

FAVRE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

BOLETIM No. 332

LINGUA E LITERATURA ALEMÃ N.º 5

SÃO PAULO - BRASIL 1968

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

EDITOR RESPONSÁVEL
PROF. DR. ERWIN THEODOR ROSENTHAL

BOLETIM N.º 332
LINGUA E LITERATURA
ALEMÃ N.º 5
SÃO PAULO
BRASIL
1968



Sidney Camargo

DER ZERBROCHNE KRUG SUA
ESTRUTURA E O ELEMENTO CÔMICO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Luís Antônio da Gama e Silva

Vice-Reitor: — Prof. Dr. Hélio Lourenço de Oliveira

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

Diretor: — Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula

Vice-Diretor: — Prof. Dr. Erwin Theodor Rosenthal

Secretário-Substituto: — Lic. Eduardo Marques da Silva Ayrosa

CADEIRA DE LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

Prof. Dr. Erwin Theodor Rosenthal

Tôda correspondência deverá ser dirigida à Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

Caixa Postal 8 105 — São Paulo, Brasil

All correspondence should be adressed to Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

Caixa Postal 8 105 — São Paulo, Brasil

INTRODUÇÃO

O estudo da importância do elemento cômico na estrutura da peça *Der zerbrochne Krug* (A bilha quebrada) exigiu trabalho fundamentalmente dividido em duas partes, além de um esboço biográfico do autor da obra, Heinrich von Kleist: em primeiro lugar, a análise da estrutura da obra, em segundo lugar, a aplicação da teoria da comicidade para possibilitar a análise dos mecanismos que produzem o riso nesta obra específica, e a relação desses elementos cômicos na estruturação da peça.

A fim de ordenar e facilitar o estudo da estrutura em si, tornou-se necessária uma subdivisão em duas partes: a primeira, abrangendo as cenas introdutórias, por sua vez dividida em análise minuciosa da primeira cena, destacando-se as cinco seguintes, e a segunda, compreendendo as cenas do julgamento.

A análise detalhada da primeira cena torna-se importante por apresentar a maioria dos elementos que constituem parte essencial da estrutura da peça: as características de estilo e o manejo especial da língua, intimamente relacionados com o aspecto psicológico das personagens e exercendo ao mesmo tempo a função cômica necessária, que será abordada separadamente.

As cinco cenas seguintes ora introduzem, ora estendem, ora completam os elementos expostos na primeira, e, distinguindo-se dela em vários aspectos, merecem abordagem à parte.

A análise dos elementos cômicos, seu mecanismo e sua função dentro da peça constituem a segunda divisão geral do trabalho, e sua realização foi possível a partir de obra fundamental dentro deste campo, ou seja *Le Rire*, de Bergson, em sua tradução espanhola. Trata-se de estudo completo e sistemático dos diversos mecanismos que provocam o riso, procurando, de outro lado, situar a comédia dentro da literatura, estabelecendo um confronto entre comédia e tragédia.

As variantes não merecerão estudo especial por não apresentarem fatores essenciais ou mesmo de importância relativa para o tema do presente trabalho. Apenas a variante da décima segunda cena será mencionada em momento oportuno.

As citações do texto comentado serão feitas segundo o original, em língua alemã para não deturpar e conseqüentemente impossibilitar a análise do elemento cômico; as citações de obras subsidiárias, entretanto, serão traduzidas pelo autor. Por questões técnicas, o β será representado por ss.

O texto da peça *Der zerbrochne Krug*, utilizado para o presente trabalho, encontra-se na segunda edição das Obras Completas de Heinrich von Kleist, vol. 2, comentadas por Helmut Sembdner, e publicadas pela Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1964.

- I. O AUTOR
- II. A OBRA
- III. ANÁLISE DA ESTRUTURA DA OBRA
 - a. *AS CENAS INTRODUTÓRIAS*
 - 1. A primeira cena
 - 2. As cinco cenas seguintes
 - b. *AS CENAS DO JULGAMENTO*
- IV. O ELEMENTO CÔMICO
- V. CONCLUSÃO

O AUTOR

Heinrich von Kleist nasceu em 18 de outubro de 1777 em Frankfurt an der Oder, hoje cidade da República Democrática Alemã. Filho de Joachim Friedrich von Kleist e Juliane Ulrike von Pannwitz, perde o pai aos onze anos de idade e é enviado a Berlin para lá estudar sob a tutela de S. H. Catel. Com quinze anos entra para o corpo dos cadetes e participa a seguir da expedição que combaterá as tropas de Napoleão. Quatro anos mais tarde é promovido a tenente e lança-se ao estudo da matemática e das ciências naturais. Começa a incompatibilizar-se com a vida militar e termina por desligar-se do exército em abril de 1799 aos vinte e um anos de idade. Seu temperamento impetuoso, inquieto, errante, por vezes sombrio, não se coadunava com a disciplina imposta pelo exército. Kleist, entretanto, não se mostrava adverso por princípio a essa disciplina militar; não lhe criticava os defeitos, mas apenas constataria sua incompatibilidade em relação a ela e não se sentia apto a superá-la. Órfão desde cedo, separou-se logo da família, expondo-se assim a toda a sorte de vicissitudes, e parece nunca ter conseguido sobrepujar as confusões da adolescência. Em 1799 anuncia seu noivado com Wilhelmine von Zenge, noivado que dará ensejo a intensa troca de correspondência, onde Kleist expõe vivamente os conflitos que o assaltam, seus ideais, suas elucubrações filosóficas, e os problemas pertinentes a suas atividades literárias.

Por motivos de saúde empreende viagem a Würzburg em companhia de seu amigo Brockes em fins de agosto de 1800, em busca de tratamento médico. Já desta época datam seus planos de escrever uma tragédia baseada no mito grego das Amazonas (*Penthesilea*), e inicia, além disso, os esboços de seu drama *Familie Ghonorez*, que surgirá mais tarde com o título alterado para *Familie Schroffenstein*. Sua viagem a Würzburg, entretanto, não surte os efeitos desejados. Kleist não se crê curado, e suas aflições, aliadas ao desespero que lhe

causara a leitura e o estudo de Kant, lançam-no na mais profunda crise. A razão dêste seu estado de espírito tão sombrio parece resumir-se numa frase do filósofo: “Nós não podemos determinar se o que chamamos a verdade é realmente a verdade, ou se sòmente nos aparece como tal.” (1) A relatividade de tôdas as coisas, tal como é ensinada por Kant, abalou-o profundamente, a êle, que aspirava a um ideal absoluto e que desde a mais tenra idade já acreditava na perfeição como o fim último a ser atingido pela criação. Kleist sente-se derrotado interiormente e tenta consolar-se com a leitura de Rousseau, que o envolve com seu ideal da natureza, levando-o a pensar em viver tranqüilamente no campo em companhia de Wilhelmine, que entretanto se expressa contrária à proposta. Kleist volta-se então à sua irmã Ulrike, e ambos partem rumo a Paris, onde o dramaturgo prossegue a elaboração de *Robert Guiskard*, começa a escrever a *Familie Ghonorez* e termina a primeira versão do conto *Die Verlobung in St. Domingo*. Depois de desentender-se com sua irmã, dirige-se à Suíça, enquanto Ulrike retorna à Alemanha. Em Bern o autor estabelece contato com Ludwig Wieland, Heinrich Gessner e Heinrich Zechokke. Êste último lê a peça *Familie Ghonorez* e Kleist resolve então transportar a ação da Espanha para a Suábia, recebendo a obra nôvo título: *Familie Schroffenstein*. Também nesta época inicia Kleist a elaboração da comédia *Der zerbrochne Krug*, termina a *Familie Schroffenstein*, e surgem-lhe novas idéias e planos para trabalhos futuros. Adoece em Bern, e depois de curado, parte para Weimar em companhia de Ludwig Wieland e de sua irmã Ulrike, que viera em seu auxílio ao sabê-lo doente. Lá é apresentado ao pai de Ludwig, o célebre escritor C. M. Wieland, a quem lê partes de sua peça *Robert Guiskard*, ainda em fase de elaboração. O autor de *Agathon* impressioana-se profundamente com o talento do jovem escritor, e em carta endereçada ao Dr. Wedekind, médico de Mainz, conhecido de Kleist, expressa-se de forma sobremaneira elogiosa: “Se o gênio de Esquilo, Sófocles e Shakespeare se unissem para escrever uma tragédia, o resultado seria *A morte de Guiskard, o Normando*, de Kleist ... (2) Em fevereiro de 1803 é publicada

(1) — Kant apud E. Cassirer, *Idee und Gestalt*, 1921, p. 157.

(2) — C. Hohoff, *Heinrich von Kleist*, 1958, p. 55.

anônimamente a peça *Familie Schroffenstein*, em Bern e Zurique. Neste mesmo ano emprende Kleist viagem a Paris em companhia de seu amigo Ernst von Pfuel, onde é acometido de nova crise de valores, que o leva a destruir o manuscrito de *Robert Guiskard*. Retira-se para Boulogne-sur-Mer, onde tenta alistar-se nas tropas que se preparam para atacar a Inglaterra, convencido que está de que seu fim se aproxima. A expedição não se realiza; Kleist é preso como espião, mas logo posto em liberdade, graças à intervenção de amigos influentes. Depois de errar durante algum tempo como se houvesse perdido a razão, cai num estado de torpor, do qual se restabelece depois de 5 meses, seguindo então para Berlim, já em 1804. Obtém um cargo público em Königsberg e dedica-se paralelamente a novos trabalhos literários: *Michael Kohlhaas*, *Amphitryon*, *Die Marquise von O.* e *Penthesilea*. Em 1806 desiste definitivamente de suas funções em Königsberg e volta a Berlim, que caíra em mãos das tropas francesas. Em fevereiro é feito novamente prisioneiro dos franceses e enviado a Joux e Châlons-sur-Marne. Nesse meio tempo publica Adam Müller a tragicomédia *Amphitryon*, em Dresden. Kleist obtém a liberdade em agosto e dirige-se a esta cidade, onde entra em contato com Adam Müller, Baron von Buol, Ludwig Tieck e Varnhagen; termina as duas peças, *Penthesilea* e *Käthchen von Heilbronn*, e em colaboração com Adam Müller passa a publicar a revista mensal *Phoebus*. Aos dois de março de 1808 dá-se a estréia de *Der zerbrochne Krug* em Weimar, apresentação dirigida por Goethe e que conheceu fragoroso fracasso. Em sua preleção em Strassburg, Goethe havia feito o seguinte comentário a respeito de Shakespeare: “Suas obras giram tôdas em torno de um *ponto secreto*, em que as particularidades de nosso Ego, a almejada liberdade de nossos desígnios entram em conflito com o andamento necessário de tôdas as coisas”. Cassirer serve-se dêste pronunciamento de Goethe para explicar a atitude crítica do grande clássico em relação a Kleist: “. . . e é sòmente a partir dêste *ponto secreto* que se pode entender as personagens kleistianas, que se pode compreender Alkmene e Robert Guiskard, Penthesilea e Käthchen, Kohlhaas e Marquise von O. (3)

(3) — E. Cassirer, op. cit., p. 175.

No ano seguinte estabelece-se Kleist em Praga e projeta o semanário *Germania*, publicando então poemas de cunho político, extremamente nacionalistas. Adoece pouco depois e retorna a Frankfurt an der Oder, procurando novamente estabelecer contato com a família; entretanto suas tentativas nesse sentido não foram satisfatórias, levando-o a rumar para Berlin, já em 1810, onde passa a conviver com Adam Müller, Achim von Arnim, Clemens Brentano, Friedrich de la Motte Fouqué e Carl Maria von Weber, entre outros. A editôra Reimer publica em um volume os contos *Michael Kohlhaas*, *Marquise von O.* e *Das Erdbeben in Chili*, além do drama *Käthchen von Heilbronn*. Novamente em colaboração com Adam Müller, Kleist publica um diário, *Die Berliner Abendblätter*, que constitui sucesso absoluto nos primeiros tempos, mas que decai na aceitação dos leitores quando a crítica proíbe a publicação de notícias sensacionalistas que vinham até então mantendo o interesse do grande público. Nesta época o dramaturgo escreve aquilo que se considera sua obra-prima, *Prinz Friedrich von Homburg*. O manuscrito foi levado ao prelo em 1821 e a peça encenada em Berlin apenas em 1828, depois de ter sido apresentada em Viena, Breslau, Frankfurt am Main, Dresden, Hamburg, e outras localidades menores. Publica-se ainda em 1811 sua comédia *Der zerbrochne Krug*, além dos contos, em dois volumes: *Verlobung in St. Domingo*, *Das Bettelweib von Locarno*, *Der Findling*, *Die heilige Cäcilie* e *Der Zweikampf*.

No verão de 1811 Kleist é apresentado por Adam Müller a Henriette Vogel, mulher envelhecida e doente, sem esperanças de cura. Certa ocasião, em conversa, aborda-se o tema suicídio, que imediatamente encontra eco favorável por parte de Henriette. Kleist adere à idéia e em carta datada de 9 de novembro de 1811, escreve a Marie von Kleist, entre outras coisas: "... e morro, porque não me resta mais nada a aprender neste mundo" (4). Em 21 de novembro de 1811 Kleist suicida-se com um tiro, depois de matar Henriette Vogel, junto ao lago Wannsee nas cercanias de Berlin.

(4) — Carta de 19 de novembro de 1811 a Marie von Kleist. Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, VII, ed. por H. Sembdner, 1964, p. 131.

A OBRA

Der zerbrochne Krug

A comédia de Kleist *Der zerbrochne Krug* deve seu surgimento a um acaso bastante curioso: em dezembro de 1801 encontra-se Kleist na Suíça, a fim de se restabelecer da crise provocada pela leitura de Kant, e frequenta o círculo de literatos a que pertencia seu amigo Heinrich Zschokke. Nesta oportunidade entra em contato com Ludwig Wieland e Heinrich Gessner. Zschokke nos oferece, num escrito datado de 1842 — *Selbstschau* — um relato de tais encontros: “Nós nos reuníamos também, como os pastores de Virgílio, para a realização de competições literárias. Em minha sala havia uma gravura, *la cruche cassée*. Esta gravura representa um triste casal de namorados, a mãe zangada segurando uma bilha de majólica partida e um juiz narigudo. Para Wieland a cena devia constituir tema de uma sátira, para Kleist de uma comédia, para mim de um conto. ‘A bilha quebrada’ de Kleist arrebatou os louros da vitória.” (5) Zschokke não faz referência a Gessner em seu relato, mas sabe-se que todos realizaram seu intento.

