

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA
ALEMÃ

CÁSSIA CRISTINA MARQUES VENEZUELA

**A personagem feminina como elemento de subversão em duas novelas
de Kleist**

Versão Corrigida

São Paulo

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA
ALEMÃ

CÁSSIA CRISTINA MARQUES VENEZUELA

**A personagem feminina como elemento de subversão em duas novelas
de Kleist**

Dissertação apresentada ao Programa de Língua
e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para a obtenção do título de mestre
em Letras – literatura alemã

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Pasquarelli
Perez

Versão Corrigida

São Paulo

2016

De acordo com a versão corrigida,

A handwritten signature in black ink, reading "Juliana P. Perez". The signature is written in a cursive style with a long, sweeping underline.

Juliana P. Perez

AGRADECIMENTOS

À professora Juliana, minha orientadora, por sempre me incentivar, pela paciência e dedicação durante esses anos. Obrigada por todos os momentos de orientação, todas as correções, todas as sugestões.

Aos professores da graduação e do programa de pós-graduação, em especial a professora Regina Lúcia Pontieri, que me ajudou a amadurecer as ideias deste trabalho.

Às professoras da banca de qualificação, Eloá Heise e Claudia Dornbusch.

Ao Patrick, meu esposo, pelos domingos de estudo e por estar sempre disposto a discutir literatura comigo.

Ao meu irmão João, pela paciência e companheirismo.

Aos meus pais, Lucrecia e Osvaldo, que sempre me incentivaram a continuar estudando.

Sumário

Resumo.....	6
Abstract	7
Introdução	8
As personagens nas novelas de Kleist	13
A peripécia e a novela.....	17
1. <i>Die Marquise von O...</i>	22
1.1 Resumo da fortuna crítica.....	25
1.2 Análise da novela	29
1.2.1 A narrativa	29
1.2.1 Cronologia incerta de uma gravidez	31
1.2.2 A voz da Marquesa como subversão da narrativa	33
1.3 As personagens.....	36
2. <i>Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (eine Legende)</i>	47
2.1 Resumo da fortuna crítica.....	49
2.2 Análise da novela	52
2.2.1 A narrativa e a voz feminina.....	52
2.2.2 As personagens.....	58
3. Considerações finais	73
Referências bibliográficas	76

Resumo

O presente trabalho, cujo enfoque central é a figura feminina nas novelas *Die Marquise von O* (1808) e *Die heilige Cäcilie und die Gewahl der Musik* (1810) do escritor alemão Heinrich von Kleist, procura identificar de que maneira as personagens femininas configuram-se como elementos subversivos dentro das narrativas, principalmente no que se refere ao aspecto estrutural. Nossa principal hipótese de interpretação é a de que a personagem feminina, em ambas as novelas, configura um elemento de subversão em diferentes camadas da narrativa: elas configuram desde a subversão ao papel atribuído a mulher na época até a própria estrutura narrativa, uma vez que levam as novelas a suas respectivas peripécias.

Abstract

This dissertation aims to analyse the feminine figures in the novellas *Die Marquise von O* (1808) and *Heilige Cäcilie und die Gewalt der Musik* (1810) from German author Heinrich von Kleist and seeks to identify in which ways the feminine characters represent subversive elements in the narratives, mainly to what concerns the structural aspect. Our main hypothesis of interpretation is that the feminine character, in both novellas, configures subversion in different narrative layers: they configure not only subversion to the role assigned to women at the time but also to the narrative structure itself, as they lead the novellas to their respective turning points.

Introdução

Esta dissertação elabora uma tentativa de interpretação das novelas *Die Marquise von O...* (1808) [A marquesa de O.] e *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1810) [Santa Cecília ou a violência da música] do escritor Heinrich von Kleist (1777-1811).¹

O enredo de *Die Marquise von O...* começa com uma inusitada notícia de jornal: Uma dama, a Marquesa do título, procura o pai de seu filho, cuja identidade ela afirma desconhecer. Cronologicamente, então, o narrador volta no tempo, para contar a história de como se deu essa gravidez. A Marquesa mora na cidadela italiana de M..., que é invadida por tropas russas. Durante a invasão, o Conde F... aparentemente a salva de um ataque; abalada pelos acontecimentos, a Marquesa desmaia nos braços do Conde, que então a leva em segurança a seus familiares e volta à batalha. Antes de poder agradecer de maneira adequada, a família da Marquesa recebe a notícia da morte do Conde. No entanto, ele não havia morrido de fato, faz uma visita à família para pedir a mão da Marquesa em casamento, mas é recusado. Nesse meio tempo, a Marquesa começa a passar mal, descobre a gravidez e é expulsa da casa de seus pais; após a expulsão, ela decide publicar o anúncio no jornal. O Conde, então, acaba por responder o anúncio e casa-se com a Marquesa.

Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik conta a história de um convento católico que, durante a missa de Corpus Christi, é invadido por um grupo de jovens protestantes, liderados por quatro irmãos, cuja intenção é destruir o edifício. No entanto, a Abadessa responsável pelo convento recomenda que as freiras continuem a celebração normalmente. A freira que geralmente conduzia a orquestra, irmã Antonia, encontrava-se acamada, com febre, mas recupera-se para reger o coral. A música da missa parece operar um milagre; os jovens protestantes desistem de destruir a igreja e se convertem ao catolicismo. Mas os moradores da cidade acreditam que o comportamento dos irmãos tornou-se tão radical e diferente (querem dormir somente sobre palha, comem apenas refeições simples, rezam o dia todo, religiosamente cantam a música da celebração à meia-noite) que eles são internados no manicômio da cidade. Seis anos após o ocorrido, a mãe dos irmãos começa a procurá-los e, numa conversa com a Abadessa do convento, ouve a única explicação plausível (de acordo com a

¹ Foram utilizadas três edições durante o trabalho: *Heinrich von Kleist – Sämtliche Erzählungen* (2011); *Heinrich von Kleist – Novelas*, tradução de Otto Schneider, de 1983 e *The Marquise von O – and other stories*, tradução de David Luke e Nigel Reeves, de 2004.

Abadessa) para os acontecimentos: não foi a irmã Antonia, mas a própria Santa Cecília que desceu dos céus para reger o coral e salvar o convento.

Nossa principal hipótese de interpretação é a de que a personagem feminina, em ambas as novelas, configura o momento de subversão em diferentes camadas da narrativa: elas configuram desde a subversão ao papel atribuído à mulher na época até a própria estrutura narrativa, uma vez que levam as novelas a suas respectivas peripécias. No gênero da novela, a peripécia [*Wendepunkt*] é um acontecimento que leva a novela à sua resolução ou à catástrofe. O termo, que será tratado mais adiante, foi definido por escritores do romantismo alemão, como Ludwig Tieck, que descreve o fator central da novela como uma “virada na história, o ponto em que ela começa inesperadamente a fazer um curso totalmente novo” (apud KUNZ, 1973: 53). Também foi tratado por Paul Heyse (apud HÜHN, 2013), importante escritor e teórico alemão.

Diversos críticos reconhecem a existência de elementos subversivos na obra de Kleist, como por exemplo Beil (2007), Schmidt (2009) e McAllister (2005). Beil (2007: 2) identifica um elemento subversivo na incompatibilidade entre a tese geral formulada no discurso narrativo e um exemplo característico e histórico da época. Já Schmidt (2009: 200) associa *Die Marquise von O...* com subversão a atitudes convencionais da época e com o que é esperado socialmente de cada personagem.² McAllister (2005: 2) relaciona algumas personagens femininas de Kleist com os conceitos de representação e verdade. O elemento subversivo para este autor estaria ligado ao fato de que não há verdades absolutas nas narrativas do poeta e, portanto, as personagens femininas apresentam sua própria teoria de representação contrária à noção idealista de progressividade e desenvolvimento infinito. Para o crítico, algumas das personagens femininas, como a Marquesa de *Die Marquise von O...* e a mendiga, de *Das Bettelweib von Locarno*, não levariam a uma representação da verdade, a auto-definição e ao conhecimento, mas, a enganos, confusão e falta de conhecimento. Nessa

2 . McAllister (2005: 2), autor de *Kleist's female leading characters and the subversion of Idealist discourse*, ressalta que uma das teorias rousseauianas desafiada pela obra de Kleist refere-se ao gênero. Para Rousseau, as características de cada sexo seriam intrínsecas e relacionadas com o papel social, pois os homens seriam ativos e pertenceriam a esfera pública, enquanto as mulheres seriam passivas e pertenceriam a esfera domiciliar (HOWE, 2012: 13). McAllister (2005:2), como já mencionado anteriormente, afirma que não há certezas ou conceitos absolutos na obra de Kleist, inclusive no que se diz respeito a gênero. Para alguns autores, como Pfeiffer (apud MCALLISTER, 2005:5), um dos motivos para Kleist escrever personagens femininas tão distantes dos modelos rousseauianos da época é de ordem pessoal: a convivência com a meia-irmã, que se transvestia de homem para poder viajar com mais segurança e o contato com as ideias kantianas, que o libertaram das definições de moralidade, ética e gênero, o que permitiu ao autor explorar subjetividade e gênero além das categorias prescritas socialmente (PFEIFFER apud MCALLISTER, 2005:5). No entanto, neste trabalho não abordaremos os motivos que levaram Kleist a criar tais personagens femininas, mas procuraremos observar se e de que forma tais personagens estão ligadas a um momento de subversão.

leitura, no caso de *Die Marquise von O...*, haveria uma subversão não somente do papel atribuído à mulher pela sociedade da época, que a Marquesa subverte ao se recusar a obedecer as ordens do pai, mas também uma subversão da ideia de verdade, já que a narrativa apresenta elementos confusos e o leitor precisa formular sua interpretação com informações duvidosas ou incompletas. A gravidez da personagem também seria representante de um elemento que subverte a ideia da representação, já que o corpo da Marquesa cobre, "esconde", o bebê, o que para alguns críticos sugere uma metáfora da ideia de impossibilidade da representação, pois não somente o leitor não consegue ver esse bebê, a narrativa não apresenta uma explicação plausível para sua concepção. Ademais, nas duas novelas analisadas, as personagens femininas acabam levando as narrativas a suas respectivas peripécias, configurando um elemento que subverte a própria estrutura narrativa.

A subversão da narrativa talvez fique mais clara Em *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, em que as personagens femininas são elementos de subversão a uma voz narrativa dominante: a presença das mulheres enfraquece a voz do narrador até que a Abadessa apresente uma resolução para o enigma dos irmãos.

Assim, a hipótese central desta dissertação é que a figura feminina nas novelas de Kleist constitui-se como elemento subversivo das instituições (Igreja, família), da ordem social, da própria narrativa e da própria ideia da representação, no sentido de que não há, nas narrativas de Kleist, verdade ou conhecimento absoluto.

Para verificar de que forma as figuras femininas são um elemento subversivo nas novelas, serão analisadas as seguintes personagens: a Marquesa, de *Die Marquise von O...*, e as personagens de *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*: Antonia, a Mãe dos irmãos que tentam destruir o convento e a Abadessa do convento.

Como se mencionou, em *Die Marquise von O...* o elemento subversivo pode ser identificado em dois níveis: um mais evidente, refere-se ao papel social atribuído à figura feminina da época e consiste na recusa da Marquesa em se casar com o homem aprovado por sua família e na fuga da casa do pai. O segundo nível, intrínseco à narrativa, diz respeito à dificuldade ou até impossibilidade de conhecimento dentro da narrativa, pois o mistério quanto ao pai do filho da Marquesa não é solucionado por completo, já que todas as evidências apresentadas pelo narrador se contradizem. O elemento subversivo em *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* tem um aspecto fantástico: segundo um trecho do texto, Irmã Antonia estava inconsciente durante a missa e, portanto, não poderia estar presente ao concerto. A pergunta sobre quem era a

organista subverte o próprio texto, uma vez que remete a uma substituição da personagem de Antonia: em determinado momento da narrativa, a Abadessa resolve esse mistério com a justificativa de que foi Santa Cecília que tocou órgão para salvar o convento com sua música. No entanto, na cena em que o instrumento é tocado, nenhuma personagem questiona a identidade de Irmã Antonia. O texto não apresenta uma solução para o enigma e deixa o problema ao leitor.

Antes de iniciar nossa análise, cabe um breve comentário sobre o texto *Das Bettelweib von Locarno* [A mendiga de Locarno, sem tradução para o português], pois ele pode ser visto como um exemplo do que acontece nas outras duas novelas a serem analisadas aqui: em pouco mais de novecentas palavras ela sintetiza a característica particularmente dramática da novela e apresenta a personagem feminina como elemento que subverte o conhecimento - metaforizado no ato de ver - e a representação. Segundo Mehigan (2011: 103), autor de *Heinrich von Kleist – writing after Kant*, a estrutura da novela é similar à estrutura do drama, pois é tripartida: há uma exposição inicial, o desenvolvimento do enredo e uma peripécia que leva a narrativa a uma resolução, marcada pelo retorno a um tema do desenvolvimento. A personagem do título, uma velha mendiga, é abrigada pela Marquesa de um castelo, num quarto com cama de palha. Enquanto a velha dorme, o Marquês entra no aposento para guardar seu rifle após uma caçada e ordena que a mendiga se levante e deite em outro canto. Ao se levantar, a velha escorrega, cai e morre.

