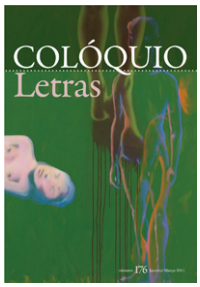

COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: https://coloquio.gulbenkian.pt

[Recensão crítica a 'O Príncipe de Homburgo', de Heinrich von Kleist]

Elisabete França

Para citar este documento / To cite this document:

Elisabete França, "[Recensão crítica a 'O Príncipe de Homburgo', de Heinrich von Kleist]", *Colóquio/Letras*, n.º 176, Jan. 2011, p. 259-262.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

da obra completa pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda sob a direcção de Carlos Reis.

Ao longo do seu belo livro, que apaga as fronteiras entre autor e obra, nega-se Campos Matos, na medida do possível, a considerações e interpretações subjectivas, embora reconheça na introdução que uma biografia, resultando de um culto do biógrafo pelo biografado, dificilmente evita parcialidades que cabe ao leitor apreciar devidamente. E é por isso mesmo que enternecem as páginas onde o autor deixa voar a imaginação, em vésperas da morte de Eça, reconstituindo-lhe os pensamentos e traduzindo assim o seu desconsolo perante o desaparecimento prematuro não só de um génio da literatura universal como de um amigo com quem conviveu tantos anos. O biógrafo não parece assim acabar o diálogo que fantasiou entre duas vozes essenciais, pelo contrário entabula-o, entrando também ele na galeria de personagens reais ou ficcionadas — qual a diferença, afinal? — que animou no seu livro. Afirmando de certa forma, como Michelet ao falar do seu «método íntimo»: «Simplificar, biografar a história; escrever como de um homem, como de mim.»

Marie-Hélène Piwnik

TRADUÇÃO

Heinrich von Kleist
O PRÍNCIPE DE HOMBURGO
Tradução e posfácio de Luísa Costa Gomes
Lisboa, Ática / 2010

Integrada no grupo Babel liderado por Paulo Teixeira Pinto, a Ática não perdeu a imagem de marca, mantendo as inconfundíveis capas brancas com discreto desenho dum Pégaso. Mas não só de imagem vive a presente afirmação de autonomia editorial duma chancela que reactiva a sua colecção de teatro com dois títulos a abrir 2010: *O Príncipe de Homburgo* (1810), do escritor alemão Heinrich von Kleist, e a comédia *Uma Mulher sem Importância* (1892), segunda peça de Oscar Wilde.

O Príncipe de Homburgo é um importante texto do repertório dramático ocidental. No entanto, Kleist (1777-1811) não tem marcado presença, entre nós, à altura da relevância desse texto e menos ainda do conjunto da obra, seja na produção teatral ou na edição, embora algumas vezes fossem levadas à cena, ou tão-só traduzidas, várias das suas oito peças. *Pentesileia*, em versão de Rafael Gomes Filipe, ainda «espera» realização cénica; entretanto, a Antígona editou a novela *Michael Kohlhaas, o Rebelde*, «uma das obras maiores dos tempos modernos» para o teórico da literatura György Lukács (tradução de Egito Gonçalves, na base da versão dramatúrgica de Jorge Silva Melo para os Artistas Unidos: «Num país onde não querem defender os meus direitos, eu não quero viver»), ou os ensaios *Sobre o Teatro de Marionetas* (José Miranda Justo). Quanto a *O Príncipe de Homburgo ou A Batalha de Fehrbellín* (o título completo), até à presente tradução de Luísa Costa Gomes (com revisão da germanista Teresa Seruya) para o espectáculo estreado em Lisboa e no Porto, que a escritora projectou e encenou com António Pires, só lhe encontráramos rasto na versão em prosa de Goulart Nogueira (Teatro no Bolso, 1961) para a encenação de António Manuel Couto Viana/Companhia Nacional de Teatro, Lisboa. Porém, a última peça do maior dramaturgo romântico alemão — escrita pouco antes do seu suicídio, aos 34 anos, mas a tempo de ver recusada a representação — é avaliada por alguns como a quintessência criativa do escritor, embora dificilmente ofusque a fulguração vulcânica de *Pente-*

sileia — Julien Gracq, no prefácio à sua versão para o director Jean-Louis Barrault (ed. José Corti, 1954), admite ser esta «talvez 'a' obra-prima do teatro romântico para a Alemanha literária».