No prefácio a sua comédia, Kleist refere-se à gravura que havia dado ensejo ao empreendimento: “Esta comédia baseia-se provavelmente num fato histórico, que entretanto não pude precisar. A motivação partiu de uma gravura que tive oportunidade de observar há alguns anos na Suíça. A gravura representava — primeiramente um juiz, sentado gravemente em sua cadeira; diante dêle, uma velha, em pé, segurando uma bilha quebrada, parecia apontar para a injustiça do fato; o réu, jovem campônio, contra quem o juiz vociferava, defendia-se ainda, mas já sem ânimo; uma jovem, que provavelmente havia testemunhado alguma coisa (pois quem sabe sob que cir-

(5) — Zschokke apud H. J. Schrimpf, Kleist — *Der zerbrochne Krug*, in: *Das Deutsche Drama*, I, ed. por Benno von Wiese, 1962, pp. 341-342.

cunstâncias ocorrera o delito) torcia o avental, entre a mãe e o noivo: não podia mostrar-se mais deprimido quem tivesse prestado depoimento falso; e o escrivão (talvez houvesse olhado há pouco para a jovem) observava o juiz com desconfiança, como Creonte fitara Édipo em circunstância semelhante (quando se perguntava quem assassinara Laio). Lia-se embaixo: ‘A bilha quebrada’. Se não me engano, o original era de um mestre holandês.”

Th. Zolling analisou a gravura detidamente e chegou à conclusão de que se tratava de um trabalho de Le Veau, do ano de 1782, segundo uma pintura de Debucourt. Através desta análise cuidadosa, constatou-se a inexatidão dos dados apresentados por Kleist — e em parte também da descrição de Zschokke — relativos à gravura. O juiz absolutamente não aparenta culpa, a bilha está nas mãos da filha — grávida — e não da mãe. Ambos a filha e o amado denotam certa angústia, e não apenas a jovem, como quer Kleist. O juiz realmente inspira respeito, mas não há traços de que acabara de se dirigir ao jovem em altos brados. Também a atitude do escrivão não revela qualquer indício de que tenha fitado o juiz com desconfiança. O tema central da comédia de Kleist e do conto de Zschokke, ou seja, a castidade da jovem e a culpa do juiz não corresponde à cena representada na gravura. Os motivos que decoram a bilha, mas que não são visíveis na gravura, tiveram sua origem muito provavelmente nos *Idílios* de Gessner, onde um fauno lamenta sua bilha quebrada, bilha esta decorada com cenas mitológicas. Tanto Kleist quanto Zschokke transpuseram para sua obra esta particularidade criada por Gessner.

Parece provável que Kleist tenha discutido e trocado idéias com Zschokke a respeito da gravura, já que ambas as interpretações, bastante pessoais, coincidem quase que em sua totalidade.

Em sua introdução, Kleist estabelece um paralelo entre o escrivão e Creonte, e entre o juiz e Édipo. Esta comparação nos permite concluir que Kleist se dedicara à leitura de Sófocles — fato comprovado inclusive por investigações realizadas em bibliotecas, das quais o autor retirara os volumes — e se impressionara de tal forma com a tragédia grega, que não perde a oportunidade de valer-se da problemática sofocleana, tomando-a como modelo e transpondo-

-a para sua comédia. Seu entusiasmo o leva a imaginar inclusive semelhança entre o olhar desconfiado de Creonte dirigido a Édipo e o olhar do escrivão ao juiz, interpretação esta que não se comprova através da leitura do texto de Sófocles.

Além da temática sofocleana, Kleist sofreu influência da obra de Shakespeare, pela qual já vinha demonstrando interesse há algum tempo. Neste sentido pode-se traçar um paralelo entre “A bilha quebrada” de Kleist e *Measure for Measure*, do grande dramaturgo inglês, para constatar os inúmeros pontos de contato. Esta influência parece ter perdurado por muito tempo, já que se manifesta até mesmo na última obra de Kleist, no drama *Prinz Friedrich von Homburg*, onde a cena em que Homburg revela seu temor perante a morte, no terceiro ato, encontra correspondência na cena em que Claudio também expressa seu horror diante da hora fatal, no terceiro ato de *Measure for Measure*. (6)

Kleist apenas iniciou a peça na Suíça, em 1802. No ano seguinte, já em Dresden, elaborou as três primeiras cenas em decorrência de um desafio lançado por Pfuel, que duvidara da capacidade de Kleist no campo da comédia. Em 1806 o manuscrito chega às mãos de Goethe, que apresenta a peça dividida em três atos ao público do Weimar.

O manuscrito não apresenta sequer divisão em cenas. Kleist substituiu o final longo por uma cena breve, sendo a peça publicada desta forma em 1811 pela editôra Reimer, já com divisão em cenas; o final longo aparece na publicação como variante.

(6) — W. Shakespeare, *Measure for Measure*. Trata-se da primeira cena do terceiro ato, em que Cláudio, a princípio conformado com a idéia da morte próxima, é subitamente tomado de pânico e tenta convencer sua irmã Isabella a aceitar a sórdida proposta de Angelo, que exigira a virgindade da jovem em troca da vida do irmão.

II. ANÁLISE DA ESTRUTURA DA OBRA

a. AS CENAS INTRODUTÓRIAS

1. A primeira cena.

Faz-se necessária a análise cuidadosa da estrutura da primeira cena de *Der zerbrochne Krug* em virtude da importante relação existente entre os diferentes motivos contidos nesta cena e os processos de que o autor lança mão para provocar o riso.

Procedamos, em primeiro lugar, à análise dos diversos elementos que estruturam a primeira cena. Esta se desenrola no tribunal da pequena cidade imaginária de Huisun, nas cercanias de Utrecht, na Holanda.

Antes de iniciar-se a ação, coloca-nos Kleist diante de dois elementos fundamentais: o local da ação, isto é, o tribunal, e a aparência física do juiz, ambos de capital importância para a apresentação da problemática e para o desenvolvimento dos processos cômicos:

Cena: O tribunal

Primeira cena

Adam está sentado e aplica uma atadura na perna.

Licht aparece.

O escrivão Licht surpreende o juiz Adam a aplicar ataduras em sua perna. Surprêso com o que vê, pergunta o escrivão qual a causa de tais ferimentos, e recebe de início uma resposta evasiva, que encerra, de certa forma, um vago reconhecimento de culpa, embora não se saiba ainda por que razão. Adam principia a resposta com uma asserção de caráter geral:

Ja, seht. Zum Straucheln brauchts doch nichts, als Füße.
Auf diesem glatten Boden, ist ein Strauch hier? (vv. 3-4)

A pergunta encerra uma contradição, na medida em que se associam os termos *glatter Boden* e *Strauch*. A seguir refere-se Adam à sua própria pessoa, passando, portanto a um plano pessoal:

Gestrauchelt bin ich hier; (v. 5)

e retorna, em seguida, para o nível geral, que, entretanto, permanece estreitamente ligado ao plano pessoal anterior:

Gestrauchelt bin ich hier; denn jeder trägt
Den leidgen Stein zum Anstoss in sich selbst. (vv. 5-6)

Desta forma já se entrevê um certo sentimento de culpa na medida em que afirma, de modo geral, a responsabilidade de cada indivíduo perante seus próprios atos, e estabelece um vínculo entre esta afirmação de caráter geral e sua situação particular através da conjunção *denn*. Esta alocução de Adam, compreendida entre os versos 3 e 6, apresenta a seguinte estrutura: inicialmente a exortação *Ja, seht.*, que precede uma asserção de cunho didático e geral. Segue-se a constatação de observações e experiências pessoais, e finalmente repete-se a asserção geral aliada às observações e experiências pessoais.

Pode-se observar esta interdependência e ação recíproca de elementos gerais de um lado, e pessoais de outro, através das peculiaridades de pontuação, que, cuidadosamente analisadas, revelam a existência dos dois níveis mencionados. A pausa mais ou menos longa, que se verifica depois da expressão *Ja, seht.*, assume as características de uma advertência que dirige nossa atenção para a importância daquilo que será dito a seguir. As duas asserções gerais, situadas em ambas as extremidades da estrutura, encontram-se separadas da esfera de experiências pessoais por meio de um ponto e de um ponto e vírgula, provando, assim, sua existência própria, ainda que em estreita relação de interdependência com os elementos contidos na esfera de experiências pessoais. A repetição do advérbio *hier* denota a ênfase com que se insiste na realidade da situação, apesar de seu caráter absurdo:

Auf diesem glatten Boden, ist ein Strauch hier?
Gestrauchelt bin ich hier; (vv. 4-5)

sem que houvesse necessidade da existência de uma conjunção concessiva a subordinar uma idéia à outra. O verbo *straucheln*, por sua vez, encerra um sentido concreto — tropeçar — que aparece no texto, e ao mesmo tempo apresenta a conotação de pecar, num plano abstrato, portanto. A expressão *Stein zum Anstoss*, em si constituída por termos concretos, perdeu seu sentido próprio, assumindo uma acepção metafórica. Êste caráter metarórico de *Stein zum Anstoss*, expressão usada hoje na forma *Stein des Anstosses*, reforça a interpretação do verbo *straucheln* em seu sentido figurado, isto é, na acepção de pecar. A recíproca também é verdadeira: tomado em seu sentido concreto, como aparece no texto, *straucheln* possibilita por sua vez a interpretação literal de *Stein zum Anstoss*. Na interrelação destas duas esferas, do concreto e do abstrato, se concentra a comicidade e a problemática da peça, como veremos oportunamente.

O escrivão Licht interpreta as palavras de Adam em sentido figurado e confere ao verbo *straucheln* imediatamente a acepção de pecar, que lhe possibilita estabelecer a comparação entre o juiz Adam e a figura bíblica de Adão (homônimos em alemão):

Licht. Ihr stammt von einem lockern Ältervater.
Der so beim Anbeginn der Dinge fiel,
Und wegen seines Falls berühmt geworden; (vv. 9-11)

A desconfiança de Licht em relação ao juiz é interpretada através de suas tentativas de incriminá-lo. Assim é que compara a queda de Adam com a queda de Adão *beim Anbeginn der Dinge* e se exclui da idéia de pecado ao empregar o pronome pessoal *ihr*, “vós”:

Ihr stammt von einem lockern Ältervater ... (v. 9)

Suas suspeitas podem ser constatadas indiretamente através de suas observações, de suas idéias, que nunca são enunciadas até o fim, mas que apenas dão ensejo para confundir o juiz. Êste não percebe de imediato as intenções do escrivão, hesita por algum tempo diante de suas palavras, e finalmente, percebendo o duplo sentido que contêm, tenta afastar quaisquer suposições de uma possível queda em sentido figurado, com implicações de ordem moral, portanto:

Adam. Ob ich — ? Ich glaube — !
Hier bin ich hingefallen, sag ich Euch (vv. 12-13)

A própria colocação do advérbio de lugar *hier* em posição enfática e a afirmação categórica *sag ich Euch* denotam a preocupação constante de Adam em apontar e insistir no caráter concreto do fato. Após descrição mais pormenorizada do acidente, em que Adam revela ter ferido o pé, segue-se a observação sutil de Licht de que se trata, na realidade, do pé esquerdo:

Und wohl den linken obenein? (v. 22)

Esta observação, cuja ênfase recai no termo *linken*, constitui mais uma alusão a indícios pecaminosos relacionados ao acidente, que levam o juiz a expressar seu espanto e perplexidade traduzidos pela repetição do termo *linken* em forma de pergunta:

Adam. Den linken? (v. 22)

Percebe, a seguir, que se trata realmente de seu pé esquerdo:

Licht. Hier den gesetzten?

Adam. Freilich! (v. 23)

A alusão a um possível deslize de ordem ético-moral, que girara em torno do símbolo *pé esquerdo* assume novas proporções quando Licht se refere a êste pé esquerdo em termos de *Klumpfuss*. A associação agora é nítida: trata-se de uma das características físicas atribuídas ao demônio, e a semelhança existente neste particular entre Adam e o príncipe das trevas contribui para que se estabeleça um paralelo entre ambos. O subterfúgio a que Adam se lança, tentando desvenhar-se do duplo sentido emprestado a tais expressões, oferece a Licht a oportunidade de construir um jogo de palavras, tentando confundir o juiz:

Adam. Klumpfuss!

Ein Fuss ist, wie der andere, ein Klumpen.