A morte da Mendiga pode ser considerada a peripécia da narrativa, uma vez que a partir desse momento, ela se encaminhará definitivamente para a catástrofe. Para Schmidt (2003: 257), é característica dessa narrativa a rápida sucessão de eventos, que levam a seu desenlace trágico. Depois da morte da velha, a vida do Marquês muda drasticamente para pior, mas a mudança acontece apenas diversos anos após o ocorrido. O Marquês precisa vender o castelo, mas descobre que o quarto onde a velha morreu é assombrado por um fantasma; na tentativa de destruir o fantasma, o Marquês acaba por incendiar o castelo – destruindo-o e a si mesmo. É interessante observar que, na conclusão da novela, o narrador liga os ossos do Marquês à morte da velha:

Der Marchese, von Entsetzen überreizt, hatte eine Kerze genommen und dasselbe, überall mit Holz getäfelt wie es war, an allen vier Ecken, müde seines Lebens, angesteckt. Vergebens schickte sie Leute hinein, den Unglücklichen zu retten; er war auf die elendigliche Weise bereits umgekommen; und noch jetzt liegen, von den Landleuten zusammengetragen, seine weißen Gebeine in dem Winkel des Zimmers, von

welchem er das Bettelweib von Locarno hatte aufstehen heißen. (KLEIST, 2011: 230)³

Mesmo ausente da narrativa, a Mendiga ainda é relacionada com a morte do Marquês. Schmidt (2003: 258) ressalta o fato de que o castelo, no início da novela, é descrito como ruína, o que coloca o final em perspectiva. Para Jolles, é característica do gênero novela que as personagens exerçam pouca escolha no encadeamento de acontecimentos da narrativa (cf. JOLLES, 1972). Isso pode ser observado em *Das Bettelweib von Locarno* uma vez que a narrativa gira em torno de dois acontecimentos principais e inexoráveis, a morte da velha e a destruição do castelo. A principal ação da Mendiga seria morrer.

Além disso, segundo Blamberger, autor de “Über Kleists Beunruhigungskraft” (2014: 66), a força da narrativa encontra-se justamente no fato da morte da Mendiga ser indispensável para a conclusão da novela, embora pareça repentina ao leitor: a Mendiga é velha, mas o narrador não a descreve como moribunda; surpreende que a queda descrita cause sua morte.

Segundo McAllister (2005: 20), por meio do enredo do fantasma, “Das Bettelweib von Locarno” enfoca o papel paradoxal da visão para Kleist, pois o ato de ver era considerado fundamental para a cognição no início do século 19. No entanto, em “Das Bettelweib von Locarno”, Kleist coloca em discussão a falibilidade da visão, uma vez que são os sons do fantasma e não a sua aparição que levam o Marquês à ruína.

É possível considerar “Das Bettelweib von Locarno” como representativa de outras novelas de Kleist, por apresentar características fundamentais para a hipótese que esta dissertação pretende verificar: uma estrutura dramática, dividida em três partes com um “Wendepunkt” [peripécia] que leva a narrativa à catástrofe que está relacionado a uma personagem feminina; esta, por sua vez, aponta a um problema maior, da natureza fragmentada do mundo.⁴

³ The marquis, in a frenzy of horror, had seized a candle and, the house being panelled with wood throughout, had set fire to it at all four corners, weary of his life. In vain she sent in servants to rescue the unfortunate man; he had already perished miserably, and to this day his white bones, gathered together by the country people, still lie in that corner of the room in which he had ordered the beggarwoman of Locarno to rise from her bed. (KLEIST, 2004: 218)

O marquês, em um horrível frenesi, pegou uma vela e, por a casa ter painéis de madeira por toda parte, ateou fogo a ela em todos os quatro cantos, cansado de sua vida. Em vão, ela enviou servos para resgatar o homem infeliz; ele já havia perecido miseravelmente, e até hoje seus ossos brancos, reunidos pelas pessoas do campo, ainda estão naquele canto da sala em que ele havia ordenado a mendiga de Locarno para levantar-se da cama. [tradução da autora]

⁴ Segundo a interpretação de Winfried Freund (2009), “Das Bettelweib von Locarno” apresenta o fantástico como sintoma de um mundo extremamente fragmentado; na aparição fantástica, é refletido um mundo “desmembrado e amputado”: “In der phantastischen Erscheinung spiegelt sich eine verstümmelte, amputierte Welt.” (FREUND, 2009: 87)

As personagens nas novelas de Kleist

É característica importante das novelas de Kleist que o narrador não relate os pensamentos ou sentimentos das personagens, mas se concentre sobretudo em seus gestos, ações, expressões faciais e diálogos.

Nos textos críticos sobre a personagem feminina em textos ficcionais, de forma geral, e em textos de Kleist, de forma particular, observa-se uma grande quantidade de análises de cunho psicanalítico, como a de Brandão (2006), e de cunho social, como a de Zinani (2013). De acordo com Gymnich (2010), autora de “The Gender(ing) of Fictional Characters”, que pesquisa questões de gênero em narrativas, seria necessário que os estudos literários formulem abordagens para personagens ficcionais que incluam a categoria “gênero” de uma maneira sistemática, pois a falta de um modelo claro teria gerado abordagens com base em modelos da sociologia que tentam explicar o comportamento humano. A análise fundamentada em modelos sociológicos implica, segundo a autora, uma abordagem mimético-realista que parte do que se sabe sobre seres humanos, estruturas sociais e interação humana, e projeta esse saber sobre o texto literário. Assim, muitas vezes personagens literárias femininas são interpretadas como sendo vítimas de opressão patriarcal ou modelo de emancipação feminina. (cf. GYMNICH, 2010: 507).

Um exemplo de tal leitura é citado por Winnet (1991:70), no texto “The Marquise’s “O” and the mad dash of narrative”. Ela recorda que muitos críticos elogiam a nobreza e a coragem da Marquesa ao desafiar sua família e as normas sociais, o que poderia ser compreendido como um exemplo de emancipação, paradoxalmente recompensada com um casamento feliz (cf. WINNETT, 1991: 70). Embora essa leitura seja válida e importante para a análise do texto, há outros elementos que devem ser considerados relevantes na interpretação, como a relação entre as ações da Marquesa e a peripécia e sua mudança de comportamento após o momento da peripécia.

Em outra interpretação baseada em modelos abstratos, seria possível enxergar nas personagens de Kleist modelos femininos mais frequentes na literatura da época: o da *femme fatale* e o da *femme fragile* (cf. OLIVEIRA, 2011: 91). A primeira representante literária da *femme fatale* seria Manon Lescaut, de “L’Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut”, do autor francês Abade Prévost (1731), que conta a

história de degradação social do herói, des Grieux, causada pelo gosto por luxo de sua amante, Manon Lescaut. O segundo modelo, a *femme fragile*, representa uma imagem de mulher angelical, espiritualizada, etérea, votada à doença e à morte, promovida pela literatura e pela pintura. Ela representaria, tanto quanto a *femme fatale*, uma manifestação do nervosismo originado pela moral sexual repressiva do século 19 e ambos os modelos seriam definidos por meio do relacionamento das personagens femininas com as masculinas. Enquanto a *femme fatale* simbolizaria a fuga para o mundo da fantasia erótica, do sensualismo e da perversão, a *femme fragile* seria a fuga para o inefável (cf. OLIVEIRA, 2011: 91). Nesse sentido, a Marquesa parece se encaixar tanto no modelo de *femme fragile* quanto no de *femme fatale*, pois embora a narrativa tenha início com o narrador elogiando sua reputação ilibada, o que corresponderia ao modelo de *femme fragile*, alguns críticos, como Cohn (1975) e McAllister (2005) interpretam o comportamento da Marquesa como dissimulado e acreditam que ela, de fato, consentiu o ato sexual com o Conde. No entanto, a Marquesa não leva o Conde à ruína social, como geralmente acontece com personagens relacionadas ao modelo da *femme fatale*. Por sua vez, Irmã Antônia e a Abadessa poderiam ser relacionadas ao modelo de *femme fragile*, por serem personagens espiritualizadas; no entanto, não se resumem a isso, justamente por serem tão essenciais à narrativa que são mais importantes que seus relacionamentos com as personagens masculinas.

Assim sendo, embora seja possível encontrar alguns traços desses estereótipos numa leitura superficial dos textos a serem analisados, nesta dissertação, as figuras femininas serão analisadas do ponto de vista da narratologia, com base em textos de Eder, Jannidis e Schneider (2010), *Characters in Fictional Worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*; de Margolin (2007); nos estudos de Graham (1977) e Smith (1976), cujo ponto central são a linguagem corporal e os gestos das personagens; e em Gymnich (2010), que tem como um dos temas centrais de pesquisa a personagem feminina e o gênero nas narrativas.

Ao descrever as diversas maneiras como personagens são interpretadas, Eder, Jannidis e Schneider (2010: 24), sugerem que a interpretação de personagens ficcionais em geral estaria relacionada com o que o leitor considera sua motivação intrínseca. Segundo os autores, as ações das personagens são interpretadas quando se atribuem certas motivações a elas criam a expectativa de outras ações. Nesse sentido, a motivação pode se tornar muitas vezes o centro da narrativa e de sua interpretação. Os críticos afirmam que a relação que o leitor estabelece entre as ações das personagens e a ação do

enredo é quase automática. No entanto, as motivações das personagens de Kleist tendem a confundir o leitor e muitas vezes não o ajudam a formular uma hipótese interpretativa. É o caso, por exemplo, do Conde, em *Die Marquise von O...* No início da novela, ele invade a cidadela onde a Marquesa vive com a família e aparentemente a salva de alguns soldados. Em seguida, como se estivesse tomado por uma paixão arrebatadora pela Marquesa, pede-a em casamento tão repentinamente que todas as outras personagens (e também o leitor) sentem-se desconcertados por suas intenções. Apenas quando a gravidez da Marquesa se confirma o leitor consegue imaginar uma possível motivação do Conde. Outro exemplo são os irmãos de *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*: enquanto a motivação inicial - destruir a igreja - está clara, as seguintes são de difícil interpretação, já que eles aparentemente enlouquecem ao ouvir a música regida por Irmã Antônia.

A interpretação formulada por esta dissertação das personagens tenta seguir o modelo de Margolin. O crítico afirma, na *Cambridge Companion to Narrative*, que personagens são, no sentido mais amplo da palavra, entidades introduzidas em um trabalho de ficção narrativa. As personagens, portanto, existem dentro do mundo ficcional da obra e desempenham uma função ou papel dentro desta, podendo então serem definidas como participantes do mundo ficcional. (cf MARGOLIN, 2007: 66)

Margolin utiliza como exemplo de personagem como figura literária Don Quixote; o pesquisador menciona que ele não existia antes de Cervantes o inventar; ele é precisamente como o autor o apresenta. Ao tentar compreender de que maneira a personagem Don Quixote existe, Margolin dá a seguinte resposta:

In the sphere of our individual imagination as an object of thought, and in the sphere of public communication as an object of discourse. Such, informally, are some of the basic tenets of this approach to character, rooted in contemporary aesthetic theory. Technically speaking, character can be defined from this perspective as a contingently created, abstract cultural entity, depending essentially for its existence on actual objects in space and time and on the intellectual activity of authors and readers. (MARGOLIN, 2007: 67).

Ao contemplar a dificuldade enfrentada por pesquisadores quanto à análise de personagens, Margolin conclui que as personagens são abstratas no sentido de que não existem no tempo e espaço real, e retoma a ideia de que, conseqüentemente não podem ser analisadas por meio de percepção direta, apenas por meio de descrições textuais. O crítico conclui que “And in order to find out what properties a given character possesses or what claims about him are true, there is only one route to follow: examine the originating text, what is explicitly stated in it and what can be inferred from it according

to standard procedures.” (MARGOLIN, 2007: 69). Considerar a personagem como objeto do discurso narrativo nas análises de *Die Marquise von O...* e *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* configura-se como um elemento problemático por dois principais motivos; a novela caracteriza-se pelo maior ênfase dado às ações e aos acontecimentos e, no caso específico de Kleist, o narrador muitas vezes não parece confiável, se contradiz ou omite informações importantes para a interpretação do texto e, como mencionado anteriormente, nada é dito sobre o estado interior das personagens, portanto, esta análise foi baseada naquilo que elas dizem e em seus gestos.