O autor de *Die Hermannsschlacht* (*La Bataille d'Arminius* na versão francesa), por isolado que estivesse e singular que fosse, partilharia com a segunda geração do Romantismo Alemão, do círculo de Heidelberg, o nacionalismo fomentado pelas guerras napoleónicas: em que, aliás, participara, adolescente. Animado pelo espírito patriótico que o faz, em final de vida, reintegrar-se no exército (onde ingressara por tradição familiar mas que deixou por falta de vocação), inspirado em memórias de Frederico II da Prússia (1633-1708), combinando um *fait divers* com o episódio da batalha de Fehrbellín, fundadora da Prússia, Kleist elabora *O Príncipe de Homburgo* como drama em verso, em cinco actos, com desenlace feliz. Até atingir o epílogo, porém, segue o protagonista uma acidentada trajectória, atravessada por violentos sobressaltos íntimos e contradições dilacerantes, exprimindo a tragédia da condição humana, dividida entre razão e coração. Eis o nó do conflito em que se debate o jovem comandante duma batalha onde segue a intuição, antecipando a acção à ordem decorrente da estratégia militar definida pela hierarquia e que não assumira por distracção de enamorado, vendo-se assim condenado à morte por traição à pátria, apesar da vitória alcançada. Objecto de contraditórias leituras, a peça é vista por Luísa Costa Gomes, no posfácio, como «a tragédia solitária de um crescimento interior» (p. 160), «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» (p. 163).

Segundo Albert Béguin, nos seus ensaios de referência sobre o romantismo (*L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939), Frederico Artur (traduzo) «vê e ouve mas, dominado por um estado segundo, transforma os pormenores do real». Para o estudioso, «o que se exprime no sonho do príncipe são certos desejos profundos de alma, que é incapaz de confessar [...] e que ele mesmo não conhece claramente». Considera Béguin que, apesar da reconciliação final, a peça deixa pressentir a excepção do caso a uma regra que será a da inerência do trágico à natureza terrestre. Esse pendor pessimista pode exemplificar-se com versos assim: «Quem hoje traz a cabeça sobre os ombros / Deixa-a tombar amanhã vacilante sobre o peito / E depois de amanhã jaz a seus pés» (p. 112).

A decorrer nos ambientes nocturnos e brumosos tão caros aos românticos em geral e ao autor de *A Marquesa d'O* em particular — «herdeiro das Luzes» que «explorou sobretudo o seu crepúsculo», na visão justa revelada por Pierre Mertens no *Le Monde* —, com o protagonista a padecer de sonambulismo que excede o fenómeno psicológico, *O Príncipe de Homburgo* corresponderá a uma longa e poética *rêverie* romântica. No desfecho, como por magia, a densa carga conflitual presente torna-se latente. Dir-se-ia subsumida na esfera onírica, de acordo com a célebre deixa do capitão Kottwitz ao príncipe: «Um sonho, claro, que mais podia ser?» (p. 154), do original «Ein Traum, was sonst?»[1] Voltando ao destino que a peça reserva ao herói, diga-se que este, coroado de louros, acorda para desposar a amada princesa Natália, perante a aprovação geral e, em particular, a do soberano — que o condenara.

Acontecimentos surpreendentes esses, sucedendo enigmaticamente ao conflito interior configurado como real, onde

se confrontaram razão e emoção, justiça e injustiça, desejo e renúncia, terror da morte e sua aceitação: «Agora, imortalidade, és toda minha! / Brilhas pela venda que me cobre os olhos / Mil vezes mais brilhante do que o sol!» (p. 151), lê-se na intensa expressão poética kleistiana, emergente nesta bem-vinda tradução, a vários níveis superior à de 1961. E por mencionar a outra edição, recordo a nota do poeta-encenador Couto Viana sobre o dramaturgo, classificado como «um romântico», pelo excesso, o ardor, o *pathos*, e «um clássico», no rigor formal, no idealismo, etc. (falta explicitar que sobram exemplos de retórica clássica), após enumeração de pares de opostos, atestando como «toda a alma, toda a vida e toda a obra de Kleist é uma 'tensão entre contrários'». Albert Béguin (*ob. cit.*) atribuíra-lhe o duplo privilégio de possuir a lucidez absoluta do artista enquanto artesão da obra e a obscuridade necessária ao poeta, empolgado pela exaltação dionisíaca e cuja criação radicaria num estado segundo equiparado ao das personagens, com os fantasmas dos abismos interiores aflorando à superfície da linguagem.

Enfim, questionar-se-á se Frederico é heróico por ter desobedecido primeiro, infringindo regras estabelecidas, ou por ter obedecido depois. Nesta peça, o também autor de *A Bilha Quebrada* fará apologia da razão de Estado ou criticará o esmagamento do indivíduo pelo poder? Afigura-se-nos que uma coisa e a outra. E que nisso reside boa parte da força do texto, da sua sedutora estranheza. E que, afinal, nisso residirão também, quer incompreensão e ostracismo prolongados, quer aproveitamentos políticos — que *O Príncipe de Homburgo* foi sofrendo até meados do século XX.

Heinrich von Kleist, com a sua visão grandiosa do humano, perseguiu sempre uma plenitude, a perfeição formal a par do absoluto, maior do que a vida, cuja demanda frustrada o precipitou para além, num ritualizado pacto de morte com a amiga cancerosa em fase terminal, que alvejou a tiro, matando-se depois, num enquadramento a sugerir atmosferas de Caspar David Friedrich, o pintor romântico alemão a quem chamaram «descobridor da tragédia na paisagem», sendo esta a da floresta junto ao lago de Wannsee, na região de Berlim.