Licht: Erlaubt! da tut Ihr Euren rechten Unrecht. (vv. 25-27)

Preocupado apenas com os ferimentos recebidos na perna, não havia Adam até então percebido as lesões sofridas no rosto, até o momento em que Licht chama sua atenção para o fato. O grau de surpresa já demonstrado por Adam eleva-se por meio de uma observação de Licht, onde o exagero sublinha o tom irônico de suas palavras:

Ein Stück fehlt von der Wange,
Wie gross? Nicht ohne Waage kann ichs schätzen. (vv. 36-37)

A ironia, apoiada ainda pelo exagêro, associa-se ao motivo do pecado na comparação estabelecida por Licht:

Ein Schaf, das, eingehetzt von Hunden, sich
Durch Dornen drängt, lässt nicht mehr Wolle sitzen,
Als Ihr, Gott weiss wo? Fleisch habt sitzen lassen. (vv. 39-41)

onde a pergunta *Gott weiss wo?* encerra as implicações de dúvida relacionadas ao plano ético-moral, que já se encontram implícitas em observações anteriores de Licht, observações estas que se repetem a cada tentativa de Adam no sentido de ministrar uma explicação satisfatória e livre de quaisquer interpretações ambíguas dos fatos. A constância de tais observações, a insistência de Licht em distorcer irônicamente as palavras de Adam atingem o climax quando êste, fazendo alusão aos ferimentos de sua face, diz:

— Ja, nun seht,
Das alles hatt ich nicht einmal gespürt. (vv. 47-48)

ao que Licht retruca:

Ja, ja! So gehts im Feuer des Gefechts. (v. 49)

A reação imediata de Adam, perplexidade aliada a indignação:

Gefecht! Was! — (v. 50)

o leva a proteger-se diante da afirmação contundente de Licht, procurando, para tanto, um subterfúgio que o defendesse da ironia contida nas palavras do escrivão:

— Mit dem verfluchten Ziegenbock
Am Ofen focht ich, wenn Ihr wollt. (vv. 50-51)

O traço existente depois de *Was!* — denota uma pausa consideravelmente longa, que pode ser interpretada como o espaço de tempo necessário para que Adam reflita sobre a evasiva que pretende apresentar. A cena banal que lhe ocorre, representa em primeira linha sua fuga à ironia de Licht, mas torna-se em seguida o ponto de partida para uma explicação plausível — segundo seu ponto de vista —

dos eventos que ocasionaram suas lesões. Em outros termos: Adam percebe a possibilidade de utilizar sua própria evasiva de forma convincente e não oculta a súbita mudança de atitude:

... Jetzt weiss ichs. (v. 51)

Em versos relativamente longos — decassílabos de ritmo ascendente (7) — apresenta o quadro inicial do acidente, em que o cerne dos eventos é expresso em frases curtas e os elementos acessórios a este cerne são estruturados em frases mais longas, provocando, assim, a necessidade do emprêgo do *enjambement*:

Adam. Da ich das Gleichgewicht verlier, und gleichsam
Ertrunken in den Lüften um mich greife,
Fass ich die Hosen, die ich gestern abend
Durchnässt an das Gestell des Ofens hing. (vv. 52-55)

O estilo fluente observado nestes quatro versos espelha a segurança com que Adam expõe seus argumentos, mas é interrompido por uma pausa mais longa, representada gráficamente pelo ponto final depois do termo *hing*, verso 55. Adam interrompe seu discurso para refletir de que forma poderá apresentar uma sequência plausível que harmonize com o que acaba de ser exposto. A hesitação e a insegurança que passam a dominá-lo refletem-se na expressão interrogativa

... versteht Ihr, (v. 56)

e na severa autocrítica *Ich Tor* (v. 57), onde reconhece a estupidez da situação, como também na alteração súbita que se opera no estilo: Adam passa a expressar-se em frases curtas, unidades menores entrecortadas por vírgulas, e atinge o clímax de agitação interior no momento em que descreve a queda propriamente dita. A acumulação e o polissíndeto, a anadiplose e o anacoluto, associados à regularidade métrica do verso, que sobressai ainda em virtude de seu ritmo fortemente demarcado graças ao emprêgo de palavras monossilábicas, propiciam a tensão necessária e a intensidade emocional exigidas no momento da narração:

(7) — Nas línguas germânicas o verso é determinado pelo número de sílabas acentuadas e pelo tipo de pé métrico. O decassílabo empregado em *Der zerbrochne Krug* denomina-se *fünfhebiger Jambus*, pentapodia jâmbica, que constitui a modalidade de verso mais empregada no drama alemão e inglês.

Der Bund; Bund jetzt und Hos und ich, wir stürzen, (v.58)

O final caracteriza-se pelo reaparecimento de frases mais longas e fluentes, onde o emprêgo de *enjambement* se faz novamente necessário, proporcionando assim um estilo que se opõe frontalmente aos quatro versos anteriores, estilo êste que denota uma atitude de maior objetividade e segurança, em contraste com emotividade marcante demonstrada pouco antes.

Os traços estilísticos desta estrofe revelam o supremo esforço de Adam no sentido de justificar-se perante o escrivão. Seu esforço, entretanto, não surte o efeito desejado, pois já de início faz inconscientemente certas observações que invalidam a veracidade de sua revelação. O próprio estilo em que se expressa não corresponde ao conteúdo; estabelece-se um contraste entre forma conteúdo, entre realidade e a forma na qual esta realidade é apresentada. Êstes fatores causam a única reação razoável por parte de Licht: o riso.

As três tentativas empreendidas pelo escrivão no sentido de chegar à verdade acêrca do acidente ocorrido com Adam não logram êxito, apesar do caráter mordaz de suas palavras, que assumem, embora veladamente, severa crítica ao juiz, na medida em que são interpretadas em seu sentido metafórico, transportadas de um plano concreto, de significação primeira, a um plano abstrato relacionado com as idéias de pecado e culpa. Adam consegue esquivar-se das armadilhas representadas pelas tentativas de Licht, ainda que de forma pouco convincente. Suas evasivas, geralmente sem sentido ou deslocadas dentro do contexto, refletem não poucas vêzes seu desespero de causa. Desta forma descortina-se gradativamente um determinado acontecimento — a queda do juiz — cujos motivos não são esclarecidos. A imprecisão das respostas, as tentativas nítidas de fugir ao tema apenas contribuem para aumentar a dúvida em relação à veracidade dos fatos expostos por Adam.

Até êste ponto já se encontram esboçados os motivos principais que se cruzam alternadamente no decorrer da peça. As duas personagens apresentadas nesta primeira cena desempenham papéis invertidos em relação a suas posições normalmente ocupadas dentro da sociedade em que vivem: Licht assume o papel do juiz, na medida em que

o interroga a fim de obter a verdade, e Adam passa à categoria de interrogado, portanto de réu, apesar de exercer normalmente as funções de juiz.

A tensão que surge entre juiz e escrivão reflete-se na linguagem de cada um destes personagens. Os eventos descritos pelo juiz são distorcidos e errôneamente interpretados, através do uso constante de meras palavras, ditas pelo escrivão, que possibilitam uma interpretação simbólica, metafórica, daqueles eventos descritos. Os malentendidos assim ocasionados permanecem sem explicação. Este processo pode ser excelentemente exemplificado pela sequência situada entre os versos 50 e 64: o fato narrado; a palavra ambígua, *Adamsfall*, a queda de Adão; a exclamação evasiva e fuga à questão:

Adam. Gefecht! Was! — Mit dem verfluchten Ziegenbock,
Am Ofen focht ich, wenn Ihr wollt. Jetzt weiss ichs.
Da ich das Gleichgewicht verlier, und gleichsam
Ertrunken in den Lüften um mich greife,
Fass ich die Hosen, die ich gestern abend
Durchnässt an das Gestell des Ofens hing.
Nun fass ich sie, versteht Ihr, denke mich,
Ich Tor, daran zu halten, und nun reisst
Der Bund; Bund jetzt und Hos und ich, wir stürzen,
Und häuptlings mit dem Stirnblatt schmettr'ich auf
Den Ofen hin, just wo ein Ziegenbock
Die Nase an der Ecke vorgestreckt.
Licht (lacht). Gut, gut
Adam. Verdammt!
Licht. Der erste Adamsfall,
Den Ihr aus einem Bett hinaus getan.
Adam. Mein Seel! (vv. 50-64)

A visita do comissário de justiça, Walter, é anunciada por Licht sem qualquer preparação anterior. O juiz, supréso e assustado diante da notícia, demonstra desde já prever o destino do seu tribunal, se a inspeção realmente se realizar. Seu nervosismo é apresentado por meio de um estilo brusco em que cada elemento destacado por meio de vírgulas constitui em si uma exclamação, e onde não aparece forma verbal expressa:

Heut noch, er, der Gerichtsrat, her, aus Utrecht! (v. 77)

Em rápido esbôço, Adam fixa, em seguida, os traços principais do caráter insólito do comissário de justiça:

Zur Revision, der wackre Mann, der selbst
Sein Schäfchen schiert, dergleichen Fratzen hasst! (vv. 78-79)

e antevê o efeito da inspeção de Walter se sua vinda a Huisum se concretizar:

Nach Huisum kommen, und uns kujonieren! (v. 80)

Apesar das advertências de Licht e das conjecturas de Adam em torno dos possíveis acontecimentos que terão lugar em seu tribunal como consequência da inspeção iminente, não crê o juiz na possibilidade de que tal inspeção venha realmente a concretizar-se, e envida todos os esforços para invalidar a veracidade do testemunho apresentado por um camponês, que afirmara ter visto pessoalmente o comissário de justiça a caminho de Huisum.

Através da comparação que se estabelece entre Walter e o inspetor que o precedera no cargo, sublinha-se novamente, ainda que de forma indireta, a probidade de seu caráter. Adam teme os resultados de uma inspeção e demonstra insegurança diante da situação que acaba de se esboçar. Tenta assumir primeiramente a objetividade própria de um espírito calmo e mostrar indiferença diante da situação; ao mesmo tempo procura convencer-se de sua honestidade, comparando-se, para tanto, com a integridade moral de Walter:

Adam. Wenngleich Rat Walter! Geht, lasst mich zufrieden.
Der Mann hat seinen Amtseid ja geschworen,
Und praktisiert, wie wir, nach den
Bestehenden Edikten und Gebräuchen. (vv. 97-100)

Esta aparente segurança desaparece por completo e cede lugar a uma reação espontânea totalmente oposta no momento em que Licht se refere às medidas tomadas por Walter no tribunal de uma cidade vizinha. Entre outras coisas,

Licht. ... suspendierte [er] Richter dort und Schreiber, (v. 104)

O juiz infeliz de Holla, desesperado com a suspensão imposta, vê no suicídio a única solução para o problema, suicídio que entretanto não se concretiza. O incidente provoca em Adam uma reação

confusa, já que reconhece as boas qualidades do juiz suspenso ao lado das falhas que motivaram as sanções impostas.

Adam. Ei, Henker, seht! — Ein liederlicher Hund wars —
Sonst eine ehrliche Haut, so wahr ich lebe,
Ein Kerl, mit dem sich's gut zusammen war;
Doch grausam liederlich, das muss ich sagen.
Wenn der Gerichtsrat heut in Holla war,
So gings ihm schlecht, dem armen Kauz,
das glaub ich. (vv. 119-124)

Até êste momento apenas se delineara um certo antagonismo entre Licht e Adam, que se depreende dos diálogos entre ambos. Com a iminente inspeção do tribunal, o perigo representado pelo escrivão é afastado na medida em que Adam tenta impor um pacto de amizade, movido pelo sentimento de culpa que o domina:

Adam. ... Jetzt gilts Freundschaft.
Ihr wisst, wie sich zwei Hände waschen können.
Ihr wollt auch gern, ich weiss, Dorfrichter werden,
Und Ihr verdient, bei Gott, so gut wie einer. (vv. 128-231)

Licht surpreende-se com as palavras de Adam:

Licht. Dorfrichter, ich! Was denkt Ihr auch von mir? (v. 134)

O juiz, entretanto, insiste em obter o apoio do escrivão, prometendo-lhe recompensa se se mantiver calado, e menciona uma situação semelhante, em que Demóstenes também se calara, subornado que fôra pelo imperador Alexandre:

Adam. Zu seiner Zeit, Ihr wissts, schwieg auch der grosse
Demosthenes. Folgt hierin seinem Muster.
Und bin ich König nicht von Mazedonien,
Kann ich auf meine Art doch dankbar sein. (vv. 142-145)

Licht repele a proposta de Adam:

Licht. Geht mir mit Eurem Argwohn, sag ich Euch.
Hab ich jemals —? (vv. 146-147)

fazendo então com que o juiz inverta os papéis, assumindo a posição de Demóstenes, pressupondo algum delito cometido por Licht,

e acrescentando ainda que êle próprio não pretendia levantar acusação alguma:

Adam. Seht, ich, ich, für mein Teil,
Dem grossen Griechen folg ich auch. Es liesse
Von Depositionen sich und Zinsen
Zuletzt auch eine Rede ausarbeiten:
Wer wollte solche Perioden drehn? (vv 147-151)
.....
Von solchem Vorwurf bin ich rein ... (v. 152)

Chega-se a um acôrdo, não através de entendimentos amistosos, mas sim, numa atmosfera tensa, onde a tentativa de pressão e sabotagem por parte de Adam desempenham um papel de destaque. Esta amizade aparente, que se concretiza nestas circunstâncias especiais, vem mostrar a desconfiança que Adam nutre até mesmo em relação a seu auxiliar mais próximo, em virtude do sentimento de culpa que o domina. Tendo em vista apresentar uma justificativa para tal sentimento, investe Adam contra o formalismo exigido de um juiz até mesmo quando não se encontra em exercício de suas funções:

Adam. Mein Seel! Es ist kein Grund, warum ein Richter,
Wenn er nicht auf dem Richtstuhl sitzt,
Soll gravitätisch, wie ein Eisbär, sein. (vv. 156-158)

* *
*

A primeira cena desenvolve-se em dois planos diferentes. Primeiramente nos defrontamos com a exposição minuciosa de um determinado acontecimento, fato concreto, que, no entanto, tivera lugar antes do início da peça, e que se encontra apenas registrado na memória de uma das personagens. Êste evento, ainda que se trate de uma invenção — a importância da questão reside aqui na maneira em que se deu o acontecimento, — possui existência real no passado, mas encontra-se agora num plano abstrato, no plano da memória, e exige o auxílio da linguagem para adquirir uma estrutura clara e tornar-se compreensível no ato da comunicação. Esta comunicação, isto é, a apresentação verbal dos fatos, realiza-se na forma de um pequeno “interrogatório”, já que esta modalidade de exposição de eventos pos-

sibilita uma análise mais cuidadosa, precisa e profunda dos elementos essenciais que constituem o mundo interior do ser humano, na medida em que ocorrências passadas são trazidas à esfera consciente. Licht “interroga” o juiz, tentando descobrir como se verificara o acidente, e suas tentativas processam-se gradualmente em forma de perguntas e observações ambíguas. Este “interrogatório particular” da primeira cena constitui um exemplo da técnica analítica de exposição dos fatos, técnica esta que se estende pela obra toda, possibilitando o acesso à problemática interior do indivíduo.

Esta esfera abstrata, que domina a primeira cena até ao verso 65, desaparece súbitamente, cedendo lugar a um problema concreto, a visita do comissário de justiça. A linha divisória que separa êstes dois planos aparece claramente no texto, através da pergunta de caráter banal colocada por Adam:

— Doch, was ich sagen wollte,
was gibts Neues? (v. 64)

A resposta de Licht

Der Herr Gerichtsrat Walter kömmt, aus Utrecht. (v. 69)

introduz o problema de ordem concreta com o qual Adam se deparará.

A inspeção do comissário de justiça é anunciada, levando ao esquecimento total as considerações anteriores. Trata-se agora de um fato real, que se concretizará dentro de um futuro próximo, fato êste que substitui por completo as elucubrações em torno dos eventos passados, que haviam assomado à realidade apenas na medida em que foram ventilados na esfera da memória, em uma esfera abstrata, portanto. Adam vê-se confrontado diretamente com seus problemas pessoais, que não tomaram forma concreta durante o “interrogatório”, mas cuja existência não pôde ocultar. A situação presente se reveste de caráter concreto, real, representado pela inspeção a ser efetuada, que provoca a brusca tomada de consciência, por parte de Adam, de uma determinada problemática, de fatôres abstratos — sua culpa — que se refletem principalmente na perplexidade, confusão e no quase desespêro demonstrados pelo juiz.

