade e fica quase orgulhoso, porque vai ser o pai terrestre de uma criança de uma genealogia divina. Alcmena percebe que ela é o objeto de um estranho consenso entre dois homens: Júpiter e Amphitryon. Reage a isto com o que vai ser a última palavra, a mínima palavra possível. Ela apenas diz: “Oh”.

Para encerrar, algumas observações de síntese sobre o motivo obsessivo em Kleist do desequilíbrio entre infração e conseqüência, ou da impossibilidade de estabelecer um equilíbrio jurídico e cosmológico. Primeiro, e isso já ficou óbvio, há uma tendência clara, mas acho que não é programática em Kleist, interessante em relação à sua indecisão erótica e sexual, de que as vítimas, as protagonistas positivas de Kleist, sem exceção, são sempre mulheres: a marquesa d’O; a mulher de Kohlhaas, que continua fidelíssima, mas morre de descontentamento (sem sequer ver a vingança do marido se realizar); no caso da **Batalha de Hermann**, as vítimas violadas na segunda fase; e, ainda mais evidentemente, Penthesiléia, por causa da mentira quase inocente, mas, ainda assim, mentira, de Aquiles; e, para mim, sem dúvida, a maior heroína de toda obra de Kleist, Alcmena, por causa daquele “Oh” final. Ela imagina que vai continuar vivendo com o marido, mas todo amor termina no momento daquele “Oh”, quando ela percebe que o marido fica contente ao saber que ela dormia com outro homem, depois de fazer todo o possível para que isso não ocorresse.

Uma consequência possível é pensar que talvez a situação possa ser ainda muito pior, que, talvez, a ordem, a simetria, a harmonia que se imagina um dia terem existido, nunca existiram. Talvez, os valores que se imagina, como justiça, no caso de Kohlhaas, fidelidade, no caso de Alcmena, de maneira ainda mais absoluta, no caso de Penthesiléia, não existam. Talvez, tudo isso não exista em nosso mundo, já que Kleist nunca apresenta situações que satisfazem as expectativas dos protagonistas. O mundo de Kleist, no fim das contas, não tem a estrutura que promete no início, é um mundo completamente instável. Lendo Kleist, mais se tem a impressão de que o mundo não tem estrutura, e, por isso, acho que nunca cabe falar realmente de “tragédia” porque tragédia pressupõe um mundo bem organizado, que apresenta uma situação bem estruturada, apesar da impossibilidade de resolução. Isso não existe em Kleist e, por isso, é completamente impossível no mundo dele a idéia de um equilíbrio entre infração e punição. Eu diria que, na verdade, devemos falar na obra de Kleist, tanto em relação aos contos quanto aos dramas, do efeito de trágico, mas nunca de tragédia. Alcmena, a heroína do que era uma comédia para Molière (e no título da sua produção até para Kleist) não está nunca na situação de escolher, ela faz tudo para se convencer de que existe fidelidade, e, no final, tudo o que sobra para ela, tudo que ela tem é “Oh”.

Nos melhores momentos de Kleist, aquele efeito do trágico quase sempre aparece. Nesse sentido, aquele “oh” é um gesto no melhor e mais impressionante sentido porque não se pode fazer nada com ele, e, ao mesmo tempo, não tem consequências nem interpretação possível. Permanece uma necessidade de interpretação, mas já existe também a ameaça de que o desespero possa ser muito maior existencialmente, muito mais atacante e ameaçador, muito além do consolo do sentido; que não haja nada, que não haja absolutamente nada, que estamos confrontados com o caos. Hoje, até nas ciências naturais temos isso: a idéia do universo como um caos completo e nós como uma irregularidade absurda e desnecessária nesse caos. Talvez, esse seja um clima na cultura ocidental que começa com autores como Kleist, e, certamente, este clima explica a impressão da sua convergência com Kafka.

Se eu perguntar qual seria, não o *telos*, mas a direção filosófica do motivo da impossibilidade “ética” em Kleist, eu a relacionaria com aquela reflexão de Heidegger, no início de **Introdução à Metafísica**, quando diz: a pergunta filosófica central, a verdadeira pergunta filosófica, a única pergunta filosófica é – “Por que existe alguma coisa e não antes o nada?”. A impressão, no final de uma leitura de Kleist, é a da total falta de estrutura. Então, para quê tudo isso e não nada? Ao mesmo tempo, isso não parece ser programático em Kleist. Mais do que “antecipar” filósofos como Nietzsche e Heidegger, Kleist é impressionante nas suas grandes obsessões. Por isso, pode-se dizer que, nos dramas de Kleist, não apenas sobra alguma coisa sem resolução, mas, no final, a situação sempre é muito mais complexa e muito pior do que no início. No início, pense-se em **A Bilha Quebrada**, por exemplo, imaginamos que é uma boa comédia que vai chegar a uma solução e, no final, temos aquela descrição do pobre Adam: por uma “pequena” coisa (ao menos no seu mundo histórico), ele queria apenas beijar a moça, no final, ele está completamente desesperado, completamente louco, com o pé torto, no frio, sem a sua peruca, fazendo marcas na neve. Sobra isso, e a situação fica mais impossível, mais caótica, mais preenhe do efeito trágico.

Observação final: qual seria então a posição do leitor, do espectador? A resposta parece ser que a estrutura do mundo não existe, que a justiça não existe, que a fidelidade não existe, que o amor não existe, mas sempre, no final, fica a provocação da sobra. O leitor, o espectador, tem de fazer um julgamento, muitas vezes um julgamento quase jurídico e sempre, na verdade, um julgamento existencial. O que se faria na situação da Alcmena? Há uma situação, uma provocação, um desafio para fazer um julgamento e, ao mesmo tempo, existe um bloqueio à resposta e ao julgamento. Busca-se uma resposta e se compreende que tudo que sobra, tudo que é possível dizer é: Oh. Talvez uma situação semelhante tenha sido central para toda grande literatura nos dois últimos séculos: o leitor se encontra com uma obrigação de julgamento e na impossibilidade completa de fazê-lo. Deve-se julgar bom ou mal a Kohlhaas? A Amphitryon? Isso se torna impossível; é uma situação bloqueada. Assim, a coisa que sobra permanece sem resolução do