Alguns autores da fortuna crítica descrevem as personagens de Kleist como simples, ou mencionam como as personagens parecem ser superficialmente simples, embora isso não se confirme após uma leitura mais detalhada. Graham (1977: 135) chega a mencionar que a maioria das personagens de Kleist é simplista, uma vez que geralmente avaliam as situações em que se encontram com um zelo exagerado, pois desejariam nada menos que o absoluto: confiança absoluta, comunicação absoluta, verdade absoluta. A pesquisadora relaciona essa interpretação com o fato de as personagens de Kleist agirem de forma inflexível, o que leva ao seu fracasso para lidar com situações morais complexas. Poderíamos mencionar como exemplo o Conde F..., de *Die Marquise von O...*. Após o primeiro pedido de casamento, o propósito de se casar torna-se parte de sua motivação intrínseca, o que o leva a tentar várias outras vezes até ser bem sucedido e acaba gerando um estranhamento nas outras personagens. Na cena em que o Conde procura a Marquesa na casa de seus pais, por exemplo, sem saber que ela havia sido expulsa por causa de sua gravidez, acontece a seguinte interação entre o irmão da Marquesa e o Conde:

Der Forstmeister zog ihn auf sein Zimmer, und fragte ihn, nach einer kurzen Begrüßung, ob er schon wisse, was sich während seiner Abwesenheit in dem Hause des Kommandanten zugetragen habe. Der Graf antwortete, mit einer flüchtigen Blässe: nein. Hierauf unterrichtete ihn der Forstmeister von der Schande, die die Marquise über die Familie gebracht hatte, und gab ihm die Geschichtserzählung dessen, was unsre Leser soeben erfahren haben. Der Graf schlug sich mit der Hand vor die Stirn. Warum legte man mir so viele Hindernisse in den Weg! rief er in der Vergessenheit seiner. Wenn die Vermählung erfolgt wäre: so wäre alle Schmach und jedes Unglück uns erspart! (KLEIST, 2011: 146-7)⁵

Durante o trecho, embora possamos considerar a “obsessão” do Conde como um exemplo do que Graham (1977: 135) chama de ‘zelo quase religioso’, uma vez que nada

⁵ O Monteiro-mor levou-o para seu quarto, e depois de curta saudação, perguntou-lhe se já sabia do ocorrido em casa do comandante, durante sua ausência. O conde, empalidecendo ligeiramente, respondeu que não. O Monteiro-mor fê-lo então ciente da vergonha que a Marquesa trouxera para a família. Batendo com a mão na testa, o conde exclamou, esquecendo-se de si mesmo: “Por que lançaram tantos obstáculos em meu caminho? Se o casamento se tivesse realizado, todo o escândalo e infelicidade nos teriam sido poupados”. (KLEIST, 1983: 186).

parece desviar a personagem de seu objetivo de se casar com a Marquesa, vários outros elementos podem sugerir diversas interpretações: o empalidecer do Conde pode sugerir que ele foi pego de surpresa, ou que se arrepende de algo; a frase final, em que lamenta os obstáculos colocados em seu caminho, poderia ajudar o leitor a compreender melhor o porquê dele quer se casar com a Marquesa.

As novelas de Kleist sofrem influência do teatro quanto às personagens, pois o narrador geralmente se limita a apresentar fatos e raramente dá opiniões sobre aquilo que vê; ele apenas descreve como as personagens reagem aos eventos narrados, sem explicar o que acontece em seu interior. Os gestos das personagens então tornam-se importantes pistas para descobrir suas ideias e afeições: as personagens de Kleist enrubescem, empalidecem, desmaiam, tremem, gaguejam, acenam repetidamente, etc... (cf. CASTRO, 2006: 29). Aqui se considera ‘gesto’ aquilo que Smith, autor de “Gesture as a Stylistic device in Kleist’s ‘Michael Kohlhaas’ and Kafka’s ‘Der Prozess’” (1972: 12) realça como ‘gesto na prosa kleistiana’, ou seja, qualquer movimento corporal, expressões faciais, reação reflexa e postura que, de alguma maneira, revelariam os sentimentos ou intenções de uma pessoa que se encontra em determinadas circunstâncias, uma vez que a função do gesto na prosa kleistiana é a expressão de um sentimento. Ademais, o autor considera o gesto essencial para a compreensão da obra de Kleist pois, segundo Smith (1972: 27), o autor haveria perdido a confiança no discurso como meio de comunicação e não mais se identificaria com a premissa iluminista segundo a qual o discurso é uma ferramenta racional suficiente como meio de comunicação.

A peripécia e a novela

A peripécia é uma das principais características da novela relevantes para a análise das novelas de Kleist. Os textos utilizados por esta análise para melhor compreender o ponto de virada foram *Die Novelle* (2008), de Rath; o manual de narratologia da Universidade de Hamburgo (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/>); o texto “Strange News: Kleist’s Novellas”, de Bianca Theisen, do livro *A Companion to the Works of Heinrich von Kleist* (2003), organizado e editado pelo pesquisador Bernd Fischer; o livro *A history of the German Novelle* (1961), de E. K. Bennet; o artigo “Notes on the Novella” (1977), de Graham Good; o livro *Formas Simples* (1976), de André Jolles.

O gênero novela surgiu no início do séc. 14, na Europa e tem sua origem, provavelmente, na Toscana, com Bocaccio. A novela toscana quase sempre procura “contar um fato ou um incidente impressionante de maneira tal que se tenha a impressão dum acontecimento efetivo e, mais exatamente, a impressão de que esse incidente é mais importante do que as personagens que o vivem”. (JOLLES, 1976:189). Uma das principais características da novela de tradição alemã é a presença do que Goethe chamou de “unerhörte Begebenheit”, em 1827, numa conversa com Eckermann: um acontecimento inaudito, extraordinário, nunca antes relatado (apud RATH, 2008: 105).

Segundo Bennet (1961: 6), novela é definida como uma narrativa em prosa, sobre uma única situação, conflito, evento ou aspecto de uma personalidade; narra algo não usual ou absurdo e tem apenas um centro de interesse. Sobre as personagens, o crítico diz que seriam passivos: o evento é externo à motivação da personagem. O autor menciona ainda que a principal característica estrutural do gênero é “*Wendepunkt* [ao pé da letra, ponto de virada; peripécia], no qual o desenvolvimento da narrativa move-se inesperadamente numa direção diferente daquela antecipada e chega numa conclusão que surpreende, mas que ao mesmo tempo satisfaz logicamente” (BENNET, 1961: 18).

Uma perspectiva histórica pode nos ajudar a compreender melhor o termo ‘peripécia’. Em 1871, Paul Heyse publicou *Deustcher Novellenschatz* [Tesouro da novela alemã], uma antologia que ele editou com Hermann Kurz. É nesse volume que Heyse descreve as características principais do gênero, análise relevante ainda nos dias atuais. Rath, em *Die Novelle* (2008: 245), explica que para Heyse, as características distintivas da novela seriam um núcleo narrativo bem delineado e a necessidade de que um conflito interno culmine numa peripécia. Para Heyse, essa virada deveria ser representada por um símbolo concreto (ilustrado pelo autor como o falcão de uma das novelas de Boccaccio). Já Ludwig Tieck, em 1829 (apud KUNZ, 1973:53), descreveu o fator central da novela como um acontecimento que, repentinamente, a faz tomar um rumo totalmente novo.

Segundo Rath (2008), a peripécia tem como principal característica o fato de que é repentina e inesperada; pode ser representada por uma decisão em situação de crise; há uma suspensão do tempo narrado (RATH, 2008: 31). Para o autor, “Die Psychologie des Wendepunkts bedeutet somit: potentielle Erkenntnis des Verlusts persönlicher Freiheit.” (RATH, 2008: 32) [“a psicologia da peripécia significa o reconhecimento potencial da perda da liberdade pessoal”]. Após esse momento, as personagens têm pouco ou nenhum controle sobre seus destinos. Em termos estruturais, Rath define que a

novela geralmente segue a estrutura “em formato de pirâmide” (RATH, 2008: 33) do drama, onde a peripécia se liga a uma solução ou a um desastre.

Podemos citar como exemplo na obra de Kleist a peripécia de *Die Marquise von O...*: o momento em que ela decide ter seu filho sozinha e é expulsa de casa. Não somente a gravidez da Marquesa é intrigante, mas também o fato de que ela decide permanecer sozinha, quando antes parecia ser uma personagem bastante dependente das decisões de seu pai. Poderíamos então afirmar que a peripécia, dentro do gênero narrativo novela, é caracterizada por ser inesperada e por mover os acontecimentos da novela a uma conclusão diferente daquela antecipada pelo leitor. Tal conclusão pode resolver as questões apresentadas anteriormente pelo texto ou levar a narrativa à catástrofe.

Diversos críticos mencionam a ligação entre o drama e a novela. Bennet (1961: 38), menciona que a objetividade das novelas de Kleist, a falta de comentários e sua intensidade emocional refletem a característica do autor como dramaturgo e não escritor de prosa (cf BENNET, 1961: 38). Ainda segundo o crítico, um elemento incompreensível é parte do gênero novela, no entanto, Kleist leva esse conceito ao extremo. Para Bennet (1961: 40), o incompreensível é um elemento que vem de uma ‘fonte mais profunda’, é uma expressão de uma característica fundamental do universo. A natureza do mundo de Kleist, segundo Bennet (1961: 40), seria o embate de antíteses irreconciliáveis. Assim sendo, Kleist teria criado “novelas metafísicas” (BENNET, 1961: 40), pois em todas as suas novelas as personagens se embatem com situações que despedaçam sua crença na ordem do mundo e produzem neles um estado mental que pode ser descrito como um questionamento agonizante sobre todas as coisas:

What Kleist achieved for the development of the *Novelle* in respect of its content was not, as has been often said, that he made the tragic *Novelle* possible - already in Boccaccio there are tragic *Novellen* - but he created the metaphysical *Novelle*. All his *Novellen* are expressions of metaphysical problems - not psychological problems primarily, though psychology plays a part in them. In all of the *Novellen* the characters are confronted with a situation which shatters their belief in the world order and produces in them a state of mind which may be described as an agonized questioning in respect of the sum total of things. [...] One of these characteristics of Kleist's work is the harshness of conflicting antithesis, which finds expression. Sometimes in the character of his persons, sometimes in the situation. (BENNET, 1961: 40)

As ideias de Bennet são relevantes para as análises de *Die Marquise von O...* e *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* já que ambas apresentam situações que poderiam ser consideradas "antíteses"⁶ e estão relacionadas às personagens femininas: A

⁶ Antítese é definida por Bennet como “a presentation [...] of concrete examples of the inherent dualism of the universe of which the tragic dramatist is so acutely aware. The characters of the dramas and

Marquesa tenta descobrir quem é o pai de seu filho; a antítese apresentada pela narrativa poderia ser a dúvida quanto ao caráter da Marquesa e a seu possível consentimento ao ato sexual; e a Mãe, em *Die heilige Cäcilie*, que tenta descobrir o que aconteceu com seus filhos. Poderíamos considerar a antítese desse texto o processo de ouvir a música, uma vez que este pode ter sido divino ou não. Parte do processo interpretativo do leitor é tentar compreender os enigmas propostos pela narrativa uma vez que ambas as novelas se configuram como mistérios a serem compreendidos tanto pelas personagens quanto pelos leitores; no entanto, se considerarmos esses enigmas parte do que torna a novela de Kleist ‘metafísica’, esse enigma poderia ser considerado indecifrável.

Um estudo mais recente que também relaciona a estrutura narrativa de Kleist com antítese e esboça uma interpretação sobre a peripécia nas novelas do autor é o texto “Strange News: Kleist’s Novellas”, de Bianca Theisen (2003: 81). No artigo, a autora afirma que a maioria das novelas de Kleist remete a oposições semânticas, com uma tendência moralista, como o desejo erótico e o senso moral superior, de *Die Marquise von O...* ou a suspensão de uma ordem social e sua restituição em *Das Erdbeben in Chili*:

Kleist’s narratives have been seen as exemplary for the revival of novelistic form in German nineteenth-century literature after the Renaissance genre was rediscovered by Goethe and the Romantics. Organized around semantic oppositions with a moralistic bent — the violation of law and just punishment in “Der Zweikampf” and “Michael Kohlhaas,” erotic desire and superior moral sense in “Die Marquise von O . . .,” magnanimity and slyness in “Der Findling,” trust and treason in “Die Verlobung in St. Domingo,” the suspension of a social order and its restitution in “Das Erdbeben in Chili” — Kleist’s stories seem to adopt the basic structural model of the novella and of the novella’s revision of its immediate precursor, the exemplum. (THEISEN, 2003: 81)

Essas oposições semânticas são muitas vezes, segundo a autora, relevantes para a construção da peripécia da novela tradicional, como as de Boccaccio. Para ressaltar as características comuns entre Kleist e uma novela ‘tradicional’, Theisen (2003: 82) compara *Das Erdbeben in Chili* à novela da quinta jornada do Decamerão, cuja narradora é Lauretta. Na novela italiana, Teodoro é criado de Américo Abate e se apaixona por sua filha, Violante, que dele fica grávida. Após o nascimento, a criança é condenada à morte, e Teodoro é levado para a forca. No final da história, Teodoro descobre ser filho do rei da Armênia e, agora na mesma posição social de Violante,

Novellen alike reveal such dualism: Penthesilea, tender lover and fury; Toni (*Die Vorlobung in St Domingo*), self-sacrificing lover and decoy; Jupiter (*Amphitryon*), God and seducer; der Graf (*Die Marquise von O.*), rescuer and seducer, or, as the Marquise herself calls him, angel and devil; Michael Kohlhaas, ‘one of the most upright and at the same time one of the most terrible men of his age’. (BENNET, 1961: 41)

casa-se com ela. Segundo Theisen (2003:82), a narrativa de Kleist se apropria dos elementos básicos da trama de Boccaccio, mas a maneira como o autor alemão lida com o acaso é bem diferente.