2. As cinco cenas seguintes

As cinco cenas seguintes constituem uma preparação para o julgamento que se realizará logo a seguir, e caracteriza-se por uma série de acontecimentos e situações de curta duração, cuja importância reside, de um lado, nos aspectos cômicos que encerram, de outro lado, na elucidação, ou pelo menos, na apresentação de determinadas informações que lançam um pouco mais de luz em fatos que permaneceram relativamente obscuros até o momento. Exemplificamos: um dos acontecimentos anteriormente mencionados diz respeito aos ferimentos de Adam, que, após várias indecisões e tentativas frustradas, consegue justificá-los ao longo do texto (cena 1, vv. 51-60). Entretanto, o fato adquire novas feições na segunda cena, graças à interferência involuntária da empregada. Esta recorda-se de que Adam se encontrava sem peruca ao retornar a casa na noite anterior:

Erste Magd. Ja, meiner Treu, Herr Richter Adam!
Kahlköpfig wart Ihr, als Ihr wiederkamt;
Ihr spracht, Ihr wärt gefallen, wisst Ihr nicht?
Das Blut musst ich Euch noch vom Kopfe waschen. (vv. 227-230)

Através da informação prestada pela empregada, conclui-se que Adam não sofreu o acidente em sua própria casa, e, além disso, que o mencionado acidente ocorrera na noite anterior e não naquela manhã, como continua a afirmar o juiz. Além disso, a situação presente contribui ao mesmo tempo para introduzir o motivo *peruca*, que constitui elemento de importância capital dentro da trama a ser deslindada, e em torno do qual se desenvolve, ao mesmo tempo, diálogo de grande efeito cômico.

Licht revela, nesta segunda cena, duas novas facetas de sua personalidade. Na primeira cena assume o escrivão atitude reservada, desconfiada, limitando-se suas palavras quase sempre à formulação de perguntas de duplo sentido, ou a relatos sucintos e objetivos. Seu nome Licht se ajusta a seu papel, até este momento: suas perguntas visam à descoberta de algum fato oculto, da verdade, em suma. Em virtude da tensão que o domina, Adam não consegue transmitir sequer uma palavra de boas vindas a Walter, comissário de justiça, através do mensageiro que lhes viera anunciar sua chegada. Neste momen-

to intervém Licht, que procura contornar a situação desagradável criada por Adam, dirigindo-se com calma ao mensageiro e pedindo a êste que transmita as boas vindas ao comissário recém-chegado, acrescentando que todos estão preparados para recebê-lo. Licht coloca-se, portanto, em situação mais elevada que o juiz, chegando a fazer as vezes dêste:

Licht (zum Bedienten). Der Herr Gerichtsrat werden
Hier sehr willkommen sein. Wir sind sogleich
Bereit ihn zu empfangen. Sagt ihm das
Adam. Den Teufel auch! Der Richted Adam lässt sich Entschuldigen.
Licht. Entschuldigen!
Adam. Entschuldgen.
Ist er schon unterwegs etwa?
Der Bediente. Er ist im Wirtshaus noch. Er hat den
Schmied bestellt;
Der Wagen ging entzwei.
Adam. Gut. Mein Empfehl.
Der Schmied ist faul. Ich liesse mich entschuldgen.
Ich hätte Hals und Beine fast gebrochen,
Schaut selbst, 's ist ein Spektakel, wie ich ausseh;
Und jeder Schreck pugiert mich von Natur.
Ich wäre krank.
Licht. Seid Ihr bei Sinnen? —
Der Herr Gerichtsrat wär sehr angenehm.
(vv. 175-188)

Esta segunda faceta vem juntar-se às observações feitas sobre a personalidade do escrivão baseadas em suas atividades no decorrer da primeira cena, ajustando-se a elas e confirmando assim as associações decorrentes de seu nome, Licht. Estas características, entretanto são abaladas logo a seguir, quando o mensageiro faz alusão à viagem acidentada de Walter:

Der Bediente:
Der Herr verstauchte sich die Hand ein wenig.
Die Deichsel brach. (vv. 207-208)

Licht registra ambas as conseqüências do acidente, e a observação que se segue revela a defasagem existente entre o processo mental e sua expressão lingüística:

Licht.

Die Hand verstaucht! Ei, Herr Gott! Kam der
Schmied schon? (v. 209)

O processo mental que se verifica equivale a:

Die Hand verstaucht! Kam der Doktor schon? Die Deichsel brach! Kam der Schmied schon? Entretanto a linguagem não acompanha o pensamento, e o que temos então é um verdadeiro salto do primeiro elemento para o último, permanecendo os dois intermediários apenas no plano mental. Esta irregularidade, onde a linguagem não acompanha o fluxo mental, causa um malentendido que envolve o mensageiro, Adam e Licht. Durante êste curto diálogo, caracterizado pela confusão que se estabelece entre os termos *Deichsel/Schmied* e *Hand/Doktor*, verifica-se uma distração momentânea por parte de Licht, que não consegue acompanhar o relato truncado de seus interlocutores. Após a retirada do mensageiro, o próprio Adam, que vinha primando pelas atitudes e palavras tolas, percebe a agitação em que Licht se encontra:

Adam. Ihr gebt Euch bloss, Gevatterchen.

Licht. Wieso?

Adam. Ihr seid verlegen. (vv. 213-214)

Licht continua suas reflexões sobre a confusão gerada pouco antes, e parece bastante perturbado, já que interrompe o diálogo que Adam retomara com suas empregadas, e como que pensando em voz alta procura justificar seu comportamento, afirmando tratar-se de um malentendido.

Após a ampliação desses motivos que já haviam surgido na primeira cena, observamos na segunda cena a introdução de elemento importante, por constituir o ponto central de uma situação altamente cômica, e por representar um dos indícios que contribuirá para desvendar toda a trama. Trata-se da peruca de Adam. Nesta passagem vemos repetidas algumas situações presentes na primeira cena, mas apenas repetidas quanto à forma, já que seu conteúdo é outro. A veracidade da história apresentada por Adam para esclarecer seus ferimentos na primeira cena e agora posta em dúvida em virtude da interferência de uma de suas empregadas, que recorda o estado em

que Adam chegara em casa na noite anterior. Segundo esta testemunha, o juiz se encontrava sem peruca e apresentava lesões na cabeça. Adam reage violentamente, afirmando ter recebido os ferimentos na manhã daquele mesmo dia. A casualidade com que Adam elabora a explicação para justificar a ausência de sua peruca encontra paralelo na primeira cena, quando se apegamos a uma afirmação feita a êsmo, e constrói, a partir dela, toda uma justificativa para seus ferimentos. Comparemos os dois momentos:

Adam. Gefecht! Was! — Mit dem verfluchten Ziegenbock
Am Ofen focht ich, wenn Ihr wollt. *Jetzt weiss ichs.*
Da ich das Gleichgewicht verlier, ... (vv. 50-52)
Adam. Geh, Margarete!
Gevatter Küster soll mir seine borgen;
In meine hätt die Katze heute morgen
Gejungt, das Schwein! Sie läge eingesäuet
Mir unterm Bette da, *ich weiss nun schon.* (vv. 240-244)

A casualidade que se verifica em ambas as passagens evidencia-se pela afirmação *Jetzt weiss ichs* na primeira e sua correspondente quase idêntica *ich weiss nun schon* na segunda cena. Ante a inverossimilhança de tal explicação, retoma Licht a mesma atitude que o caracterizara na cena anterior, quando propõe perguntas de sentido duplo. No caso presente cria-se uma situação cômica, que é exagerada através da observação irônica de Licht:

Drauf nimmt die Katze sie ins Maul — (v. 253)

com o propósito exclusivo de confundir o juiz, como uma espécie de repreensão por suas desculpas tão francamente inverossímeis. E o propósito do escrivão é realmente alcançado: estabelece-se um entrelaçamento de três elementos em jogo, ainda que rápido, até que Adam consegue safar-se da situação embaraçosa. Esta cena altamente movimentada e rica em elementos essenciais para a obtenção de feitos cômicos cede lugar a um diálogo que se trava entre Adam e Licht. Este diálogo, contido na terceira cena, inicia-se com uma afirmação bastante significativa por parte de Adam:

Mir ahndet heut nichts Guts, Gevatter Licht, (v. 265)

tornando evidente a preocupação do juiz em relação ao andamento das coisas, a ponto de revelar a Licht um sonho que tivera nessa noite:

Mir träumt', es hätt ein Kläger mich ergriffen,
Und schleppte vor den Richtstuhl mich, und ich,
Ich sässe gleichwohl auf dem Richtstuhl dort,
Und schält' und hunzt' und schlingelte mich herunter,
Und judiziert den Hals ins Eisen mir.
Licht. Wie? Ihr Euch selbst?
Adam. So wahr ich ehrlich bin.
Drauf wurden beide wir zu eins, und flohn,
Und mussten in den Fichten übernachten. (vv. 269-276)

A dicotomia apontada na primeira cena através do jôgo de palavras provocado por Licht em tôrno do têrmo *Adam* revive agora, apenas revestida de outra forma. De um lado tínhamos Adam, o juiz, e Adam, o pecador — na medida em que se estabelecia a associação com a “queda de Adão” — e agora temos o indivíduo Adam, dividido também em juiz e réu. Desta feita, entretanto, a antevisão dos fatos é precisa e concreta: Adam, o réu, será julgado e condenado por Adam, o juiz, e ambos, numa única pessoa por-se-ão em fuga. Esta cena é cercada de grande seriedade, e o simples fato de o próprio Adam ter-se expressado de tal forma em relação à sua pessoa, leva-nos a acreditar em seu estado de agitação interior. Após uma sucessão de eventos tipicamente burlescos, como o foi a segunda cena, estaria em perigo o equilíbrio mantido até agora, ameaçado pela seriedade inerente à terceira cena. Tal desequilíbrio entretanto não se verifica; apesar do tom sério com que é exposta a situação, a cena é suficientemente curta para não interferir no fluxo uniforme mantido até êste momento. A função dêste sonho e sua importância serão mencionadas oportunamente.

O diálogo entre Licht e Adam é interrompido com a chegada de Walter, o comissário da justiça. Assim como em outros momentos em que Kleist se distingue pela mestria com que maneja os recursos lingüísticos para alcançar e expor o íntimo de seus personagens, fixando a reação de cada um em determinadas circunstâncias, também aqui, em 14 versos, descobre-se a personalidade de Walter. Sua mis-

são não é das mais espinhosas, não lhe cabe punir, apenas observar as falhas existentes nos tribunais visitados:

Walter. Doch mein Geschäft auf dieser Reis ist noch
Ein strenges nicht, sehn soll ich bloss, nicht strafen,
Und find ich gleich nicht alles, wie es soll,
Ich freue mich, wenn es erträglich ist.
(vv. 301-304)

Adam rejubila ante o teor das palavras de Walter, e num discurso impregnado de fórmulas indicativas de erudição, fazendo uso intrincado de um provérbio, deixa bem claro que seu tribunal talvez não demonstre conduta exemplar, mas está pronto a receber toda espécie de críticas para poder corrigir-se. Através de suas palavras finais pretende Adam preparar desde já o comissário para possíveis irregularidades:

Adam. ... Doch fändet Ihr sie [Justiz] heut
im Amte schon
Wie Ihr sie wünscht, mein Seel, so wärs ein Wunder,
Da sie nur dunkel weiss noch, was Ihr wollt. (vv. 320-322)

Walter concorda com as palavras de Adam, tecendo considerações objetivas em torno da situação legislativa:

Walter. Es fehlt an Vorschriften, ganz recht.
Vielmehr
Es sind zu viel, man wird sie sichten müssen.
(vv. 323-324)

Frontalmente oposta à atitude formal assumida poucos instantes atrás, a reação de Adam à última observação de Walter revela uma naturalidade e uma exuberância quase que infantís:

Adam. Ja, durch ein grosses Sieb. Viel Spreu!
Viel Spreu! (v. 325)

revelando o interesse pessoal e imediato em que a sugestão de Walter realmente se efetive.

O nervosismo que se apodera de Adam ante a narrativa de Walter sobre os fatos ocorridos na aldeia vizinha, fatos esses já do conhecimento do juiz, reflete-se no estilo irregular, interrompido, que caracteriza sua pergunta ao comissário, irregularidade esta enfatizada

ainda pelo emprêgo do anacoluto. Este tipo de figura de estilo denota na linguagem corrente carência de correção estilística. Presta-se para caracterizar, em textos literários, o linguajar cotidiano e despreocupado, e sublinha possível distração ou confusão mental de determinados personagens, dando ênfase especial às suas alocações, aos seus pensamentos. No caso de Adam trata-se evidentemente de confusão mental determinada pelo medo:

Adam. Wärs wahr, gestrenger Herr? Der Richter Pfaul,
Weil er Arrest in seinem Haus empfangt,
Verzweiflung hätt den Toren überrascht,
Er hing sich auf? (vv. 338-341)

A inspeção inicia-se com a pergunta sobre o número dos cofres existentes, e ao tomar conhecimento de uma *Rhein-Inundations-Kollektentkasse*, numa época em que o Reno não apresentava inundações — *Doch jetzo ist der Rhein nicht inundiert* (v. 350) — desconfia Walter de possível irregularidade e pergunta inesperadamente:

Sagt doch, Ihr habt ja wohl Gerichtstag heut? (v. 352)

Adam se surpreende de tal forma que não consegue emitir resposta alguma, fazendo-se necessária a intervenção de Licht. A resolução de Walter no sentido de assistir em primeiro lugar ao julgamento denota sua desconfiança em relação ao tribunal.

A quinta cena não introduz inovação alguma, apenas apresenta elementos subsidiários à estrutura da peça. Dois fatos, entretanto, merecem nossa atenção. Em primeiro lugar, Adam vê-se impossibilitado de presidir ao julgamento corretamente paramentado: encontra-se privado de elemento indispensável, a peruca; esta circunstância provoca veemente reprovação por parte do comissário. Em segundo lugar, Walter volta sua atenção para a aparência chocante do juiz e pergunta-lhe a causa dos ferimentos, talvez percebendo alguma relação entre a ausência da peruca e o estado físico lamentável de Adam. Este ministra-lhe explicação em linhas gerais e o diálogo chega a seu término sem conclusões definidas.