E então a paz. «Agora, imortalidade, és toda minha!» Na pedra tumular do escritor, figura esse verso, citado d'*O Príncipe de Homburgo*. Obra dum autor maior da literatura alemã, a par dum Goethe e dum Schiller, esta peça só acedeu, de facto, ao panteão das obras-primas universais quando Jean Vilar a encenou em França, no Festival de Avignon (1951), com mítico elenco: o próprio como Eleitor, Gérard Philipe no papel titular e Jeanne Moreau no de Natália. Num jogo de acção e reacção entre sociedade e arte, nesse pós-guerra como no ardor que impregnara o Romantismo Alemão, como em todas as gerações exaltadas por utopias e desencantadas na sua ressaca, emana um espírito de crise, crepuscular, que convoca perdas para as transformar poeticamente. Assim, Kleist foi sendo muito divulgado por artistas da geração de 1968 e na Alemanha antes do mais, com a vanguarda teatral que deu cartas na Schaubühne de Berlim nos primeiros 20 anos.

A presente edição e a estreia da peça foram acompanhadas pela Cinemateca Portuguesa com um ciclo de filmes baseados em Kleist, incluindo o biográfico e pictórico, belíssimo *Heinrich* (1977), de Helma Sanders-Brahms — cineasta que tem a sua figura tutelar no autor d'*A Família Schroffenstein*, já realizara *Terramoto no Chile* e, em *L'Avenir d'Émilie* (1984), faria de *Pentesileia* um filme dentro do filme. Entre

os outros, passou também o sempre surpreendente *A Marquesa d'O*, de Eric Rohmer, bem como o registo fílmico deste para a única peça que encenou, no Festival de Outono de Paris (1979): *Catherine de Heilbronn*. A seguir, na Festa do Cinema Italiano, era exibida a própria versão cinematográfica, muito boa, de *O Príncipe de Homburgo* (1997), por Marco Bellocchio.

Elisabete França

NOTA

[1] Hans-Jürgen Syberberg aproveitou esta tirada — «Ein Traum, was sonst?» — para título duma genial encenação, incluindo excertos desta peça e uma fabulosa criação de Edith Clever, vista em Lisboa no Festival Internacional de Teatro (1994), que já apresentara o *Anfitrião* de Molière segundo Kleist, pela berlinense Schaubühne, com direcção de Klaus-Maria Grüber. Mas foi o Festival de Almada que, não há muito, nos presenteou com a leitura d'*O Príncipe de Homburgo* por Bruno Ganz.

Fernando Pessoa
SULLA TIRANNIA
A cura di Roberto Mulinacci
Parma, Ugo Guanda Editore / 2009

Depois da grande divulgação, em Itália, da poesia de Fernando Pessoa, desde a consistente antologia de Luigi Panarese (1967) até às mais conhecidas traduções de Antonio Tabucchi, Maria José de Lancastre ou Giuseppe Tavani, várias vezes repropostas, os textos pessoanos em prosa, que veiculam o pensamento político ou filosófico do grande escritor começaram a ser objecto de curiosidade. Basta considerar os volumes *Scritti di sociologia e teoria politica* (1994), *Politica e profezia. Appunti e frammenti 1910-1935* (1996), *Economia & commercio. Impresa, monopolio, libertà* (2000), todos organizados e comentados por Brunello De Cusatis, a que se deve juntar *Pagine esoteriche* (1997), organização de Silvano Peloso, *Saggi sulla lingua* (2006), com tradução de Simone Celani, e agora o volume proposto por Roberto Mulinacci, professor da Universidade de Bolonha, que reúne os textos dispersos «A Opinião Pública», de 1919, «Cinco Diálogos sobre a Tirania», série de fragmentos que ocuparam o escritor por quase vinte anos, e «Associações Secretas», de 1935, todos de argumento sociopolítico.

Como se vê, a parte porventura mais controversa da obra pessoana tem tido uma maior atenção da crítica italiana do que a que lhe tem sido dedicada em Portugal, provavelmente pela maior «independência» hermenêutica na leitura dos muitos paradoxos ideológicos a que os estudiosos portugueses, com raras excepções, se têm eximido de várias maneiras, deixando em silêncio as teses pessoanas mais incómodas.

Mas voltemos ao volume *Sulla tirannia*. Como é sabido, desde os primeiros escritos até aos que precedem a sua morte, Pessoa seguiu de perto o percurso sinuoso da história portuguesa, dedicando aos episódios marcantes análises muitas vezes polémicas, produto de uma inteligência provocatória que ambicionava sacudir a consciência do país. Desde a «República Velha» à «República Nova» entrevista no parêntese efémero e ditatorial de Sidónio Pais — por quem não escondeu as suas simpatias, ao ponto de dedicar-lhe, depois do assassinato em 1918, o longo poema *À Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais*, de 1920, e em que o oxímoro «presidente-rei» obedece à ambiguidade monárquico-republicana —, do golpe militar de 28 de Maio de 1926 à implantação do Estado Novo, a reflexão pessoana sobre a actualidade política reflecte-se numa série de notas, comentários ou ensaios em que se integram os três textos aqui propostos. Na excelente introdução («Fernando