Na novela de Kleist, “the many coincidences [...] however, certainly no longer rest on the providential machinations that grounded chance and mischance in the older novelistic tradition and sanctioned the exemplarity of such tales of illicit love.” (THEISEN, 2003: 82), ou seja, para ela, as coincidências das novelas de Kleist não são relacionadas com ‘exemplaridade’, não há uma ‘força’ que age para que tudo chegue a um bom termo para as personagens merecedoras no final. Segundo Theisen, ao alterar e multiplicar os ‘chance encounters’ que funcionam como eixo estrutural da novela, Kleist altera o estilo do gênero, uma vez que introduz uma ambivalência diferente daquela proposta por autores como Boccaccio e Cervantes. Theisen (2003: 83) explica que, embora nas novelas de Kleist o acaso e a coincidência ainda indiquem o inesperado que faz parte da forma novelística, a lógica narrativa do autor não o liga mais a uma ordem garantida pela providência divina, como ainda é o caso em Boccaccio e Cervantes. Um dos pontos da autora é que se numa novela de Boccaccio todos os acontecimentos parecem logicamente levar a novela à sua conclusão, em Kleist, muitas vezes essa lógica não é aparente ao leitor, pois é muitas vezes construída por meio de informações incompletas.

Ademais, a peripécia, para Kleist, também levará a novela a seu desfecho final; no entanto, nem sempre tal desfecho será ‘exemplar’ como nas novelas que a autora considera tradicionais: no caso de *Die Marquesa de O...*, se interpretarmos o que acontece entre a Marquesa e o Conde como um estupro, a personagem deverá conviver com seu agressor; já em *Die heilige Cäcilie*, a mãe aparentemente não soluciona o problema dos irmãos, que continuam com seus estranhos hábitos e ainda, de certa maneira, perde a própria fé, já que se converte ao catolicismo no final da narrativa.

Outro ponto relevante abordado por Theisen (2003: 83) é que as novelas de Kleist não apresentam apenas uma peripécia. A autora chega a afirmar que Kleist multiplica ou serializa a peripécia, de certa maneira esvaziando o conceito e abrindo-o a fatos contingentes.

Poderíamos concluir, portanto, dois pontos relevantes a esta análise quanto às características do gênero novela na novela de Kleist: i) um elemento incompreensível, inesperado ou até mesmo fantástico é parte do gênero, mas Kleist leva esse conceito ao extremo; ii) espera-se que a peripécia cause uma ruptura na novela, pois de alguma

maneira precisa alterar a narrativa para que ela se encaminhe para seu desfecho final. No entanto, esse desfecho não apenas não parece ‘exemplar’ ao leitor, mas não soluciona as questões propostas pela narrativa.

1. *Die Marquise von O...*

A novela *Die Marquise von O...* foi publicada pela primeira vez em 1808 na segunda edição da revista Phöbus. A novela conta a história da Marquesa, que engravida, mas não sabe quem é o pai e decide colocar um anúncio no jornal para tentar descobrir quem ele seria. O enredo da novela apresenta o russo Conde F..., que a personagem encontra durante uma batalha, como possível pai, e se sugere que ela estaria desacordada no momento do ato sexual. É relevante mencionar que a única cena da narrativa em que os dois personagens poderiam ter se relacionado sexualmente não é descrita, pois é interrompida por um travessão.

Diversos críticos, dentre eles Mortimer (1994), Cohn (1975) e Mehigan (2011) associam esta novela ao contexto filosófico da época e à chamada "Kantkrise", supostamente vivida por Kleist após ele ter contato com *Crítica da Razão Pura*, de Immanuel Kant. Em 1787, Kant publicou a segunda edição de *Crítica da Razão Pura*, um de seus mais importantes trabalhos, considerado por alguns filósofos como o início do idealismo alemão. Uma das ideias chave de *Crítica da Razão Pura* é a distinção feita entre conhecimento empírico, relacionado com as percepções dos sentidos, isto é, posteriores à experiência, e o conhecimento puro, aquele que não depende dos sentidos, independente da experiência, ou seja, a priori, universal, e necessário. Ainda segundo o autor, temos conhecimento a priori somente das “aparências” e das coisas como elas são em si mesmas. (cf. SCRUTON, 2001: 1037). Com relação a Kleist, o assunto divide os críticos: Para Koch, “Kleist compreendeu Kant em profundidade” (apud CASTRO, 2006:17), enquanto que para Phillips, Kleist teve uma leitura pré-moderna de Kant e ficou tão impressionado com a ideia de impossibilidade na ‘busca’ (quest) pelas coisas como realmente são que deixou de lado outros conceitos igualmente importantes de *Crítica da Razão Pura*, como as estruturas do ‘conhecimento’ (cognition), uma vez que para Phillips, o estudo de Kant é muito mais um esboço das estruturas transcendentais da cognição que uma busca pelas coisas como realmente são. (PHILLIPS, 2007: x). Ainda segundo Phillips (2007: xi), a ideia central de Kant que permeia muitos textos de Kleist, incluindo *Die Marquise von O...*, é de a que nós aspiramos à verdade que não vem de

nenhuma outra fonte e essa seria a fonte de toda a ilusão metafísica, pois todo conhecimento que podemos legitimamente reivindicar é subjugado às condições de uma possível experiência. Almejar ao conhecimento ‘incondicionado’ (unconditioned), ou seja, conhecimento não subjugado à experiência seria almejar por conhecimento fora das condições que o tornam possível, embora, segundo Kant, a tentativa de transcendência seja inevitável e não somente seja natural tentar transcender as condições contidas na possibilidade da experiência, mas também tentar conhecer o mundo “como ele é”, livre de condições a que ele pode ser subjugado por categorias (experiência) como substância e causa. Do ponto de vista da teoria de conhecimento de Kant, a razão deve ser vista como a mais alta faculdade cognitiva, e tudo que resulta do autoconhecimento é absorvido por ela. (cf. SCRUTON, 2001).

Não cabe a este trabalho compreender como a chamada "Kantkrise" se dá em Kleist, ou qual texto filosófico a teria causado. A abordagem utilizada quanto a este assunto será similar a utilizada por Helbling (1975:32), que afirma que para a interpretação das novelas de Kleist, seria de importância menor compreender exatamente qual texto filosófico ajudou a configurar a "Kantkrise". Mais importante seria considerar “sua desilusão geral com a racionalidade do homem e a repercussão da suposta incredibilidade da aparência em seu trabalho”⁷ (HELBLING, 1975: 32). Um dos sinais de tal a desilusão seriam as cenas relacionadas à falta de consciência, que poderiam ser vistas como metáforas que representariam uma desordem epistemológica (cf SEEBA, 2003: 103). O momento de ausência de consciência mais emblemático seria a cena interrompida pelo travessão em *Die Marquise von O...*, pois a Marquesa não sabe o que aconteceu com ela, por estar desacordada.

A desconfiança com relação às aparências encontra formas diversas nos textos de Kleist. Destacam-se, porém, as metáforas do olhar, que podem ser encontradas durante todo o século 19. Segundo o texto “Kleist’s visual poetics of knowledge”, de Hinrich C. Seeba (2003:103), Kleist era obcecado pela ideia de ver e utilizava imagens relativas ao olhar ("eye imagery", [SEEBA, 2003: 103]) para confrontar a percepção de verdade em sua obra. O pesquisador menciona que uma das mais conhecidas cartas do autor, de 1801, sintetizaria sua compreensão da obra de Kant - a impossibilidade do conhecimento que é objetivo e absoluto ao mesmo tempo:

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün -

⁷ “His general disillusionment with man’s rational powers and the reliability of ‘appearances’ could not remain without repercussions in his works” (HELBLING, 1975: 32). Tradução da autora.

und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. (SW II, 634)

Se todos os homens em vez de olhos tivessem óculos verdes, então eles teriam de julgar que os objetos que eles por seu meio enxergam são verdes – e jamais poderiam decidir se seu olho lhes mostra as coisas como elas são, ou se ele não lhes acrescenta algo que não pertence a elas, mas ao olho. Assim sucede com o entendimento. Nós não podemos decidir se aquilo que nós chamamos verdade é verdadeiramente verdade, ou se apenas nos aparece assim. (Apud: JULIÃO, 2007: 96).

Segundo Seeba, a metáfora dos “óculos verdes” é a versão de Kleist de uma desordem epistemológica; seria possível encontrar na obra do autor até mesmo uma mudança de paradigma, da mente para o olho, do aspecto cognitivo para o aspecto fisiológico da percepção. Nesse mesmo sentido, Kleist seria autor do exemplo de metáfora com olho/olhar mais perturbador da literatura: depois de ver o quadro “Der Mönch am Meer”, de Caspar David Friedrich, publicou no “Berliner Abendblätter”, em novembro de 1810:

Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, *als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären*⁸. (apud SEEBA, 2003: 104) [ênfase da autora]

Segundo o crítico, Kleist se identificaria com o pequeno monge contemplando um abismo de espaço ilimitado. Não há nada mais a ser visto no quadro a não ser o mar e o horizonte. Exames de raio-x mostram que Friedrich pintou outros elementos na tela, como barcos de pesca, mas em seguida os apagou, o que - ainda segundo Seeba - nos levaria a concluir que a falta de algum elemento de ‘escape’ para o olhar é intencional: nas palavras de Kleist, é como se as pálpebras do observador tivessem sido arrancadas, pois ele é obrigado a passar pelo doloroso processo de olhar para a tela quando não há quase nada a ser visto e não pode fechar os olhos: tem que experienciar o processo de ‘ver’. A passagem do objeto de conhecimento (o que deveria ser visto no quadro e não existe) para a consciência da percepção (tornar-se consciente do processo de ver) é a virada epistemológica associada à filosofia kantiana que influenciou a escrita de Kleist.

Para Seeba (2003: 104), nas obras de Kleist, o processo de ver é geralmente relacionado ao drama do conhecimento, e a novela *Die Marquise von O...* é um bom exemplo de objeto de conhecimento como forma de percepção, pois é construída como

⁸ O quadro é, com seus dois ou três objetos misteriosos, como o Apocalipse, como o Night-Thoughts de Young, e, em sua uniformidade e infinitude, é como se não houvesse nada na moldura; é, se você olhar diretamente para ele, *como se suas pálpebras tivessem sido cortadas*. [tradução e ênfase da autora]

um enigma a ser solucionado tanto pelos personagens quanto pelos leitores (cf SEEBA, 2003: 104-5). O crítico ainda oferece sua interpretação para o significado do processo de ver na obra de Kleist: “If we cannot, either rationally or visually, know and represent reality as it really is, we have to create our own and invent the ordered coherence that we assign to reality.” (SEEBA, 2003: 113). Outro autor que relaciona o processo de ver com o ‘drama do conhecimento’ é McAllister (2005: 61), pois, para o pesquisador, as cenas nessa novela em que as personagens não conseguem ver estão ligadas à ideia de uma representação enganadora: “The narrator uses the infamous dash, a deliberate sign of negativity [...] to emphasize the utter lack of effective representation due to vision’s reliance upon sensory information” (MCALLISTER, 2005: 61). O autor ainda afirma que uma das primeiras cenas da novela, em que o Conde F... supostamente estupra a Marquesa, omitida por um travessão, pode ser relacionada com a epígrafe⁹ da novela: “Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter! In Ohnmacht! Schamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu” (apud MCALLISTER, 2005: 59). Ao analisarmos a cena do travessão pela perspectiva da epígrafe, criamos um desconforto para o leitor em relação a todas as outras cenas com desmaios ou referências a olhos fechados, pois estas gerariam um elemento de desconfiança para o leitor. Assim, narrativa *Die Marquise von O...* seria construída como um enigma justamente porque as personagens e o leitor estão tentando criar uma coerência para os fatos narrados e não conseguem atingi-la.

1.1 Resumo da fortuna crítica

Boa parte da crítica sobre *Die Marquise von O...* tem como chave de interpretação da novela a personagem Marquesa e seu relacionamento com as outras personagens. Outra preocupação recorrente dos críticos é interpretar o momento, já mencionado anteriormente, oculto por um travessão.

Para Mortimer, autora de “The Devious Second Story in Kleist’s *Die Marquise von O...*” (1994), a novela tem uma característica narrativa dupla; existe uma história ‘aparente’, ‘ingênua’, e uma história ‘secundária’, que seria a mais interessante. Segundo a pesquisadora, a narrativa é permeada por contradições que sintetizam o que Kleist teria chamado de *gebrechliche Einrichtung der Welt* (constituição frágil do mundo), como a possibilidade do Conde ser anjo e demônio, como a aparência pode coexistir com realidade ou uma “consciência limpa” com uma parteira. Essas e outras

⁹ Em ambas as traduções consultadas, a epígrafe foi excluída.

contradições escondem a mais importante da narrativa, a impossibilidade de estupro e amor coexistirem. (cf. MORTIMER, 1994: 293).