A sexta cena representa o clímax desta parte introdutória; nela surge o elemento-chave que constitui o ponto de partida do processo, ou seja, a bilha. Inicia-se a cena com uma exclamação de revolta em

que se encontra êste elemento principal, em forma adjetivada, como se o autor o quisesse introduzir camufladamente, mas o caráter inusitado de tal adjetivo desperta imediatamente nossa atenção:

Frau Marthe.

Ihr krugzertrümmerndes Gesindel, ihr! (v. 414)

Trata-se da bilha quebrada, e quem levanta a acusação é Frau Marthe, ladeada de sua filha; o acusado é Ruprecht, que se faz acompanhar de seu pai, Veit. Êste elemento, a bilha quebrada, constitui o terceiro fator de real importância que desencadeará o processo; os outros dois são representados respectivamente pela queda de Adam e pela visita do comissário para inspecionar o tribunal.

A situação presente, totalmente nova dentro da peça, delinea-se rapidamente: Frau Marthe, vivamente indignada, volta-se contra Ruprecht e seu pai, Veit, ambos camponêses, na crença de que Ruprecht quebrara sua bilha.

Assim como a queda de Adam se reveste de características tais que sua mera reprodução nos provoca o riso, assim também a importância tão grande que a bilha representa para Frau Marthe — fato que se evidencia imediatamente através de sua indignação — situa-se dentro dos limites do cômico, na medida em que a linguagem usada para expressar tal importância encerra elementos de ponderável comicidade. Tais elementos, lingüísticos, partem de uma palavra empregada por Veit ao recomendar calma a Frau Marthe:

Veit. Sei Sie nur ruhig,

Frau Marth! Es wird sich alles hier entscheiden. (vv. 415-416)

O termo *entscheiden* desencadeia um jôgo de palavras, onde Frau Marthe dá vazão a tôda sua fúria:

O ja. Entscheiden. Seht doch. Den Klugschwätzer.

Den Krug mir, den zerbrochenen, entscheiden.

Wer wird mir den geschiednen Krug entscheiden?

Hier wird entschieden werden, dass geschieden

Der Krug mir bleiben soll. Für so'n Scheidsurteil

Geb ich noch die geschiednen Scherben nicht. (vv. 417-422)

Seu estado de excitação é estilisticamente reproduzido com maior ênfase no verso 417, onde os diversos têrmos de uma possível oração

aparecem isoladamente. Nôvo jôgo de palavras é feito por Frau Marthe, a partir de outra asserção de Veit:

Veit. Wenn Sie sich Recht erstreiten kann, Sie hörts,
Ersetz ich ihn.

Frau Marthe. Er mir den Krug ersetzen.

Wenn ich mir Recht erstreiten kann, ersetzen.

Setz Er den Krug mal hin, versuch Ers mal,

Setz Er'n mal hin auf das Gesims! Ersetzen!

Den Krug, der kein Gebein zum Stenen hat.

Zum Liegen oder Sitzen hat, ersetzen! (vv. 423-429)

Evidentemente tôda a seriedade depositada no fato, seriedade transmitida pelas palavras comedidas de Veit, se transforma em situação cômica através do tratamento lingüístico que recebem as palavras de Frau Marthe. Violência, determinação, agressividade, caráter vingativo são os traços predominantes de sua personalidade em contraposição a Veit, velho campônio calmo, partidário de soluções pacíficas. Seu filho Ruprecht, por sua vez, já demonstra certa agressividade, que, entretanto, não se iguala à de Frau Marthe, e sua mordacidade parece resultado de um amor próprio ferido. Inesperadamente estabelece êle relação entre a bilha quebrada e seu casamento com Eve. Segundo o jovem, a bilha constitui apenas pretexto para que Frau Marthe force o casamento, cujo compromisso havia sido desfeito:

Ruprecht. Lass Er sie, Vater. Folg Er mir. Der Drachen!

's ist der zerbrochne Krug nicht, der sie wurmt,

Die Hochzeit ist es, die ein Loch bekommen,

Und mit Gewalt hier denkt sie sie zu flicken.

Ich aber setze noch den Fuss eins drauf:

Verflucht bin ich, wenn ich die Metze nehme. (vv. 439-444)

Ruprecht, entretanto, mostra-se decidido a não ceder aos argumentos de Frau Marthe. Esta enfurece-se ante as palavras do jovem, alegando não pretender forçar situação alguma, e serve-se de uma imagem em que aparecem os dois elementos relacionados — a bilha e o casamento — para provar seu desdém e desisterêse em reatar o compromisso. A comparação em si não oferece nada de extraordinário, mas o mecanismo desta comparação se processa de forma incomum: a relação existente entre os dois elementos da comparação se

torna mais íntima na medida em que a associação continua a existir explicitamente, mesmo depois do processo de comparação. Vejamos concretamente:

Frau Marthe.

Und stünd die Hochzeit blankgescheuert vor mir,
Wie noch der Krug auf dem Gesimse gestern,
So fasst ich sie beim Griff jetzt mit den Händen,
Und schlug sie gellend ihm am Kopf entzwei, ... (vv. 448-451)

A comparação se efetua nos versos 448-49, em que *stünd blankgescheuert* constitui o *tertio comparationis* dos dois elementos, *Hochzeit* e *Krug*. Finda a comparação, inicia-se a oração principal com o advérbio *so*, e constatamos que o acusativo *sie*, referente a *Hochzeit*, e *Griff*, parte integrante de *Krug*, se encontram em relação de dependência, como se *Griff*, fôsse, na realidade, parte integrante de *Hochzeit*. Ora, o que havia sido apenas comparado passa agora para o plano de identificação total, explícita, transformando um conceito abstrato em objeto de existência concreta, emprestando simultaneamente maior ênfase à imagem, a ponto de podermos vizualizá-la.

A atitude agressiva de Ruprecht não poupa nem mesmo a meiga Eve. A tensão que o domina provoca um diálogo brusco, entrecortado, elíptico, que atinge o clímax com a intervenção estilística de uma figura que traduz profundo desequilíbrio emocional, a aposiopese (vv. 453-55). Trata-se da interrupção súbita do discurso, deixando ao leitor ou espectador a inferência do restante não expresso. Reproduz estado de forte tensão emocional, geralmente como consequência da ira, da perplexidade, da comoção: a personagem ou orador não encontra os termos para se expressar adequadamente, ou se vê impossibilitado de empregar determinadas expressões, depositando confiança na capacidade de imaginação do leitor ou espectador. No exemplo em questão, a aposiopese é ainda reforçada pela observação que se segue:

Ruprecht. Die lüderliche —! Ich mag nicht sagen, was. (v. 455)

Ao contrário da violência e agressividade que caracterizam Frau Marthe e Ruprecht, surge diante de nós uma criatura afável, suave, cuja única preocupação reside nos laços de afeição que a ligam a

Ruprecht, e que parecem, desde o primeiro instante, a superar em importância qualquer eventualidade que possa interferir nas relações afetuosas existentes entre ambos. Trata-se de Eve, e é nesse sentido que a ouvimos pela primeira vez, a exortar seus sentimentos acima de tudo, numa linguagem em que ecoa a voz da razão, do bom-senso, colocados a serviço de uma entidade superior, de caráter emotivo, ou seja, sua afeição por Ruprecht. Estas características tôdas estão concentradas em apenas cinco versos, em que o ritmo suave dos decassílabos ⁽⁸⁾ se une ao próprio conteúdo para expressar a delicadeza que lhe é inerente. Seu ponto máximo é alcançado no instante em que a guerra é mencionada: como um apêlo derradeiro, expressando diretamente o que já havia dito de forma eufemística, simbólica, a personagem vive um instante de profundo “patos”, traduzido estilisticamente pelo emprêgo da epanalepse, ou seja, a repetição de uma palavra ou de um grupo de palavras no início de uma oração, repetição que pode ser imediata, ou interrompida por outra palavra, ou ainda efetuada no final da oração. Após esta mescla de razão e sentimento, a primeira representada pelo conteúdo, o segundo latente na forma, chega o momento da superação de tôdas as circunstâncias secundárias, momento em que se desvenda o fator de importância capital, expresso em forma interrogativa, como se quisesse amenizar mais ainda, tornar mais suave ainda a fôrça latente de suas palavras:

Eve. Du gehst zum Regimente jetzt, o Ruprecht,
Wer weiss, wenn du erst die Muskete trägst,
Ob ich dich je im Leben wieder sehe.
Krieg ists, bedenke, Krieg, in den du ziehst:
Willst du mit solchem Grolle von mir scheiden?
(vv. 457-461)

Apesar da intensidade do apêlo lançado por Eve, os ânimos encontram-se de tal forma exaltados que a jovem não consegue demover Ruprecht de sua opinião já formada. Este procura manter a serenidade que caracteriza as palavras de Eve, mas sua atitude forçada não consegue ocultar a indignação e o rancor que o dominam:

Ruprecht. Groll? Nein, bewahr mich Gott, das will ich nicht.
Gott schenk dir so viel Wohlergehn, als er

(8) — Cfr. nota anterior.

Erübrigen kann. Doch kehrt ich aus dem Kriege
Gesund, mit erzgegossnem Leib zurück,
Und würd in Huisum achtzig Jahre alt,
So sagt ich noch im Tode zu dir: Metze!
Du willsts ja selber vor Gericht beschwören. (vv. 462-468)

Nem a intervenção de Frau Marthe, que reprova a tentativa de aproximação de Eve em relação a Ruprecht, nem o repúdio demonstrado pelo jovem fazem com que Eve se exaspere. Sua atitude continua digna de uma personalidade branda, suave, inclinada à solução amistosa do problema, ainda que êste se afigure tão importante para alguns:

Eve. Wer wollte doch um einen irdnen Krug,
Und stammt er von Herodes' Zeiten her,
Solch einen Aufruhr, so viel Unheil stiften. (vv. 484-486)

O argumento apresentado por Frau Marthe para refutar o ponto de vista defendido por Eve transporta a bilha quebrada para uma nova dimensão. De mero objeto, de simples corpo de delito, assume nôvo significado na medida em que Frau Marthe identifica, ou estabelece estreita relação entre a bilha e a honra de sua filha:

Frau Marthe.
Dein guter Name lag in diesem Topfe,
Und vor der Welt mit ihm ward er zerstoßen,
Wenn auch vor Gott nicht, und vor mir und dir. (vv. 490-492)

Da mesma forma em que os vários elementos necessários à estrutura da peça foram introduzidos gradativamente, culminando com a apresentação da bilha, assim também a importância da bilha nos é transmitida pouco a pouco, alcançando o clímax justamente quando Frau Marthe a transforma explicitamente em símbolo da honra de sua filha. As cenas do julgamento devem agora apontar o responsável e demonstrar como o delito se verificou.

* * *

b. AS CENAS DO JULGAMENTO

O julgamento inicia-se na sétima cena, presidido por Adam, que se apresenta sem a peruca, e que procura fugir às funções de juiz, já que teme a elucidação do caso a ser julgado neste momento. Seus

temores se traduzem por atitudes inesperadas, que revelam sua participação ativa no mistério a ser deslindado:

Adam (zu Licht). Führt Ihr die Sach, ich will zu Bette gehn (v. 515)

Adam. (für sich). Es klirrte etwas, da ich Abschied nahm. —
(v. 546)

Neste último verso refere-se Adam indubitavelmente à sua visita clandestina ao quarto de Eve na noite anterior. Percebendo que alguém se aproximava, pôs-se em fuga pulando pela janela e ocasionando o estilhaçamento da bilha.

Depois de várias tentativas e hesitações (vv. 537-574), tem início o julgamento, com a apresentação da queixa por parte de Frau Marthe. Nota-se de imediato a importância conferida à bilha — este pormenor já se verificara na descrição do objeto, em seu aspecto exterior, onde se viam gravadas cenas relativas a fatos históricos — *Wie schön der Krug, gehört zur Sache!* (v. 680) — de outro lado na história da bilha em si, que passara por mãos famosas através de gerações. Este tratamento especial dedicado à bilha explica-se pelo significado simbólico que encerra, e que deve corresponder também ao seu valor real, à sua importância como objeto concreto.

A seguir, Frau Marthe apresenta-nos sua interpretação dos eventos relativos ao despedaçamento da bilha, mas chega a uma conclusão precipitada na medida em que acusa Ruprecht do delito, e interpreta erroneamente a exclamação *Joseph und Maria* de sua filha, pois desconhece os fatos que precederam sua chegada no local do delito. Sua interpretação constitui, a seu modo de ver, a verdade única, a realidade clara, já que para ela não pode haver outra possibilidade de explicação. Frau Marthe não consegue prová-lo racionalmente, mas emocionalmente dá mostras de sua convicção, traduzida em termos incisivos:

Frau Marthe. Er spricht, es hab ein anderer den Krug
Vom Sims gestürzt — ein anderer, ich bitt Euch,
Der vor ihm aus der Kammer nur entwichen; (vv. 769-771)
.....
..... ists ein anderer gewesen,
Frag ich? Und Joseph und Maria, ruft sie,
Was denkt Ihr Mutter auch? — So sprich! Wer wars?

Wer sonst, sagt sie, — und wer auch konnt es anders?
Und schwört mir zu, dass ers gewesen ist. (vv. 776-780)

Defendendo-se das acusações de Frau Marthe, apresenta Ruprecht sua própria versão dos acontecimentos. Também seu julgamento precipitado corresponde a uma realidade apenas sua, que se enquadra em sua visão pessoal dos eventos, e que também não poderia ser explicada de outra forma. O comportamento de Eve se lhe afigura indigno: Ruprecht a surpreendera com outro homem em seu quarto, e agora se submete passivamente à culpa de ter quebrado a bilha, convicto de que o delito real, ou seja, a afronta à sua honra havia sido vingada, pois seu adversário recebera a punição merecida. Seu desdém face à grande importância atribuída à bilha se torna patente por meio de um recurso estilístico, a rima interna, que se processa através da repetição do final, *ug* foneticamente desagradável:

Ruprecht.

Den Krug, den sie zu Wasser trug, zerschlug ich,
Und der Flickschuster hat im Kopf ein Loch. — (vv. 1044-1045;

Adam, por sua vez, adapta-se à primeira realidade, apresentada por Frau Marthe, mas percebendo que corre perigo de ser desmascarado se continuar a sustentar esta posição, passa a apoiar a interpretação apresentada por Ruprecht, a segunda realidade.

As duas posições defendidas até este momento não chegam a resultado concreto, exigindo o prosseguimento das investigações no sentido de chegar-se à verdade absoluta. Ora, desde que foi mencionada uma terceira pessoa envolvida no conflito, ao lado de Eve e Ruprecht, todo o processo assume nova configuração, e Adam se vê mais e mais envolvido na trama; seus esforços visando à conclusão do processo no espaço de tempo mais curto possível tornam-se vãos. Seu interesse volta-se agora para a identificação do personagem misterioso, pois neste ponto reside sua vulnerabilidade.

Não bastou a confissão de Ruprecht — *Den Krug, den sie zu Wasser trug, zerschlug ich* (v. 1044) -- para que se concluísse o processo. A honra de Eve continua em jôgo; é necessário identificar o implicado misterioso. Dois rumos diferentes comprovam a carência de argumentos necessários para a resolução do problema: em pri-

meiro lugar a atitude indiferente assumida por Aram diante da confissão de Ruprecht, e conseqüente incriminação de Lebrecht e, em segundo lugar, como resultado da atitude de Adam, a insatisfação de Frau Marthe diante dos depoimentos, cuja inverossimilhança e inconsistência a fazem exigir o depoimento de sua filha. Este novo aspecto da situação provoca veementes protestos por parte de Adam, que, entretanto, não consegue fundamentar seu ponto de vista.

As duas realidades relativas ao delito, a que correspondem as interpretações de Frau Marthe e de Ruprecht, acresce agora uma terceira, apresentada por Eve. Seu relato resume-se em inocentar os dois suspeitos pelos depoimentos anteriores. Eve está de posse da verdade, mas não pode revelá-la por não se tratar de assunto pertinente ao processo, segundo seu modo de pensar:

Eve.

Ich kann hier, wer den Krug zerschlug, nicht melden,
Geheimnisse, die nicht mein Eigentum,
Müsst ich, dem Krüge völlig fremd, berühren.
Früh oder spät will ichs ihr [der Mutter] anvertrauen,
Doch hier das Tribunal ist nicht der Ort,
Wo sie das Recht hat, mich darnach zu fragen. (vv. 1268-1273)

O mecanismo que determina a evolução dos depoimentos delineia-se claramente: as duas primeiras exposições não chegam a resultado concreto algum, exigindo, portanto, um terceiro depoimento, prestado por Eve, que acaba por anular qualquer validade ainda existente nas revelações de Frau Marthe e Ruprecht. O problema retorna assim ao ponto de partida, mas, ao mesmo tempo, nota-se um movimento em sentido contrário, que se amplia gradativamente, na medida em que aumentam as suspeitas contra o juiz. Apesar de não poder revelar a verdade, Eve nos apresenta parte dela, comprovando a inocência de Ruprecht e de Lebrecht. Esta verdade parcial, entretanto, não lança luz suficiente para a elucidação dos fatos, e ante as exigências representadas pela posição extremada de Frau Marthe, faz-se necessária a presença de nova testemunha, Frau Brigitte. Seu depoimento encerra três pontos de capital importância, abrindo novas perspectivas dentro do processo: em primeiro lugar, sua interpretação completamente inesperada, inverossímil, em que afirma ca-

tegòricamente tratar-se do demônio em pessoa que estivera no quarto de Eve. O curso normal do processo, portanto, é súbitamente desviado para um plano imaginário, para a esfera do absurdo:

Frau Brigitte.

Da ich vom Vorwerk nun zurückekehre,
Zur Zeit der Mitternacht etwa, und just,
Im Lindengang, bei Marthens Garten bin,
Huscht sich ein Kerl bei mir vorbei, kahlköpfig,
Mit einem Pferdefuss, und hinter ihm
Erstinkts wie Dampf von Pech und Haar und Schwefel.
Ich sprech ein Gottseibeius aus, und drehe
Entsetzensvoll mich um, und seh, mein Seel,
Die Glatz, ihr Herren, im Verschwinden noch,
Wie faules Holz, den Lindengang durchleuchten (vv. 1682-1691)

Não obstante esta distorção da realidade, apresenta-se-nos um dos elementos fundamentais, ou seja, a menção das pegadas na neve:

Frau Brigitte.

... Find ich im Schnee. ihr Herrn, euch eine Spur —
Was find ich euch für eine Spur im Schnee?
Rechts fein und scharf und nett gekantet immer,
Ein ordentlicher Menschenfuss,
Und links unförmig grobhin eingetölpelt
Ein ungeheurer klotzger Pferdefuss. (vv. 1714-1719)

que se associam imediatamente com o pé defeituoso do juiz. Em segundo lugar vem novamente à tona o tema peruca. Adam reconhece-a como propriedade sua, mas notando que incorrera em contradição, nega em seguida sua posse:

Adam. Glaubt Ihr, ich hätte, ich, der Richter, gestern,
Im Weinstock die Perücke eingebüsst?

Walter. Behüte Gott! Die Eure ist ja im Feuer,
Wie Sodom und Gomorrha, aufgegangen.

Licht. Vielmehr — vergebt mir, gnädiger Herr! die Katze
Hat gestern in die seinige gejungt. (vv. 1844-1849)

.....

Adam.

Hier auf dem Richterstuhl von Huisum sitz ich,
Und lege die Perücke auf den Tisch;
Den, der behauptet, dass sie mein gehört,
Fordr' ich vors Oberlandgericht in Utrecht. (vv. 1855-1858)

Torna-se evidente a culpa de Adam; aproxima-se a solução final do julgamento.

As divergências desaparecem, as várias interpretações são postas de lado, e a atenção geral volta-se para o mesmo alvo: a preocupação de todos se resume em desmascarar o juiz (vv. 1859-1871). O artifício inconcebível de que êste se vale para tentar escapar, num esforço supremo, às malhas da rede que o envolveram a pouco e pouco, cria nova situação absurda. Adam apresenta o veredicto:

Adam. Die Sache jetzt konstiert,
Und Ruprecht dort, der Racker, ist der Täter. (vv. 1874-1875)

Desencadeia-se, assim, sua derrocada final, contida nas palavras de Eve:

Eve. Er dort, der Unverschämte, der dort sitzt,
Er selber wars — (vv. 1890-1891)

provocando nova situação absurda: Adam evade-se pela janela do tribunal, porquanto se vê ameaçado fisicamente:

Eve. Das Eisen ist verdient, geh, Ruprecht!
Geh, schmeiss ihn von dem Tribunal herunter. (vv. 1898-1899)

Em terceiro lugar, o depoimento de Frau Brigitte possibilita uma tomada de posição definitiva por parte de Licht, que percebendo a precariedade da situação em que Adam se encontra, não hesita mesmo em depor contra o juiz (vv. 1809-1812). Seguro que está da derrocada final de Adam, vale-se da oportunidade para afirmar-se diante de Walter, e, com efeito, é incumbido de responder pelo tribunal em caráter provisório. Por quanto tempo, entretanto, Adam permanecerá afastado de suas funções não é dado a conhecer; dependerá, em primeiro lugar, da inspeção das caixas do tribunal, e, além disso, da resolução de Frau Marthe, que pretende abrir processo contra o juiz, para que seja feita justiça à bilha quebrada:

Frau Marthe.
Soll hier dem Krüge nicht sein Recht geschehen?
Walter. Verzeiht mir! Allerdings. Am grossen Markt,
Und Dienstag ist und Freitag Session.
Frau Marthe.
Gut. Auf die Woche stell ich dort mich ein (vv. 1971- 1974)

Adam vinha perdendo gradativamente o contrôlê da situação, e via-se cada vez mais envolvido na trama. Depois de um certo momento sua única preocupação — sair ileso do julgamento — transforma-se em verdadeiro desespero, caracterizado por suas atitudes incoerentes, absurdas. O comissário Walter já prevera, desde o início, a existência de certas irregularidades, e suas suposições são confirmadas à medida que o processo avança. A décima cena encerra importância considerável neste particular, pois aqui Adam incorre inconscientemente na contradição que o trairá no final do processo: à pergunta de Walter a respeito da peruca, apresenta Adam uma história hipotética, diferente daquela que relatara a Licht na segunda cena. Essa incongruência, somada a todos os outros fatores que depunham contra Adam, ocasionará sua queda no final.

Percebendo a incapacidade de Adam para o exercício de suas atribuições como juiz, incapacidade que o próprio Adam confessa em diversas oportunidades, assume Walter a direção do julgamento; mas o faz de tal forma, que ninguém percebe que o processo está praticamente em suas mãos, e, de outro lado, que está seguro da culpa de Adam. Uma prova concreta de que Walter controla a situação nos apresenta a séria advertência que dirige a Adam:

Walter. Fort! Weiter in der Rede! Lasst ihn doch!

Was unterbrecht Ihr ihn, Herr Dorfrichter? (vv. 920-921)

Ainda na décima cena podemos observar um interrogatório informal, em que Walter procura certificar-se da culpa de Adam, já que suas suspeitas encontram correspondências flagrantes não somente no aspecto físico do juiz, senão também em suas atitudes. Graças à interferência do comissário, o processo chega à revelação da verdade

A importância de Utrecht revela-se através de várias menções feitas em relação a esta instância superior. Walter representa concretamente esta instância superior, e encarna, dentro da problemática da peça, a verdade absoluta a ser atingida.

IV. O ELEMENTO CÔMICO

“Cômico é tudo aquilo que nos provoca o riso ou o sorriso (o riso de alegria provocado por experiências pessoais não se enquadra em categorias estéticas)” (9). Esta definição apresentada por J. Wiegand no *Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte*, volume I, página 869, apenas caracteriza o cômico em seu aspecto mais simples e geral, isto é, como fenômeno provocador de riso. As definições ministradas por Kant (10) ou por Kayser (11) procuram estabelecer mais precisamente o fato ou processo causador de comicidade, mas não chegam a formular uma teoria ou a apresentar um estudo minucioso sobre o cômico. Bergson preocupou-se com a análise dos diferentes mecanismos de comicidade, e sua obra *Le Rire* aborda o problema com eficiência e método, constituindo o ponto de partida do presente trabalho, no capítulo dedicado à análise do elemento cômico.

Der zerbrochne Krug encerra diferentes formas de comicidade, ora provocada por uma determinada situação, ora por confusões geradas por meras palavras, ora pelo comportamento ou pela maneira de ser das personagens. Abordaremos em primeiro lugar o cômico das palavras, explicando o mecanismo que provoca o riso nesse caso. Tomemos alguns exemplos.

Depois de surpreendido pelo escrivão Licht (primeira cena), o juiz Adam tenta explicar a razão de seus ferimentos, mas as palavras que emprega dão ensejo a que Licht as interprete de outra forma. Dá-se aqui o desvio súbito de nossa atenção para o aspecto “moral” de uma palavra, quando se encontrava antes concentrada em seu aspecto “físico”, ou vice-versa, mecanismo êste que provocará o riso. Ao lado dêste jogo de palavras, em que nossa atenção se fixa ora

(9) — *Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte* I, ed. por Kohlschmied e Mohr, 2ª ed., 1958.

(10) — E. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, ed. por Cassirer, 1922, p. 409.

(11) — W. Kayser, *Das Sprachliche Kunstwerk*, 1964, p. 381.

em sua acepção primeira, ora em sua acepção figurada, ocorre um fenômeno paralelo, que nos leva a considerar de um lado o aspecto físico do juiz, de outro lado seu aspecto moral. “Cômico é todo o incidente que desvia nossa atenção para a parte física de uma pessoa quando nos ocupávamos de seu aspecto moral” (12). Esta alternância se verifica no decorrer de toda a peça, sendo especialmente desenvolvida do início da primeira cena até o verso 64. Da mesma forma obtém-se efeito cômico quando o diálogo gira em torno do pé de Adam. Trata-se do pé esquerdo, e a associação que se faz, neste caso, é com o demônio. A distração do juiz, que não percebera ainda tratar-se efetivamente do pé esquerdo, enfatiza a distância entre o sentido concreto e o sentido figurado do termo, provocando, assim, maior efeito cômico. O mesmo fenômeno se verifica em todas as ocasiões em que Adam pretende explicar a queda que sofreu e assim apresentar uma razão plausível da existência de seus ferimentos.

O fato de chamar-se Adam possibilita ao escrivo Licht comparar sua queda, fato concreto, com a queda de Adão no Paraíso, tomada em sentido metafórico, num plano abstrato. Surpreendido pela distorção de suas próprias palavras, Adam responde primeiramente em monossílabos e em seguida reafirma o caráter concreto de sua queda, procurando evitar quaisquer suposições que possam associar o acidente que sofrera com as implicações pecaminosas associadas à queda de seu homônimo bíblico. Ao lado desta alternância constante entre um fato concreto e seu correspondente abstrato, o efeito cômico é sublinhado pela falta de perspicácia do juiz em perceber imediatamente o segundo sentido emprestado às suas palavras.

Outro mecanismo de comicidade constitui a interferência de dois sistemas, isto é, a confusão de duas situações diversas, provocadas pela ambiguidade de um termo ou de uma asserção. Quando Licht chama a atenção de Adam, verso 547 — *Herr Richter! Seid Ihr* —? cria-se em torno deste *Seid Ihr* dupla esfera interpretativa, ocasionada pela distração momentânea do juiz, que inicia a exposição de um fato estranho ao contexto, causando um malentendido e provocando o riso:

(12) — H. Bergson, *La Risa*, s.d., p. 45.

Licht (ihn aufschreckend)

Herr Richter! Seid Ihr —?

Adam. Ich? Auf Ehre nicht!

Ich hatte sie behutsam drauf gehängt,

Und müsst ein Ochs gewesen sein —

Licht. Was?

Adam. Was?

Licht. Ich fragte —?

Adam. Ihr fragt, ob ich —?

Licht. Ob Ihr taub seid, fragt ich.

Dort Seiner Gnaden haben Euch gerufen. (vv. 547-551)

O mesmo mecanismo provoca situação cômica quando Adam se adianta a Walter, que mal iniciara uma frase, causando duas interpretações contrárias a partir de uma única expressão; a comicidade neste caso é ainda exacerbada através da rapidez com que o juiz aquiesce à opinião contrária:

Walter. Ich bin der Meinung —

Adam. Abzuschliessen? Gut —!

Walter. Erlaubt! Ich bin der Meinung, fortzufahren.

Adam. Ihr seid der Meinung — Auch gut.