Segundo Broomer (2004), autora de „Transparente Oberflächen: zu einigen Gesten in Kleists Marquise von O...“, soa estranha a sugestão de que o termo „Vergewaltigung“ (estupro) não seja largamente utilizado pela crítica ao tratar dessa novela. A conclusão da autora é que a própria narrativa apresenta diversos documentos escritos e evidências para ocultar o que realmente aconteceu e confundir o leitor; até que o fato mais importante da narrativa, o estupro, seja encoberto por um ‚final feliz‘, que a autora considera desagradável e absurdo. (cf. BROOMER, 2014: 187)

Para McAllister, em *Kleist's female leading characters and the subversion of Idealist Discourse* (2005: 64-5), uma das chaves de interpretação da novela encontra-se naquilo que não é dito. O travessão utilizado no início, que possivelmente esconde o momento em que o filho da Marquesa foi concebido, consensualmente ou não, sintetiza uma representação verbal incompleta que permeia toda a novela, pois uma cena tão importante para o desenvolvimento da narrativa fica oculta. Existem outros momentos em que travessões são utilizados na novela para indicar uma falha na representação efetiva, e geralmente aparecem em trechos relacionados ao primeiro travessão usado, como casamento, rendição, gravidez, a expulsão da Marquesa ou um segredo. Para McAllister, cada travessão exemplifica a representação negativa de Kleist e o “nada” como resultado definitivo da representação. Outro argumento utilizado por McAllister para demonstrar que um dos aspectos importantes para a análise da novela é a “falta” de discurso, são as cenas em que os personagens perdem a fala, além das falas interrompidas por travessões. (cf. MCALLISTER, 2005: 65). Poderíamos citar como exemplo a cena em que a Marquesa perde a fala depois de seu encontro com os soldados, logo após a invasão da cidadela:

Er stieß noch dem letzten viehischen Mordknecht, der ihren schlanken Leib umfaßt hielt, mit dem Griff des Degens ins Gesicht, daß er, mit aus dem Mund vorquellendem Blut, zurücktaumelte; bot dann der Dame, unter einer verbindlichen, französischen Anrede den Arm, und führte sie, die von allen solchen Auftritten *sprachlos* war, in den anderen, von der Flamme noch nicht ergriffenen, Flügel des Palastes, wo sie auch völlig bewußtlos niedersank. (KLEIST, 2011: 121)¹⁰

Susan Winnett (1991), em “The Marquise’s “O” and the mad dash of narrative”, publicado na coletânea de ensaios *Rape and Representation*, corrobora ambos os

¹⁰ Golpeou ainda no rosto com o punho da espada o último bandido bestial que mantinha enlaçado o seu corpo admirável, fazendo-o cambalear para trás com sangue escorrendo da boca, ofereceu o braço à senhora com algumas palavras amáveis em francês, e conduziu-a sem fala diante do ocorrido, para a outra ala do palácio ainda não atingida pelo fogo, onde ela tombou inteiramente sem sentidos. (KLEIST, 1983: 162)

argumentos e chama a cena do travessão de “não-cena”. Para a crítica, o travessão permite que a narrativa se organize em torno de um acontecimento sem representá-lo, pois a supressão do termo ‘estupro’ não compromete a compreensão do leitor, embora comprometa a credibilidade da Marquesa através de suas consequências. A supressão do termo também possibilita o final feliz da novela. (cf. WINNETT, 1991: 71).

Em “*Die Marquise von O...: The marriage contract*”, de Tim Mehigan (2011), a análise é feita a partir dos documentos escritos produzidos pelas personagens da novela. Para o pesquisador, existem três fios narrativos em “Marquesa de O...”: a história da gravidez, que é narrada como uma história de detetive; a questão da proposta de casamento do Conde F... e o conflito entre o comandante e sua filha. Cada fio narrativo é relacionado a um registro escrito diferente: a gravidez é relacionada ao anúncio no jornal, a proposta de casamento do Conde, ao contrato que ele precisa assinar antes do casamento, e o conflito entre pai e filha, à carta ditada que a mãe entrega a Marquesa, na qual o pai ordena que ela se retire de casa. Para Mehigan, as formas escritas de comunicação na novela representam testes para os relacionamentos entre os personagens: o anúncio no jornal, por exemplo, testa o quanto a reputação da Marquesa como “uma dama de reputação ilibada”¹¹ ainda é reconhecida pela sociedade; enquanto que o ato de assinar o contrato é um indício de afeto do Conde e de sua tentativa de reparação. Contudo, essas formas escritas de comunicação também são indícios de fracasso das relações em lidar com “a constituição frágil do mundo” do qual elas fazem parte (cf. MEHIGAN, 2011: 127).

Weiss (1976: 541) também considera o relacionamento entre as personagens como principal aspecto da novela. Para o crítico, as ações descomedidas das personagens masculinas fazem com que as personagens femininas assumam papéis mais dominantes durante a narrativa, fato em dissonância com a época. Para o crítico, o Comandante, pai a Marquesa, é uma personagem que sintetiza a visão de Kleist da vida como essencialmente incerta, e repleta de potencial trágico (cf. WEISS 1976: 539). Durante o início da novela, o Comandante é descrito como nobre; ele bravamente defende a cidadela das tropas russas. No entanto, durante o desenvolvimento da narrativa, ele se embate com diversas situações aparentemente inexplicáveis, como o insistente desejo do Conde em cortejar a Marquesa e a gravidez da filha, o que causaria uma desordem de personalidade. Além disso, o crítico considera os excessos violentos das personagens masculinas (o estupro cometido pelo Conde, a cena em que o

¹¹ “eine Dame von vortrefflichem Ruf” (Kleist, 2011: 119)

Comandante, pai da Marquesa, atira no teto) como expressão de desejos geralmente reprimidos. Ironicamente, as figuras protetoras são expostas como perigo àqueles que deveriam proteger. Weiss considera essa desarmonia como emblemática para a incongruência entre aparência e realidade:

Like his romantic contemporaries, Kleist is deeply concerned with the lack of congruence between appearance and reality. He jolts the reader into recognizing that this reconciliation represents a flight from a bewildering reality and may even contain the seeds of further disharmony. (WEISS, 1976: 541)

Para o crítico, o final da novela causa estranhamento e inquietação pois a Marquesa continuará exposta à “constituição frágil do mundo” [gebrechliche Einrichtung der Welt] que, segundo Weiss, consiste na a incongruência entre aparência e realidade e poderia ter relação com a inabilidade das personagens masculinas de fazer aquilo que é esperado delas.

Em “Kleist's "Marquise von O...": The Problem of Knowledge”, Cohn (1975) afirma que o narrador organiza a novela como uma história de mistério. No entanto, o leitor não recebe pistas suficientes para desvendá-lo; de início, é revelado apenas aquilo que a própria Marquesa sabe; gradativamente, no entanto, a lacuna irônica entre o leitor e a Marquesa cresce, de maneira que o leitor chega à conclusão de quem é o pai antes da personagem (cf. COHN, 1975: 129). A pesquisadora também comenta a questão do desmaio dentro da narrativa. Para Cohn, no mundo ficcional de *Die Marquise von O...*, o estado de completa inconsciência gerado pelo desmaio roubaria o sujeito de uma consciência limpa. Essa conexão ajuda-nos a compreender por que ela se recusa a reconhecer o que aconteceu com ela durante o desmaio (cf. COHN, 1975: 131).

Segundo Schmidt (2009:200), a novela apresenta diversos elementos subversivos. Para o autor, a personagem do Conde - que é o contrário do clichê do herói - e o desentendimento entre a Marquesa e seu pai introduzem a ideia de subversão ao papel masculino e à força familiar. Segundo o crítico, a novela apresenta um elemento subversivo a figuras que representam autoridade, como o pai, pois a Marquesa desafia sua posição de poder; o autor também considera que a novela apresenta um elemento subversivo à Igreja católica, já que o narrador apresenta certa ironia ao oferecer soluções para o problema da gravidez relacionadas com religiosidade (cf. SCHMIDT, 2009: 204).

1.2 Análise da novela

1.2.1 A narrativa

A estrutura narrativa de *Die Marquise von O...* pode ser dividida em três partes, baseadas na estrutura do drama: há uma introdução do problema da gravidez, a emancipação da Marquesa e um desfecho, com o casamento entre o Conde e a Marquesa. Segundo Mehigan (2011: 127), além das três partes da narrativa, existem três ‘fios narrativos’, que se entrelaçam: a história da gravidez, a proposta de casamento do Conde F... e o conflito entre o Comandante e sua filha.¹²

O narrador de *Marquise von O...* poderia ser descrito como heterodiegético, segundo a terminologia de Genette¹³, uma vez que está fora do mundo ficcional. Segundo Cohn (1975: 130), o narrador organiza essa novela como uma história de mistério, tanto pelo que ele esconde como pelo o que ele revela. O principal enigma é a gravidez; com a pretensão de revelar como esta aconteceu, o narrador mostra todos os fatos que levam ou se relacionam a ela: a invasão da cidadela, os desmaios da Marquesa, a visita do médico e da parteira, etc..., menos o evento mais importante, o momento da concepção. Para intensificar a dúvida, o narrador nunca confirma se o momento da concepção realmente foi o encoberto pelo sinal gráfico. (cf COHN, 1975: 130).

O primeiro parágrafo da novela já a caracteriza como um enigma. O primeiro contato que o leitor tem com a personagem Marquesa é o anúncio que ela mesma coloca no jornal e configuraria um “unerhörte Begebenheit” (apud RATH, 2008: 105), uma vez que parece estranho uma mulher não saber quem é o pai de seu filho e tentar resolver a questão por meio de um anúncio no jornal:

In M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, ließ die verwitwete Marquise von O..., eine Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlgezogenen Kindern, durch die Zeitungen bekannt machen: daß sie, ohne ihr Wissen, in andre Umstände gekommen sei, daß der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle; und daß sie, aus Familienrücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten. Die Dame, die einen so sonderbaren, den Spott der Welt reizenden Schritt, beim Drang unabänderlicher Umstände, mit solcher Sicherheit tat, war die Tochter des Herrn von G..., Kommandanten der Zitadelle bei M... Sie hatte, vor ungefähr

¹² Mehigan (2011: 128) também acrescenta que a divisão da novela é relacionada às escolhas lexicais para definir o Conde: no início da narrativa ele é descrito como anjo, mas paradoxalmente transforma-se em demônio durante o desenvolvimento dos temas; o crítico lembra que essa antítese seria expressa em outros momentos da narrativa, que contrastam o que é puro (“rein”) e o que é impuro (“schuldig”) (cf. MEHIGAN 2011: 128).

¹³ “Genette conceitua como *narrador heterodiegético* aquele que se mantém estranho à história, enquanto o *narrador homodiegético* pertence à história narrada; contudo, se for a sua própria história, Genette prefere chamá-lo de *narrador autodiegético*.” (ZILBERMAN, 2012: 119)

drei Jahren, ihren Gemahl, den Marquis von O..., dem sie auf das innigste und zärtlichste zugetan war, auf einer Reise verloren, die er, in Geschäften der Familie, nach Paris gemacht hatte. (Kleist, 2011: 119)¹⁴.

O trecho apresenta uma primeira interpretação do caráter da Marquesa, que teria uma "reputação ilibada". Esse trecho também apresentaria um aspecto de subversão ao considerado socialmente aceito para a época, já que a Marquesa admite publicamente que está grávida e não sabe quem é o pai de seu filho. Para Cohn (1975: 131) o uso do vocábulo 'Wissen' (saber ou conhecimento) não é arbitrário, uma vez que sugeriria publicamente tanto a ignorância quanto a inocência da personagem. A escolha de 'wissen' remeteria à cognição, e referências a conhecimento seriam cruciais para interpretar outros trechos, como a cena em que o Conde invade a casa da Marquesa para pedi-la em casamento, que será analisada mais adiante.

Após a apresentação do anúncio de jornal, a narrativa parece voltar no tempo, e apresenta um breve relato sobre a biografia Marquesa, que se transforma num relato da invasão da cidadela onde ela morava com sua família por tropas russas. Num determinado momento, a Marquesa é encurralada por soldados russos e salva pelo Conde, e em seguida desmaia:

Der Marquise schien er ein Engel des Himmels zu sein. Er stieß noch dem letzten viehischen Mordknecht, der ihren schlanken Leib umfaßt hielt, mit dem Griff des Degens ins Gesicht, daß er, mit aus dem Mund vorquellendem Blut, zurücktaumelte; bot dann der Dame, unter einer verbindlichen, französischen Anrede den Arm, und führte sie, die von allen solchen Auftritten sprachlos war, in den anderen, von der Flamme noch nicht ergriffenen, Flügel des Palastes, wo sie auch völlig bewußtlos niedersank. Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen; versicherte, indem er sich den Hut aufsetzte, daß sie sich bald erholen würde; und kehrte in den Kampf zurück. (KLEIST, 2011: 121)¹⁵

Na tradução brasileira, o tradutor optou por excluir o sinal gráfico, o que pode alterar a interpretação. Esse sinal gráfico pode parecer insignificante em uma primeira leitura, mas com o desenrolar da narrativa o leitor percebe que seria nessa ocasião que o Conde F... violenta a Marquesa. Como se mencionou anteriormente, McAllister (2005:

¹⁴ Em M..., célebre cidade da alta Itália, a Marquesa de O..., dama de reputação ilibada e mãe de vários filhos finamente educados comunicou, pelos jornais, que ela, sem saber como, se tinha tornado grávida e, em consequência, o pai da criança que iria dar à luz deveria anunciar-se, uma vez que ela, por motivos de família, estava decidida a casar-se com ele. A senhora que dava um tão estranho passo premida por circunstâncias irremediáveis, excitando o sarcasmo do mundo, era filha do senhor de G..., comandante do forte de M. Ela perdera seu marido, o Marquês de O..., a quem amara profunda e dedicadamente, havia seguramente três anos, em uma viagem que ele fizera a Paris, a negócios de família. (KLEIST, 1983: 161)

¹⁵ "Pareceu-lhe a marquesa um anjo dos céus. Golpeou ainda no rosto com o punho da espada o último bandido bestial que mantinha enlaçado o seu corpo admirável, fazendo-o cambalear para trás com sangue escorrendo da boca, ofereceu o braço à senhora com algumas palavras amáveis em francês, e conduziu-a sem fala diante do ocorrido, para a outra ala do palácio ainda não atingida pelo fogo, onde ela tombou inteiramente sem sentidos. Ali, logo que as aterradas empregadas apareceram, ele providenciou fosse chamado um médico, assegurou, pondo seu chapéu, que ela logo se restabeleceria, e voltou para o combate." (KLEIST, 1983: 162-3)

59) interpreta o desmaio da personagem como algo simulado, devido à sua interpretação do epigrama da novela: “Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter! In Ohnmacht! Schamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu.”¹⁶ Os desmaios são comuns na obra de Kleist e representariam, paradoxalmente, a ação mais importante da novela analisada, uma vez que levam a incapacidade de agir.

1.2.1 Cronologia incerta de uma gravidez

O enigma de *Die Marquise von O...* não se encontra apenas nas atitudes ambíguas das personagens: está também no tempo da narrativa e na organização cronológica, pois o narrador utiliza expressões vagas para descrever o tempo narrado, como “mehrere Monden” (KLEIST, 2011: 124)¹⁷, “ganze Wochen lang” (KLEIST, 2011: 125)¹⁸, „mehrere Monate“ (KLEIST, 2011: 126)¹⁹. Segundo Mortimer (1994: 294) isso faz com que o tempo narrado pareça longo demais para contar a história de uma gravidez. Sternberg (1992: 529), no artigo “Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity” analisa a distribuição do material de um enredo e seus efeitos no leitor; assim é dada muita atenção à reorganização temporal de eventos entre o “tempo representado” (período de tempo relatado em um enredo, “tempo narrado”) e o “tempo comunicativo” (o tempo necessário para o narrador contar a história, “tempo da narrativa”), o que resulta em suspense, curiosidade e surpresa.²⁰

Mortimer (1994: 294) ressalta a cronologia confusa de *Die Marquise von O...* explicando que a narrativa desenvolve-se em torno de uma gravidez, condição cronologicamente rigorosa, mas os termos que deveriam localizar o evento no tempo frustram o leitor que procura organizar os fatos. Um exemplo é o trecho que comenta a suposta morte do Conde F...:

Die Marquise war untröstlich, daß sie die Gelegenheit hatte vorbeigehen lassen, sich zu seinen Füßen zu werfen. Sie machte sich die lebhaftesten

¹⁶ “Este romance não é para você, minha filha! Inconsciente! Que farsa impudente! Ela apenas manteve, eu sei, os olhos fechados!” (tradução da autora)

¹⁷ (após) muitas luas

¹⁸ (após) várias semanas

¹⁹ (após) muitos meses

²⁰ ‘Story time’ is (a) a world-constitutive dimension which is (b) based on verbal evocation and interplay with other elements of the narrated world and which (c) serves as reference parameter when it comes to defining the relation between the chronological order of ‘story’ and ‘discourse’. [...] ‘Discourse time’ is (a) the time “it takes to peruse the discourse” (Chatman 1978: 62), and in this sense is partly a spatial metaphor for the narrating or reading process. Nevertheless, (b) there are several terms for specific relations between ‘story time’ and ‘discourse time.’ (SCHEFFEL, MICHAEL & WEIXLER, 2013: 3)

Vorwürfe, daß sie ihn, bei seiner, vielleicht aus Bescheidenheit, wie sie meinte, herrührenden Weigerung, im Schlosse zu erscheinen, nicht selbst aufgesucht habe; bedauerte die Unglückliche, ihre Namensschwester, an die er noch im Tode gedacht hatte; bemühte sich vergebens, ihren Aufenthalt zu erforschen, um sie von diesem unglücklichen und rührenden Vorfall zu unterrichten; und *mehrere Monden vergingen*, ehe sie selbst ihn vergessen konnte. (KLEIST, 2011: 124)²¹ [destaque da autora]

Vários meses se passam antes que a Marquesa possa se esquecer do Conde; em seguida, há uma nova referência a tempo, quando a saúde da Marquesa é descrita, após ela ter se mudado com sua família após a invasão da cidadela:

Die Marquise knüpfte den lange unterbrochenen Unterricht ihrer Kinder wieder an, und suchte, für die Feierstunden, ihre Staffelei und Bücher hervor: als sie sich, sonst die Göttin der Gesundheit selbst, von wiederholten Unpäßlichkeiten befallen fühlte, *die sie ganze Wochen lang*, für die Gesellschaft untauglich machten. (KLEIST, 2011: 125)²² [ênfase da autora]

Concomitantemente a esses eventos, a narrativa também descreve os acontecimentos relativos ao Conde: logo após a invasão da cidadela ele sofreu um ferimento, foi carregado para outra cidade, mortalmente ferido, passou vários meses se recuperando, voltou ao exército e visitou a família da Marquesa (cf MORTIMER, 1994: 294). Após algumas semanas dessa visita, a indisposição da Marquesa volta a incomodá-la e sua mãe decide chamar um médico, que de maneira irônica, confirma que ela está grávida. Ao ouvir isso, a Marquesa pensa nos acontecimentos do último ano: “Sie durchlief, gegen sich selbst mißtrauisch, alle Momente des verflossenen Jahres, und hielt sich für verrückt, wenn sie an den letzten dachte” (KLEIST, 2011: 138).²³ Mortimer (1994: 294), sugere que esse ‘alongamento’ do tempo narrador teria como intenção enganar e criar um obstáculo para a interpretação do texto.

O trecho em que a parteira é chamada, o que não é citado por Mortimer, também pode contribuir para construir essa cronologia confusa. “Sie glaubte, dass sie

²¹ A marquesa ficou inconsolável por ter deixado passar a ocasião de lançar-se aos seus pés. Ela fazia, a si mesma, as mais vivas censuras por não tê-lo procurado, quando em virtude talvez de sua modéstia, como julgava, ele se tinha tocantemente recusado a vir ao castelo; lamentava a infelicidade de sua homônima na qual ele pensara até o momento de morrer; cansou-se inutilmente em procurar o seu paradeiro, para comunicar-lhe o infeliz e comovente acontecimento e muitas luas se passaram antes que ela também o pudesse esquecer. (KLEIST, 1983: 166)

²² “A marquesa reatara as lições das crianças, longamente interrompidas, procurando outra vez, nas horas de lazer, seu cavalete e livros, quando, inopinadamente, ela que tinha sido antes a própria imagem da saúde, sentiu-se atacada de repetidas indisposições que a tornaram, durante uma semana, inútil para a vida em sociedade.” (KLEIST, 1983: 166) [Nesse caso, considere incluír outra tradução para o trecho, pois o tradutor dessa versão modificou os termos ‘ganze Wochen’, o que alteraria a interpretação: “The Marquise resumed the long-interrupted education of her children, taking up where she had left off, and for her leisure hours she again brought out her easel and her books. But whereas she had previously been the very paragon of good health, she now began to be afflicted by repeated indispositions, which would make her unfit for company for weeks at a time” (KLEIST, 2004:72)

²³ “Desconfiando de si mesma, repassou, no pensamento todos os momentos do ano transcorrido e acreditou-se louca diante dos últimos por que estava passando.” (KLEIST, 1983: 179).

augenblicklich niederkommen würde, and bat die Geburtshelferin, indem sie sich mit krampfhafter Beängstigung an sie schloss, sie nicht zu verlassen” (KLEIST, 2011: 143)²⁴. O leitor sabe que, se a concepção aconteceu no momento em que a Marquesa ficou sozinha com Conde após a invasão da cidadela, o nascimento do filho ainda não é possível e, embora a parteira tranquilize a protagonista, a atitude da Marquesa pode levar o leitor a uma conclusão errônea. Segundo Sternberg (1992: 523), o principal fator que causa curiosidade no leitor é a dinâmica do que ele chama de "deformação temporal": ou seja, com a imprecisão temporal, Kleist consegue mistificar um evento de cronologia simples, contribuindo para o mistério da novela e fazendo com que a reconstrução dos eventos pelo leitor seja incerta.

1.2.2 A voz da Marquesa como subversão da narrativa

Em 1801, Kleist faz o seguinte questionamento, numa carta para a então noiva Wihelmine: “Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint”, “Nunca podemos ter certeza que o que chamamos de verdade é realmente verdade ou se apenas assim nos soa”. (KLEIST, 1801, Kleistarchiv). Phillips (2007) relaciona a insatisfação expressa na carta com *Die Marquise von O...*, e chama o que acontece na novela de desespero do conhecimento: o elemento subversivo nessa novela se caracteriza pela dúvida construída pela narrativa, como é possível descobrir quem é o pai do filho da Marquesa? Essa dúvida é intensificada pela falta de certeza da própria personagem que, em certos momentos, parece não saber o que realmente aconteceu com ela, como no trecho em que sugere para a mãe que seu filho é fruto de concepção divina. Por outro lado, no trecho em que o Conde F... invade a casa onde ela passa a morar, após sair da casa dos pais, a recusa enfática da Marquesa em ouvir a proposta do russo denotaria o conhecimento de quem a violentou.

Embora o narrador apresente diversas pistas para que leitor e personagens tentem desvendar esse mistério, alguns críticos afirmam que não é possível afirmar com convicção quem é o pai. Segundo Mortimer (1994), *Die Marquise von O...* exemplifica bem a crise kantiana, pois vários elementos representam a fragilidade do mundo e

²⁴ “[a Marquesa] pensou em dar à luz imediatamente, e rogou à parteira, se segurando-a com um terror espasmódico, que não a abandonasse” (KLEIST, 1983: 183).

geram dúvidas sobre a possibilidade de conceitos claros e interpretações únicas de uma dada situação.

Die Marquise von O... é apenas uma das novelas de Kleist em que o conhecimento é um fator central. Segundo Bentzel (1991: 302), essa e outras obras de Kleist sintetizam a preocupação contida na carta que ele mandou para a noiva em março de 1801, citada no início deste capítulo: não seria possível verificar se aquilo que chamamos de verdade realmente o é; o que, em *Die Marquise von O...* geraria um descompasso entre as personagens e a busca pelo conhecimento.