(vv. 1401-1403)

Ao lado da interpretação apressada e prematura, observa-se em alguns casos fenômeno contrário, provocado pela morosidade do pensamento: a atenção de um personagem fixa-se em determinado ponto de uma asserção e não se adapta de imediato a uma observação dirigida a um ponto diferente da mesma asserção, provocando associações descabidas. O exemplo mais significativo deste processo encontra-se na segunda cena e gira em torno do malentendido que se desenvolve a partir de uma dupla afirmação:

Der Bediente.

Der Herr verstauchte sich die Hand ein wenig.

Die Deichsel brach. *Der Bediente.*

Adam. Dass er den Hals gebrochen!

Licht. Die Hand verstaucht! Ei, Herr Gott! Kam der Schmied schon?

Der Bediente. Ja, für die Deichsel.

Licht. Was?

Adam. Ihr meint, der Doktor.

Der Bediente. Für die Deichsel?

Adam. Ach, was! Für die Hand. (vv. 207-211)

A relação *Hand/Doktor* e *Deichsel/Schmied* é destruída, confundindo-se os termos e originando nova relação, *Hand/Schmied* e *Deichsel/Doktor*, que revela a interferência de duas esferas independentes, onde as palavras se chocam repetidas vezes, sem encontrar seu devido equivalente. A cena repete-se, apenas com novos elementos, quando Adam tenta explicar o desaparecimento de sua peruca, apresentando uma desculpa de veracidade improvável; Licht percebe a incongruência da narrativa e introduz um novo pensamento, cuja ironia não é imediatamente percebida por Adam, causando novamente a justaposição de elementos pertencentes a planos diversos:

Adam. In meine [Perücke] hätt die Katze heute morgen
Gejungt, das Schwein! (vv. 242-243)

.....

Licht. In die Perücke?

Adam. Der Teufel soll mich holen!

Ich hatte die Perücke aufgehängt,

Auf einen Stuhl, da ich zu Bette ging,

Den Stuhl berühr ich in der Nacht, sie fällt —

Licht. Drauf nimmt die Katze sie ins Maul —

Adam. Mein See! —

Licht. Und trägt sie unters Bett und jungt darin.

Adam. Ins Maul? Nein —

Licht. Nicht? Wie sonst?

Adam. Die Katz? Ach, was!

Licht. Nicht? Oder Ihr vielleicht?

Adam. Ins Maul? Ich glaube —!

Ich stieß sie mit dem Fusse heut hinunter,

Als ich es sah. (vv. 249-258)

Já vimos em exemplos anteriores que uma palavra ou expressão produz comicidade quando interpretada em dois sentidos contrários. Mecanismo idêntico pode ocorrer através do emprêgo simultâneo de duas palavras provenientes da mesma raiz, foneticamente semelhantes, mas que diferem quanto ao sentido, provocando assim um trocadilho. Nossa atenção será desviada repetidamente de uma palavra para outra, e nos surpreenderemos a cada oscilação justamente em virtude da se-

Veit. Frau Marth! Es wird sich alles hier entscheiden.

Frau Marthe.

O ja. Entscheiden. Seht doch. Den Klugschwätzer,

Den Krug mir, den zerbrochenen, entscheiden.

Wer wird mir den geschiednen Krug entscheiden?

Hier wird entschieden werden, dass geschieden

Der Krug mir bleiben soll. Für so'n Schiedsurteil

Geb ich noch die geschiednen Scherben nicht.

Veit. Wenn Sie sich Recht erstreiten kann, Sie hörts,

Ersetz ich ihn.

Frau Marthe. Er mir den Krug ersetzen.

Wenn ich mir Recht erstreiten kann, ersetzen.

Setz Er den Krug mal hin, versuch Ers mal,

Setz Er'n mal hin auf das Gesims! Ersetzen!

Den Krug, der kein Gebein zum Stehen hat,

Zum Liegen oder Sitzen hat, ersetzen! (vv. 416-429)

Como último exemplo de comicidade provocada pelo uso especial da linguagem, veremos parte do depoimento de Ruprecht, em que o jovem campônio repete inúmeras vezes um mesmo cacoete, que revela o aspecto rígido e mecânico que a língua pode assumir. Este aspecto mecânico adquire ainda maiores proporções cômicas no momento em que é percebido por Adam, que passa a imitá-lo em tom de troça:

Ruprecht.

Da sagt ich: Vater, hört Er? Lass Er mich.

Wir schwatzen noch am Fenster was zusammen.

Na, sagt er, lauf; bleibst du auch draussen, sagt er?

Ja, meiner Seel, sag ich, das ist geschworen.

Na, sagt er, lauf, um eilfe bist du hier.

Adam. Na, so sag du, und gake, und kein Ende.

Na, hat er bald sich ausgesagt?

Ruprecht. Na, sag ich,

Das ist ein Wort, und setz die Mütze auf, ...

(vv. 884-891)

Ao lado da comicidade produzida pela linguagem em si, isto é pelo emprêgo de determinadas palavras que, dentro de um contexto, por si só provocam o riso, deve-se levar em conta as situações cômicas reproduzidas pela linguagem, que, neste caso, constitui apenas um meio, e não a causa em si da comicidade.

A descrição da queda de Adam (vv. 50-61) representa o emprego da linguagem como instrumento utilizado para possibilitar a visualização, a evocação de um acontecimento passado. A comicidade produzida pelo acidente existe em função do acidente em si, de uma circunstância externa, física, banal, provocada por algo que se interpõe súbitamente ao ritmo normal de uma determinada atividade. Neste caso particular, o efeito é enriquecido pela pluralidade de pequenos obstáculos, que provocam uma espécie de reação em cadeia:

Adam.

Da ich das Gleichgewicht verlier, (v. 52)

Fass ich die Hosen ... (v. 54)

... und nun reisst

Der Bund; Bund jetzt und Hos und ich, wir stürzen,

Und häuptlings mit dem Stirnblatt schmettr' ich auf

Den Ofen hin, just wo ein Ziegenbock

Die Nase an der Ecke vorgestreckt. (vv. 57-61)

A êste relato de uma situação cômica provocada por fatores reais, concretos, alia-se o fenômeno da transposição de níveis, evidente através da inadequação entre forma de expressão e conteúdo. A descrição da cena vulgar em estilo altamente retórico exerce também função cômica em virtude da transladação de seu tom apropriado para nível mais elevado. O climax dêste processo é atingido nos versos 57 a 61 do quadro exposto por Adam, onde a acumulação, o polissíndeto, a anadiplose, e o *enjambement* constituem artifícios estilisticamente elevados que destoam com a banalidade da cena descrita.

Ao descrever duas vezes o processo de utilização de sua peruca (vv. 240-258 e 1489-1497) Adam está retratando eventos passados, e aqui também a linguagem serve de veículo para comunicar êsses acontecimentos, já cômicos em si, devido às circunstâncias em que se concretizam. A primeira descrição ainda inclui determinados trocadilhos, que aumentam sua comicidade, mas o segundo baseia-se apenas no fato em si, onde se concentram todos os elementos cômicos:

Adam.

Ja, seht. Ich sitz und lese gestern abend
Ein Aktenstück, und weil ich mir die Brille
Verlegt, duck ich so tief mich in den Streit,
Dass bei der Kerze Flamme lichterloh
Mir die Perücke angeht. Ich, ich denke,
Feu'r fällt vom Himmel auf mein sündig Haupt,
Und greife sie, und will sie von mir werfen;
Doch eh ich noch das Nackenband gelöst,
Brennt sie wie Sodom und Gomorrha schon. (vv. 1489-1497)

Ao visualizarmos a cena, teremos primeiramente nossa atenção voltada para a atividade de Adam, portanto para um plano mental, sem nos apercebermos de qualquer particularidade física. Mas no momento em que a peruca é presa de chamas, atentaremos para êste aspecto físico do juiz, além de observarmos os gestos repetidos com que Adam pretende extinguir o fogo.

Após a análise das cenas cômicas transmitidas pela linguagem e que constituem exemplo cabal da habilidade de Kleist no manejo da palavra, voltaremos nossa atenção agora às situações cômicas reais, que se desenvolvem no tribunal. Dentro dêste aspecto apresenta-se um único exemplo de situação burlesca, ao iniciar-se a segunda cena, provocada por vários fatores de diversa ordem que ocorrem ao mesmo tempo, tendo como ponto central a figura de Adam. Aqui mescla-se o cômico da linguagem, o cômico da situação e o cômico do gesto, na medida em que Adam se ocupa de várias atividades ao mesmo tempo, sem realizá-las satisfatoriamente: ora dirige ordens às empregadas, ora pede ao mensageiro que o desculpe diante do comissário que acabara de chegar, ora replica às intromissões de Licht, tudo isso enquanto empreende esforços inúteis para se vestir, amparado pelos serviçais, que contribuem ainda mais para a confusão generalizada.

A maioria das situações cômicas giram em torno de Adam. Sua comicidade se revela sob múltiplos aspectos: sua aparência física — o contraste entre Adam como juiz e seu aspecto ridículo, coberto de ferimentos, com a perna enfaixada, resultado de um acidente banal e degradante para um homem de sua posição. “Seu aspecto é uma pantomina. O contraste cômico consiste exatamente na discrepância que se verifica entre a devida dignidade de juiz e o velho Adam deca-

dente: entre a palavra que dissimula e a atitude que desmascara” (13). Este contraste poder-se-ia resumir na exclamação do juiz dissoluto: *So nimm, Gerechtigkeit, denn deinen Lauf!* (v. 573), onde suas palavras, a conclamar justiça, procuram ocultar aquilo que o aspecto físico — a atitude — torna evidente: sua improbidade. Seu raciocínio, por vezes lento, se revela na morosidade com que percebe, já na primeira cena, a interpretação destorcida de suas próprias palavras, que se tornam uma armadilha contra sua pessoa:

Adam. ... Renkt unser Herrgott mir den Fuss schon aus.

Licht. Und wohl den linken obenein?

Adam. Den linken?

Licht. Hier, den gesetzten?

Adam. Freilich!

Licht. Allgerechter!

Der ohnhin schwer den Weg der Sünde wandelt.

Adam. Der Fuss! Was! Schwer! Warum?

Licht. Der Klumpfuss?

Adam. Klumpfuss!

Ein Fuss ist, wie der andere, ein Klumpen. (vv. 21-26)

Tal situação perdura até o final da peça, quando Adam se vê imobilizado pelas malhas da rede que éle próprio tecera gradativamente. A fim de escapar a estas malhas, provoca aquilo que constitui mais um aspecto de sua comicidade: as situações cômicas geradas principalmente por transporposição de níveis e por inversão de valores. Vejamos o primeiro mecanismo: “Lograr-se-á efeito cômico sempre que se translate a um outro tom o significado de uma idéia” (14). Este mecanismo abrange tanto situações em que um elemento vulgar é expresso inicialmente em termos de respeitabilidade, quanto aquelas em que idéias ou elementos que denotam respeitabilidade recebem tratamento aquém de sua devida dignidade. Assim, o primeiro caso pode ser exemplificado com a seguinte passagem, em que Frau Brigitte relata os eventos que presenciara na noite anterior:

Frau Brigitte.

Nicht weit davon jetzt steht ein Denkmal seiner,

An einem Baum, dass ich davor erschrecke.

(13) — H. J. Schrimpf, op. cit., p. 355.

(14) — H. Bergson, op. cit., p. 98.

Walter. Ein Denkmal? Wie?

Frau Brigitte. Wie? Ja, da werdet Ihr —

Adam. (für sich). Verflucht mein Unterleib.

Licht. Vorüber, bitte,

Vorüber, hier, ich bitte, Frau Brigitte. (vv. 1771-1775)

O segundo mecanismo também é definido por Bergson: “Imaginemos alguns personagens colocados em certa situação, e somente invertendo os papéis teremos uma cena cômica. . . . Mas não é necessário que se descortinem diante de nossos olhos duas cenas simétricas. Será suficiente que o autor nos apresente uma delas, mas tendo a certeza de que pensamos na outra. É por esta razão que nos provoca o riso o réu que dá uma aula de moral aos juízes, a criança que quer dar uma lição aos pais, e tudo aquilo, enfim, que se possa incluir sob o rótulo de mundo às avessas” (15). Este motivo do universo equívoco aparece nitidamente no final da peça *Die Familie Schroffenstein*, em que o clímax da ação é atingido quando os dois jovens enamorados, pertencentes a famílias inimigas, são trucidados pelos próprios pais, porquanto se haviam disfarçado, trocando as roupas, justamente para tentar fugir à situação insolúvel em que se encontravam (16). Adam se enquadra perfeitamente no esquema do mundo às avessas: foi “interrogado” por Licht durante metade da primeira cena, e é submetido por Walter a um interrogatório velado durante o resto da peça. Suas atitudes revelam completa insegurança, ameaçando, com isso, sua posição de juiz. Sua primeira reação diante do julgamento a que terá de presidir revela seu temor; seu comportamento não é digno da posição que ocupa:

Adam. (zu Licht).

Gevatter, hört, mein Seel, ich halts nicht aus.

Die Wund am Schienbein macht mir Übelkeiten;

Führt Ihr die Sach, ich will zu Bette gehn.

Licht. Zu Bett —? Ihr wollt —? Ich glaub, Ihr seid verrückt.

Adam. Der Henker hols. Ich muss mich übergeben. (vv. 513-517)

Sua predisposição à fuga corresponderia antes à atitude de um réu e não a de um juiz. Não apenas a insegurança o domina em relação

(15) — Idem, p. 78.

(16) — H. von Kleist, *Familie Schroffenstein*, ato V, cena 1.

ao processo, ela se reflete no tratamento que dispensa a Eve e a Ruprecht. Este é tratado de início com o máximo desprezo, mas à medida que vai delineando uma posição favorável ao juiz, passa a merecer especial consideração em detrimento de Eve, que recebe agora tratamento bastante brusco. O caráter inesperado de tal inversão contribui para maior efeito cômico:

Adam. Sprich weiter, Ruprecht, jetzt, mein Sohn. (v. 938)

.....

Adam. (zu Eve).

Schweig du mir dort, rat ich, das Donnerwetter

Schlägt über dich ein, unberufne Schwätzerin!

Wart, bis ich auf zur Red dich rufen werde.

Walter. Sehr sonderbar, bei Gott! (vv. 959-962)

O clímax desta inversão de valores é atingido no momento em que Eve revela a culpa de Adam. O juiz se torna réu e abandona o recinto em desabalada fuga:

Licht. (am Fenster).