Bentzel (1991:302) sintetiza a questão do conhecimento na novela com a ajuda do trecho em o Conde fala sobre o cisne Thinka. Em determinado momento da narrativa, o Conde é dado como morto. No entanto, o mensageiro que levou essa notícia aos pais da Marquesa aparentemente interpretou erroneamente o estado do oficial²⁵, uma vez que este estava, na verdade, vivo. O Conde então visita a família da Marquesa e a pede em casamento novamente. Ao contar sobre o tempo em que estava ferido, o Conde diz que pensava constantemente na Marquesa e que essa memória ajudou-o a se reestabelecer. Essa informação é apresentada de maneira confusa pelo narrador, uma vez que não está relacionada aos sentimentos do Conde pela Marquesa:

Als er des Gefechts bei P..., in welchem er verwundet worden war, erwähnte, verwickelte ihn die Mutter bei der Geschichte seiner Krankheit, fragte ihn, wie es ihm an diesem kleinen Orte ergangen sei, und ob er die gehörigen Bequemlichkeiten gefunden hätte. Hierauf erzählte er mehrere, durch seine Leidenschaft zur Marquise interessanten, Züge: wie sie beständig, während seiner Krankheit, an seinem Bette gesessen hätte; wie er die Vorstellung von ihr, in der Hitze des Wundfiebers, immer mit der Vorstellung eines Schwans verwechselt hätte, den er, als Knabe, auf seines Onkels Gütern gesehen; daß ihm besonders eine Erinnerung rührend gewesen wäre, da er diesen Schwan einst mit Kot beworfen, worauf dieser still untergetaucht, und rein aus der Flut wieder emporgekommen sei; daß sie immer auf feurigen Fluten umhergeschwommen wäre, und er Thinka gerufen hätte, welches der Name jenes Schwans gewesen, daß er aber nicht im Stande gewesen wäre, sie an sich zu locken, indem sie ihre Freude gehabt hätte, bloß am Rudern und Indie-Brust-sich-werfen; versicherte plötzlich, blutrot im Gesicht, daß er sie außerordentlich liebe: sah wieder auf seinen Teller nieder, und schwieg. (KLEIST, 2011: 133)²⁶

²⁵ Alguns críticos (SEEBA, 2003), (THEISEN, 2003) consideram que o seguinte trecho reforça a ideia da falibilidade da visão da obra de Kleist, uma vez que, embora o mensageiro tenha visto o Conde F... morto “com seus próprios olhos”, ele estava, na verdade, vivo: “Die Familie dachte nun darauf, wie sie in der Zukunft eine Gelegenheit finden würde, dem Grafen irgend eine Äußerung ihrer Dankbarkeit zu geben; doch wie groß war ihr Schrecken, als sie erfuhr, daß derselbe noch am Tage seines Aufbruchs aus dem Fort, in einem Gefecht mit den feindlichen Truppen, seinen Tod gefunden habe. Der Kurier, der diese Nachricht nach M... brachte, hatte ihn mit eignen Augen, tödlich durch die Brust geschossen, nach P... tragen sehen, wo er, wie man sichere Nachricht hatte, in dem Augenblick, da ihn die Träger von den Schultern nehmen wollten, verblichen war.” (KLEIST, 2011: 132)

²⁶ Quando recordou o combate de P... no qual tinha sido ferido, a mãe se envolveu na narrativa de sua doença, e perguntou-lhe como passara naquele pequeno lugar e se tinha encontrado ali as comodidades indispensáveis. Descreveu então o conde muitas passagens interessantes de sua paixão pela marquesa;

O trecho parece confuso, pois o que o Conde relata não responde ao que a mãe da Marquesa perguntou. Bentzel (1991:301) retoma a interpretação comum de que esta seja uma confissão de culpa (a lama que ele diz ter jogado no cisne Thinka representaria o estupro) e acrescenta que, embora essa seja uma interpretação possível, os críticos acabam por retirar do texto sua ambiguidade:

By reading the swan episode only as the Count's unconscious, selfincriminating admission of his guilt, critics claim a privileged source of incontrovertible knowledge not available to the characters in the novella. "Die Marquise von O..." is about the problematic nature of knowledge, these critics would insist-but only for the characters in the novella, not for its readers. By imposing their own need for certainty onto the text in this manner, they relegate the problem of knowledge to the realm of fiction, contradicting Kleist's existential concern with the difficulty of attaining epistemological certainty. (BENTZEL, 1991: 301).

Bentzel (1991: 302) conclui seu argumento traçando um paralelo entre a interpretação de um texto e a busca pelo pai da criança em *Die Marquise von O...*:

Interpretation is an investigative process, not an appropriative act. "Die Marquise von O . . ." is a text that invites the reader to cultivate the tension of uncertainty and to submit to the pleasure of acquiring knowledge slowly. The scholarship on the novella, however, demonstrates that this invitation is often quite at odds with the desire of modern critics. The traditional interpretation of the Count's vision in the scholarship on the novella shows one possible consequence of the critic's desire to know. Unchecked, this desire escalates into a drive to determine, immediately and with certainty, the paternity of the Marquise's child. And yet it is exactly this impulse that Kleist's novella-like the Count's swan would resist and frustrate, literally to the very end. (BENTZEL, 1991: 302).

Uma hipótese de interpretação relacionada às ideias de Bentzel é que algumas cenas da novela sugeririam diferentes soluções para o enigma do pai e nenhuma dessas hipóteses se confirma ou é explicitamente negada. A primeira cena é relacionada à sugestão de 'gravidez inconsciente' que a Marquesa faz quando começa a suspeitar de que está grávida:

Die Marquise, der das Tageslicht von neuem schwinden wollte, zog die Geburtshelferin vor sich nieder, und legte ihr Haupt heftig zitternd an ihre Brust. Sie fragte, mit gebrochener Stimme, wie denn die Natur auf ihren Wegen walte? Und ob die Möglichkeit einer unwissentlichen Empfängnis sei. (KLEIST, 2011: 139)²⁷

como ela se mantivera constantemente sentada sobre o seu leito, durante toda sua doença; como sua imagem, no calor da febre, produzida pelo sofrimento, vinha sempre transfigurada num cisne que ele vira, quando menino, nas propriedades de seu tio. Constituíra para ele uma lembrança especialmente tocante, a de ter certa ocasião lançado lama sobre o cisne que, por esse motivo, mergulhara em silêncio e tinha aflorado puro outra vez do meio das águas; a imagem dela nadara sempre sobre vagas de fogo; ela a tinha chamado Thinka, nome de outro cisne, mas nunca fora capaz de atraí-la, porque era seu único prazer nadar, lançando-se sobre o peito. O conde afirmou, repentinamente, corando muito, que ele a amava desesperadamente, baixou os olhos sobre o prato e calou-se. (KLEIST, 1983: 174-5).

²⁷ A marquesa, quase desmaiando novamente, puxou a parteira para junto de si e escondeu a cabeça em seu peito, tremendo violentamente. Perguntou-lhe com voz apagada, como a natureza costumava orientar-se e se havia a possibilidade de uma gravidez inconsciente. (KLEIST, 1983: 183)

O uso de "unwissentlich" pode remeter à cena da invasão, quando a Marquesa estava desacordada e, portanto, não teria consciência dos acontecimentos. No entanto, a sugestão de inconsciência logo após a confirmação da gravidez poderia também sugerir que a personagem estaria buscando uma explicação para a situação estranha em que se encontra.

A seguinte cena parece contrariar a hipótese de McAllister (2005) de que a Marquesa seria dissimulada. Após a Marquesa publicar num jornal o anúncio procurando o pai de seu filho, a Mãe a visita para tentar provar a inocência da filha e sugere que seria um criado o pai:

Aber, wer? wer? Sagen Sie mir nur: wer? Nun denn, versetzte die Mutter, es ist Leopardo, der Jäger, den sich der Vater jüngst aus Tirol verschrieb, und den ich, wenn du ihn wahrnahmst, schon mitgebracht habe, um ihn dir als Bräutigam vorzustellen. Leopardo, der Jäger! rief die Marquise, und drückte ihre Hand, mit dem Ausdruck der Verzweiflung, vor die Stirn. (KLEIST, 2011: 150)²⁸

A Marquesa de imediato aceita a explicação, e em seguida é perdoada por seus pais, pois eles acreditam que o anúncio de jornal é evidência suficiente para atestar a virtude de sua filha. No entanto, essa solução não aproxima o leitor da resolução da trama ou o ajuda a compreender como a gravidez se deu.

Dessa forma, pode-se concluir que, nessa novela, o que sintetiza o processo de conhecimento é o enigma representado pela identidade do responsável pela gravidez da Marquesa; podemos considerar que essa busca é o que acaba frustrando as personagens e o leitor, uma vez que as personagens e o leitor interpretam todos os acontecimentos como indícios da culpa de um dos possíveis pais. A Marquesa representa um elemento subversivo ao conhecimento pois é o seu gesto de colocar o anúncio no jornal que leva a essa incessante busca por conhecimento.

1.3 As personagens

Alguns críticos, como Mehigan (2011), Broomer (2014) e Mortimer (1994) consideram as relações entre as personagens de *Die Marquise von O...* como importantes para sua análise. Assim sendo, embora o foco da dissertação seja a personagem feminina, nesse trecho analisaremos suas relações com as personagens

²⁸ Mas quem é? quem é? diga-me apenas isso: quem é? “Saiba então”, tornou a mãe, “é Leopardo, o rapaz que seu pai fez vir muito jovem do Tirol e que agora, não sei se você o notou, eu trouxe comigo para apresentá-lo como seu noivo”. “Leopardo, o criado!” exclamou a marquesa e apertou a fronte com os dedos numa expressão de desespero. (KLEIST, 1983: 194)

masculinas, como forma de melhor compreender as ações das mulheres nessa novela de Kleist.

Die Marquise von O... apresenta três personagens femininas, a Marquesa, do título, a mãe da Marquesa e a Parteira e dois personagens masculinos principais, o Comandante, pai da Marquesa e o Conde F..., oficial russo que é apresentado como possível pai do filho da Marquesa, além de algumas personagens secundárias, como o criado que é apontado como possível pai e o irmão da Marquesa. Na primeira parte da narrativa, a Marquesa aparece quase como uma personagem secundária, com excessão do anúncio que ela coloca no jornal (que, cronologicamente, acontece após a peripécia da novela), pois suas vontades parecem secundárias às vontades de sua família.

Cronologicamente, o enredo da novela tem início com o ataque das tropas russas a cidadela. Uma primeira cena revelante para a interpretação da personagem Marquesa é a da invasão, em que os soldados russos entram na cidade e atacam a Marquesa. A Marquesa considera o Conde como um ‘anjo’ enviado dos céus para salvá-la; após o desmaio, há uma oração, já mencionada, interrompida por um travessão.

Segundo McAllister (2005: 65), todos os travessões encontrados durante a narrativa ligam-se a esse primeiro: “Hier – traf er“. Para o autor, cada travessão sintetiza a ideia de que ‘nada’ é o resultado final da representação. Para o autor, ‘Darstellung’ (representação) implicaria tornar visível um conceito:

Representation is not the actual ‘original’ object; it is a reproduction that deceives the subject’s senses as a means to enable the subject to ideate, contemplate and discuss abstract ideas and concepts that may be physically absent, temporarily past, or physically untenable. (MCALLISTER, 2005: 58).

O conceito de ‘Darstellung’ que McAllister (2005: 59) utiliza em sua análise seria relacionado com o conceito de representação de Kant, explicado pelo pesquisador como

the representational tool enabling the sensible representation of nonsensible or a priori concepts, specifically aesthetic ideas. For the Romantics deceiving the senses is a means of transcending the limits of sensible knowledge and gaining a momentary glimpse into a priori concepts and truth. (MCALLISTER, 2005: 59)

O pesquisador conclui dizendo que Kleist convida seus leitores a ‘olhar’ para a cena e ser visualmente enganado e confundido, pois a representação em *Die Marquise von O...* é incapaz de transcender o dilema entre *Wahrheit* (verdade) e *Schein* (aparência). Para McAllister, representação não é nada além de decepção para Kleist, uma decepção que acabaria causando caos, confusão e um desmantelamento do conhecimento e da verdade (cf MCALLISTER, 2005: 59). A cena do travessão poderia

ser considerada emblemática dessa idéia de McAllister, pois a representação do estupro é omitida pelo sinal gráfico.

Como se mencionou, outra crítica que considera essa cena do travessão como uma ‘não-cena’ é Winnett (1991:70). A análise da pesquisadora é relacionada principalmente com a aparente dissociação entre a cena em que o Conde F... ‘salva’ a Marquesa dos soldados russos e estupro. Segundo Winnett (1991: 70) o próprio texto sustém o tratamento crítico do estupro mais como uma metáfora ou engano do que como ação, pois reduzido a um travessão, só tem representação por meio de suas consequências, na mente e no corpo da vítima. Se para McAllister (2005: 65) todos os travessões da novela sintetizam momentos de violência e remetem a esse travessão que esconde um estupro, Winnett (1991:71) pensa diferente. Para a pesquisadora, Kleist utilizaria diversos “tiques tipográficos”, como asteriscos, pontos finais e travessões, que seriam comuns durante o séc. 18 para dar autenticidade a uma história, mascarando as identidades das pessoas e locais reais a que a trama se refere, para esconder o episódio de violência contra a Marquesa. O grande número de ‘tiques tipográficos’ da novela contribui para que um leitor desavisado não dê a devida importância ao travessão de “Hier – traf er...”. Segundo Winnett (1991:71), esse aspecto do texto serviria para que o leitor, assim como a Marquesa, não esteja consciente durante o estupro.

Para Cohn (1975:130), outro aspecto que pode nos ajudar a interpretar o trecho é o vocabulário utilizado, principalmente os termos relacionados a ‘consciência’ e ‘cognição’, “bewußt” e “wissen”, uma vez que podem sugerir ambiguidade. No trecho: “... wo sie auch völlig bewußtlos niedersank” (KLEIST, 2011: 121)²⁹, o uso de “bewußtlos” é curioso, pois embora seja comum na língua alemã, não é muito utilizado por Kleist, que geralmente utiliza o termo “Ohnmacht” para indicar falta de consciência. A pesquisadora, no mesmo artigo, comenta que “Bewußtsein” [consciência], também é recorrente na narrativa. No entanto, é importante ressaltar a seguinte ideia da pesquisadora: segundo Cohn (1975: 131), desde o século 18, a palavra “Gewissen” é utilizada para a consciência moral e “Bewußtsein” para a cognitiva. (cf. COHN, 1975: 130) A escolha lexical de Kleist sugere então que a falta de consciência cognitiva gerada pelo desmaio suspende a consciência moral da Marquesa.