Seht, wie der Richter Adam, bitt ich euch,

Berg auf, Berg ab, als flöh er Rad und Galgen,

Das aufgeplügte Winterfeld durchstampft! (vv. 1954-1956)

A transposição de níveis se manifesta mais uma vez como fenómeno causador do riso no momento em que Frau Marthe descreve minuciosamente a bilha, mesclando duas esferas completamente diferentes: a bilha quebrada em si e os momentos históricos nela representados em forma de gravuras. Não se estabelece diferença entre a linguagem usada para ambos os tópicos, e o resultado constitui uma inferiorização da história ao mesmo tempo que a bilha ascende a um nível mais elevado. Em outros termos: a história perde a aura de seriedade que a envolve normalmente, e a bilha, objeto banal, adquire importância que não lhe é própria, em virtude do tratamento lingüístico dispensado. Bastam os versos iniciais da longa descrição de Frau Marthe para ilustrar o mecanismo:

Frau Marthe.

Nichts seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr;

Der Krüge schönster ist entzwei geschlagen.

Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts,

Sind die gesamten niederländischen Provinzen
Dem spanischen Philipp übergeben worden.
Hier im Ornat stand Kaiser Karl der fünfte:
Von dem seht ihr nur noch die Beine stehn.
Hier kniete Philipp, und empfang die Krone:
Der liegt im Topf, bis auf den Hinterteil,
Und auch noch der hat einen Stoss empfangen. (vv. 646-655)

O julgamento, tomado agora como conceito, se vê constantemente exposto ao ridículo, na medida em que Adam tenta esquivar-se de suas funções como juiz. Sua importância, sua sinceridade sofrem constantemente uma transposição para nível mais baixo e o próprio Walter define este mecanismo quando afirma:

Walter. Wer also wars? Der Lebrecht oder Ruprecht?
Ihr greift, ich seh, mit Eurem Urteil ein,
Wie eine Hand in einen Sack voll Erbsen. (vv. 1085-1087)

Vendo-se já numa situação irrecuperavelmente perdida, Adam procura tirar proveito do depoimento de Frau Brigitte, que insistia em acusar o diabo como responsável pelo crime:

Frau Brigitte.
... Herr Schreiber Licht, spart eure Session,
Den Krugzertrümmrer judiziert ihr nicht,
Der sitz nicht schlechter euch, als in der Hölle:
Hier ist die Spur, die er gegangen ist. (vv. 1734-1737)

Tal depoimento atinge as raias do absurdo, do impossível, mas é tratado por Adam com a máxima naturalidade, abalando a seriedade do julgamento; o juiz não hesita em propor a condenação do demônio como o autor do delito:

Adam. Ich trage darauf an,
Bevor wir ein Konklusum fassen,
Im Haag bei der Synode anzufragen
Ob das Gericht befugt sei, anzunehmen,
Dass Beelzebub den Krug zerbrochen hat. (vv. 1748-1752)

O diálogo que se desenvolve entre Adam e as demais personagens constitui um interrogatório às avessas, onde o juiz, de quem se espera normalmente que exerça as funções de interrogador, se vê obrigado a prestar uma série de esclarecimentos. Esta inversão de va-

lores, já delineada na primeira cena, se fará presente durante todo o transcorrer da peça; não é feita de maneira direta, evidente, mas se verifica outrossim, espelhada no plano da linguagem em última análise. Se nos referimos anteriormente à comicidade provocada por palavras e situações, devemos acrescentar que essas situações são criadas e estruturadas a partir do fenômeno lingüístico. Não há ação nesta peça, ou melhor, não há ação física, motora, e sim mental, já que se trata de um julgamento desenrolado num tribunal. Goethe tinha razão em parte ao qualificar esta comédia de *stationärer Prozess* (17), mas parece não se ter dado conta da intensa ação que se desenvolve no plano mental. Para Kleist a palavra constitui nesta peça importância capital, já que toda a trama gira em torno de uma mentira. Bastaria apenas uma *palavra* para que todo o mistério se elucidasse:

Walter [zu Eve].

Nun —? Und dies einzige Wort —? Halt uns nicht auf (v. 1191)

Müller-Seidel, em sua obra *Versehen und Erkennen*, dedica atenção especial ao problema da palavra na obra kleistiana e demonstra sua importância não só na obra dramática do grande escritor alemão, mas também aponta casos paralelos em produções de outros autores (18).

A estrutura da peça, em forma de processo, confere unidade às várias situações sobrepostas, que constituem cenas aparentemente independentes. O manuscrito nem sequer apresenta a divisão em cenas, e uma das razões de seu fracasso em Weimar reside no fato de ter sido dividida em três atos por Goethe, rompendo completamente sua estrutura.

Kleist provou dominar integralmente a técnica da estruturação de um drama — e particularmente desta comédia — razão por que não podemos concordar com a opinião de Gundolf, segundo a qual *Der zerbrochne Krug* constitui exemplo magnífico de pura técnica mas não retrata as atribuições da alma do autor (19), espelhadas em

(17) — Goethe apud W. Müller-Seidal, *Versehen und Erkennen*, 1961, p. 6.

(18) — W. Müller Seidal, *Versehen und Erkennen*, 1961, pp. 58-61.

(19) — Gundolf apud H. J. Schrimpf, op. cit., p. 340.

suas personagens, destituindo assim a obra de qualquer problemática, de um sentido mais profundo. Seria o mesmo que negar a existência da problemática inerente ao “Édipo-Rei”, de que se valeu Kleist para sua comédia. A mesma técnica empregada por Sófocles, e celebrada por Schiller como o recurso mais elevado para a apresentação de uma tragédia, ou seja, a forma analítica de exposição — tanto mais eficiente quando se trata de um julgamento — contribui para a revelação das angústias e tensões íntimas dos personagens. Schiller, entretanto, punha em dúvida a aplicação de tal técnica num drama moderno em virtude da extrema importância representada pelo oráculo na tragédia sofocleana, e que não se enquadraria numa reformulação atualizada. Kleist, entretanto, aplicou-a com êxito: afastou o perigo do ridículo escrevendo uma comédia, atribuindo ao juiz a consciência de sua culpa, e transformando em sonho a previsão do oráculo (vv. 269-276). Kleist vale-se com frequência do artifício do sonho como elemento dramático de premonição. No drama *Prinz Friedrich von Homburg*, por exemplo, as aspirações do personagem central são reveladas num sonho no início da peça ⁽²⁰⁾. À medida que se desenrolam os acontecimentos, a realidade parece distanciar-se das premonições, dando como resultado um conflito entre sonho e realidade, que entretanto desaparece no momento em que estas duas entidades se conciliam, fundindo-se harmônicamente. O sonho de Adam, em *Der zerbrochne Krug*, também encerra a idéia primordial de premonição, com a diferença de que não é provocado pelas aspirações, mas sim, pela angústia que domina o juiz. O elemento cômico, portanto, constitui fator imprescindível para a existência da peça, determinado pela técnica e pela problemática nela desenvolvidas. Esta problemática é representada pelo *Adamsfall*, a culpa de Adam por tentar seduzir a jovem Eve, culpa esta que aparece como elemento concreto espelhado na aparência física do juiz, resultado de uma queda real. A própria escolha do nome do juiz é argumento decisivo para fundamentar o fato. Adam é o nome que se adapta ao juiz para possibilitar o paralelismo entre sua pessoa e o personagem bíblico, entre uma esfera concreta — os acontecimentos em si — e outra abstrata — a proble-

(20) — H. von Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg*, ato I, cena 4, vv. 140-191.

mática — e que possibilita a existência da comicidade. E não só a escolha do nome do juiz; todos os elementos necessários para desvendar o delito no final do processo são introduzidos também de tal forma que provoquem o riso: a peruca, a bilha, o pé ferido de Adam, as lesões na cabeça. . .

Todo o processo é estruturado de tal forma que nos interessa o *como* e não o *porque* do delito. Neste sentido poderíamos dizer que *Der zerbrochne Krug* começa onde termina o “Édipo-Rei”, isto é, no momento da tomada de consciência do crime. O processo apenas representa o instrumento pelo qual o delito será desvendado e a verdade revelada.

A variante da décima-segunda cena foi sàbiamente retirada por Kleist por não condizer com o restante da peça. Nela desenvolve-se tôda uma justificativa das relações entre Ruprecht, Eve, Adam e o próprio Walter, não apresentando quaisquer elementos cômicos. Esta foi outra das razões pelas quais a peça constituiu fracasso total em sua estréia em Weimar, ao lado de fatores tais como a oratória exagerada dos atores, a já mencionada divisão em três atos, e a ausência de um sentido “trágico” na comédia. Este sentido “trágico” constitui a necessidade de substituir-se a derrocada do herói trágico por um elemento que compense a perda irreparável. Para Kleist este elemento se resume na beleza da alma humana, e neste sentido é, por exemplo, *Amphitryon* uma tragicomédia, ao passo que o que se observa em *Der zerbrochne Krug* é apenas a destruição, o aviltamento do ser humano, sem que haja compensação alguma.

Não obstante, delineia-se na peça uma situação trágica entre Eve e Ruprecht, que entretanto não constitui traço suficientemente ponderável para que se considere *Der zerbrochne Krug* uma tragicomédia, que é o caso de *Amphitryon*, onde as cenas cômicas em sua maioria são resultado das relações entre Sósias, Mercúrio e Caris. Estes correspondem, num nível social inferior, às relações entre as personagens nobres, Anfritião, Júpiter e Alcmena, respectivamente. Neste sentido, em ambas as peças manteve-se Kleist fiel a uma das normas do drama clássico, segundo a qual personagens de alto nível social não podiam ser personagens cômicos, que eram então representados por indivíduos pertencentes a classes sociais inferiores.

V. CONCLUSÃO

O alto teor cômico da peça reside na liberdade total de idealização e desenvolvimento do esquema, ao contrário do que se verifica no *Amphitryon*, onde Kleist se viu limitado ao esquema do mito grego já existente; aqui procurou extrair a comicidade principalmente da confusão de identidade que se estabelece entre Sósias, Mercúrio, Anfitrião e Júpiter. Em *Der zerbrochne Krug*, entretanto, o dramaturgo nos apresenta riqueza notável de fatores cômicos, que abrange situações e personagens, englobadas pelo fator preponderante, a linguagem. Além disso, foi possível manter afastadas tôdas as situações que pudessem cunhar a obra de um caráter trágico, principalmente aquelas que dizem respeito à relação Eve-Ruprecht. Estas situações existem e afloram uma que outra vez, mas sua potencialidade trágica é atenuada por situações cômicas que as cercam ou que as invadem, de tal forma que não chegam a comprometer a comicidade da peça.

O elemento cômico em *Der zerbrochne Krug* não existe apenas em função de si mesmo; êle possibilita a estreita relação entre os acontecimentos desenrolados na peça e sua problemática subjacente, justificando, assim, sua existência estrutural.

O interesse que esta comédia de Kleist vem despertando ainda nos dias de hoje é atestada pela seguinte informação das “Notícias culturais da Alemanha”: “A estatística das representações nos teatros da área de língua alemã na temporada de 65/66, recentemente publicada pelo *Deutscher Bühnenverein*, abrange mais de 1300 títulos. Encabeçando a lista das peças mais freqüentemente representadas figuram, pela primeira vez há alguns anos, não nomes de autores contemporâneos, mas os clássicos Kleist e Lessing. *Der zerbrochne Krug* de Kleist foi à cena 527 vezes em 23 teatros, e *Minna von Barnhelm* de Lessing teve 516 representações em 23 teatros” (21).

(21) — *Notícias culturais da Alemanha* (Internationes), Bad Godesberg, ano X, n.º 2, fev. 1967.

BIBLIOGRAFIA

- H. von Kleist. *Der Zerbrochne Krug*, in *Sämtliche Werke und Briefe, Dramenteil* ed. por H. Sembdner, Deutscher Taschenbuch Verlag München, 1964.
- H. von Kleist. *Briefe 1805 — 1811 und Lebensdaten*, in *Sämtliche Werke und Briefe*, 7, ed. por H. Sembdner, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1964.
- H. Bergson. *La risa*, trad. P. Girosi, Editorial Tor. Buenos Aires, s.d.
- E. Cassirer. *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie*, in *Idee und Gestalt*, Bruno Cassirer Verlag, Berlin, 1921, pp. 155-200.
- C. Hohoff. *Heinrich von Kleist*. Rowohlt Monographien. Rowohlt Verlag, Hamburg, 1958.
- E. Kant. *Kritik der Urteilskraft*. 1. Teil: Kritik der Ästhetischen Urteilskraft, in der Anmerkung zur Analytik des Erhabenen. *Immanuel Kants Werke*, V, ed. por E. Cassirer, Bruno Cassirer Verlag, Berlin, 1922, pp. 315-412.
- W. Kayser. *Das Sprachliche Kunstwerk*, Francke Verlag, Bern/München, 1964. *Kleine Deutsche Versschule*, Dalp Taschenbücher, Francke Verlag, Bern/München, 1965.
- F. Koch. *Heinrich von Kleist*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1958.
- W. Müller-Seidel. *Versehen und Erkennen*, Böhlau Verlag, Köln/Graz, 1961.
- H. J. Schrimpf. *Kleist — Der zerbrochne Krug*, in *Das Deutsche Drama*, I, ed. por B. von Wiese, August Bagel Verlag, Düsseldorf, 1962, pp. 339-62.
- W. Shakespeare. *Measure for Measure*, in *The Complete Works of William Shakespeare*, Collins Clear Type Press, London/Glasgow, 1923.
- Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte*, I, ed. por W. Kohlschmied e W. Mohr, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 2a ed., 1958.

SBD/FFLCH/USP	
SEÇÃO DE	
ADQUIÇÃO	VALOR
DATA	TOMBO

ÍNDICE

Introdução	5
I — O Autor	9
II — A Obra	13
III — Análise da Estrutura da Obra	17
a. As cenas introdutórias	17
b. As cenas do julgamento	40
IV — O Elemento Cômico	47
V — Conclusão	61
Bibliografia	63



Impresso na Secção Gráfica da Faculdade de Filosofia, Ciências e
Letras da Universidade de São Paulo em 1968

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Luís Antônio da Gama e Silva

Vice-Reitor: — Prof. Dr. Hêlio Lourenço de Oliveira

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

Diretor: — Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula

Vice-Diretor: — Prof. Dr. Erwin Theodor Rosenthal

Secretário-Substituto: — Lic. Eduardo Marques da Silva Ayroza