Uma análise da cena do travessão, vista por meio dessas perspectivas diferentes, poderia evidenciar alguns elementos que podem ajudar na análise de *Die Marquise von O...*, pois introduzem ao leitor a questão do conhecimento, além do aparente embate

²⁹ “onde ela tombou inteiramente sem sentidos” (KLEIST, 1983: 162)

entre aparência e verdade. Além disso, o desmaio da Marquesa pode nos ajudar a compreender as ações e motivações dessa personagem, pois alguns críticos, como Graham (1977: 140) relacionam o desmaio das personagens de Kleist com momentos em que eles precisam se embater com a realidade. Para a pesquisadora, o enredo das narrativas de Kleist não somente envolve as personagens em acontecimentos ambíguos; mais do que isso, tais acontecimentos destroem a estrutura do que eles consideram plausível e os deixa suspensos num dilema; o que reforçaria a ideia de que o acontecido realmente foi um estupro.

As cenas que acontecem imediatamente após o ataque da Marquesa parecem corroborar com a ideia de que o Conde F... é culpado. Ele aparece novamente logo após a cena do travessão, e é para ele que o Comandante deve entregar a cidadela:

Der Platz war in kurzer Zeit völlig erobert, und der Kommandant, der sich nur noch wehrte, weil man ihm keinen Pardon geben wollte, zog sich eben mit sinkenden Kräften nach dem Portal des Hauses zurück, als der russische Offizier, *sehr erhitzt im Gesicht*, aus demselben hervortrat, und ihm zurief, sich zu ergeben. (KLEIST, 2011: 121)³⁰. [ênfase da autora]

O Conde aparecer com o rosto assim descrito, logo após a cena do travessão, poderia sugerir, por exemplo, esforço físico, algo facilmente associável à invasão de um prédio. No entanto, ao contrapormos essa cena com uma seguinte poderíamos realizar uma análise ligeiramente diferente. Após a rendição do Comandante, ele busca saber o que aconteceu com sua família, e descobre a maneira como a Marquesa foi atacada e como o Conde a ‘salvou’:

Nachdem er ihm zuvorst wegen seines eignen edelmütigen Verhaltens eine kurze Lobrede gehalten hatte: wobei der Graf über *das ganze Gesicht rot ward*; schloß er, daß er die Schandkerle, die den Namen des Kaisers brandmarkten, niederschließen lassen wolle; und befahl ihm, zu sagen, wer sie seien? (KLEIST, 2011: 122)³¹ [ênfase da autora].

Esse trecho não pareceria estranho, uma vez que seria normal o narrador tentar expressar os sentimentos do Conde com a ajuda de gestos e descrições visuais. No entanto, a cena seguinte poderia ajudar a mudar essa interpretação. O Conde responde ao pedido de maneira confusa; parece não querer dizer os nomes dos soldados que atacaram a Marquesa e utiliza uma desculpa para não o fazer:

Der Graf F... antwortete, in einer verwirrten Rede, daß er nicht im Stande sei, ihre Namen anzugeben, indem es ihm, bei dem schwachen Schimmer der

³⁰ A praça, em pouco tempo, foi inteiramente dominada e o comandante que se defendia, exclusivamente porque não lhe queriam dar quarto, retirava-se com forças sempre diminuídas, para o portal da casa, quando o oficial russo, extremamente afogueado, avançou para ele e intimidou-o a render-se. (KLEIST, 1985: 165).

³¹ Chamou pelo nome o Conde F... Depois de dizer-lhe algumas palavras de louvor pelo seu heroico comportamento, as quais o fizeram corar intensamente, concluiu ter decidido fazer fuzilar os miseráveis que tinham maculado o nome do Czar e ordenou-lhe dissesse quem eram eles. (KLEIST, 1985: 164).

Reverberen im Schloßhof, unmöglich gewesen wäre, ihre Gesichter zu erkennen. Der General, welcher gehört hatte, daß damals schon das Schloß in Flammen stand, wunderte sich darüber; er bemerkte, wie man wohl bekannte Leute in der Nacht an ihren Stimmen erkennen könnte; und gab ihm, da er mit einem verlegenen Gesicht die Achseln zuckte, auf, der Sache auf das allereifrigste und strengste nachzuspüren. (KLEIST, 2011: 123).

Algum tempo depois desse ataque, quando a Marquesa se sente doente e ainda não sabe da própria gravidez, a mãe a pergunta: “Wenn dein Bewußtsein dich rein spricht: wie kann dich ein Urteil und wäre es das einer ganzen Konsulta von Ärzten, nur kümmern?” (KLEIST, 2011: 139)³², ao que a Marquesa responde: “Ich schwöre, weil es doch einer Versicherung bedarf, daß mein Bewußtsein, gleich dem meiner Kinder ist; nicht reiner, Verehrungswürdigste, kann das Ihrige sein.” (KLEIST, 2011, p. 140)³³. A referência à pureza de consciência aparece novamente no trecho em que a Marquesa insiste em ver uma parteira, após receber o diagnóstico de sua gravidez do médico da família. A mãe da Marquesa começa a expressar desconfiança, pois não acha possível a coexistência de uma consciência pura e uma parteira: “Ein reines Bewußtsein, und eine Hebamme!” (KLEIST, 2011: 140)³⁴. A constante ligação entre "Bewußtsein" [consciência] e o adjetivo "rein" [puro] demonstrariam intencionalidade, pois o esperado neste contexto seria “Gewissen”, vocábulo relacionado à consciência moral, e não “Bewußtsein”, vocábulo relacionado à consciência cognitiva, o que poderia ser uma sugestão à culpa que a Marquesa sente por causa de sua gravidez.

Para Cohn (1975: 131), no mundo ficcional de *Die Marquise von O...*, o estado de completa inconsciência gerado por um desmaio rouba o sujeito de uma consciência “limpa”: “the state of unconsciousness becomes a state of ‘un-conscience’ as well, a state that suspends the capacity for moral purity, even as it suspends the capacity for cognition” (COHN, 1975: 131). Uma possível interpretação seria que a suspensão de ambos os tipos de consciência por meio de um desmaio reforçaria o caráter subversivo da personagem. A ambiguidade da cena do desmaio – que poderia ser compreendido como tal, de fato, ou como fingimento – sugere que a Marquesa também pode ter subvertido a moral da época ao permitir a proximidade do Conde.

Após a invasão, a família da Marquesa muda-se para outra propriedade e lá recebem a notícia da morte do Conde F. Após a notícia, todos tentam voltar a suas rotinas; a Marquesa, por exemplo, retoma a educação de seus filhos. No entanto, ela

³² Se sua consciência afirma sua pureza, por que preocupar-se com um diagnóstico, fosse ele de toda uma conferência de médicos?” (KLEIST, 1983: 179)

³³ “apesar de tão extraordinárias as circunstâncias que me permitissem entrar em dúvidas, juro, porque, no caso, é necessário um juramento, que a minha consciência é igual a de meus filhos; e a da senhora, a mais digna de veneração, não é mais pura” (KLEIST, 1983:180).

³⁴ “Uma consciência pura e uma parteira!” (KLEIST, 1983: 180).

começa a sentir-se mal e o narrador descreve, com algum espanto, como anteriormente ela teria sido um modelo ideal de saúde, embora agora ela sofra indisposições. Ela sente-se tão aflita que, um dia, durante a hora do chá, espera que o pai saia da sala para dizer à mãe que se qualquer mulher dissesse a ela aquilo que ela agora sente, a Marquesa diria que ela está grávida. A mãe então faz uma brincadeira: “Frau von G... sagte, sie würde vielleicht den Phantasus gebären, und lachte. Morpheus wenigstens, versetzte die Marquise, oder einer der Träume aus seinem Gefolge, würde sein Vater sein; und scherzte gleichfalls.“ (KLEIST, 2011: 125)³⁵. O dicionário clássico de Oxford explica que Phantasus, na mitologia grega, é o deus da fantasia, enquanto que Morpheus é o deus do sono. Morpheus teria a habilidade de assumir qualquer forma humana, e a sugestão desse deus mitológico para pai da criança configura, para Cohn (1974: 136) a primeira sugestão de que a Marquesa já haveria considerado uma concepção fantástica, inexplicável. Uma possível interpretação do trecho é que a Marquesa já saberia de sua gravidez, e realiza uma primeira tentativa de comunicá-la a mãe. No entanto, assim que o Comandante volta à sala, as duas mulheres calam-se. Como, após esse episódio, a Marquesa volta a se sentir bem, o caso é esquecido.

Após algum tempo, numa época em que o filho do Comandante também estava em casa, um criado aparece com uma estranha notícia: uma visita do Conde F..., que todos acreditavam estar morto. Para o crítico Anthony Stephens, autor de “On structures in Kleist” (2003: 73), os narradores de Kleist geralmente contrariam o que é esperado da técnica narrativa convencional e, quando um texto aparentemente chega a seu final, o narrador introduz alguma mudança, o que possibilita desenvolver novas sequências narrativas (cf. STEPHENS, 2003: 73). O pesquisador considera o momento em que o Conde é reintroduzido à narrativa como uma contradição da expectativa do leitor.

O Conde F... é descrito como um „jovem deus“, embora um pouco pálido: “Der Kommandant sprang sogleich selbst auf, ihm zu öffnen, worauf er, schön, wie ein junger Gott, ein wenig bleich im Gesicht, eintrat.“ (KLEIST, 2011: 126) Para Brüggemann, autor de *Kleist, die Magie* (2004: 397), empalidecer indica uma passagem pela morte, que gera uma “ressureição”. A ideia de ressurreição parece apropriada, uma vez que ao reaparecer, o Conde parece decidido a se redimir, e é a partir desse momento que ele vai tentar incessantemente se aproximar da Marquesa e se casar com ela.

³⁵ A senhora G..., sorriu dizendo-lhe que ela talvez desse luz a Fantásus. “Morfeu no mínimo”, respondeu a marquesa brincando no mesmo tom, “ou um dos sonhos de seu séquito seria o pai”. (KLEIST, 1983: 166)

O pedido de casamento do Conde é, para Mehigan (2011: 128), o principal acontecimento da primeira parte da novela. A Marquesa, atônita, não sabe como reagir e apenas cora. Sua mãe olha fixamente para seu filho e para o Comandante, envergonhada com a situação:

Die Marquise wußte nicht, was sie von dieser Aufführung denken sollte. Sie sah, *über und über rot*, ihre Mutter, und diese, mit Verlegenheit, den Sohn und den Vater an; während der Graf vor die Marquise trat, und indem er *ihre Hand nahm*, als ob er sie küssen wollte, wiederholte: ob sie ihn verstanden hätte? (KLEIST, 2011: 126)³⁶

Smith (1976: 33) considera esse trecho como exemplo de uma "gestural image". Segundo o crítico, é por meio desse tipo de gesto que o autor mostra para o leitor os elementos visuais do mundo ficcional, além de reforçar as ligações entre as personagens. O crítico oferece a seguinte interpretação para o trecho: o gesto de enrubescer da Marquesa e de olhar fixamente da mãe reforça a atmosfera de embaraço da cena; além disso, Smith menciona que poderíamos analisar os gestos dessa cena como qualquer outra forma de representação pictórica, assim sendo, podemos considerar esses gestos como evidências do estado psicológico das personagens. (cf SMITH, 1974: 34).

Poderíamos também analisar o gesto do Conde de segurar a mão da Marquesa como significativo. Para Smith (1976: 34), uma comparação com "als ob" é utilizada para modificar e descrever mais precisamente a natureza do gesto. Davidson (1986: 229), autora do artigo "The hand in the works of Heinrich von Kleist", oferece um estudo dos gestos relacionados a mão na obra do autor. Segundo a pesquisadora, a mão, na obra de Kleist, serve para revelar para os leitores o mundo interior da personagem, sem o uso de discurso. Uma interpretação da autora para essa escolha é que, para Kleist, a linguagem seria composta por vários mal-entendidos, incapazes de prover expressão para a alma (cf. DAVIDSON, 1986: 229-232).

Além dos diversos desmaios da novela, paradoxais pois representam uma 'não-ação', alguns críticos consideram as referências a se levantar ou se abaixar como significativas para a análise da novela. Abbot (2013: 105), autor de "Erection as Self-Assertion in Kleist's *Die Marquise von O...*", menciona que, embora existam muitas referências a 'ficar de pé' na obra de Kleist, é em *Die Marquise von O...* que o autor explora em profundidade o papel que o ato de ficar em pé ou de se curvar exerce na formação de identidade e no exercício ou abdicação de poder. (cf ABBOTT, 2013: 104).

³⁶ A marquesa não sabia o que pensar da proposta. Olhava, cada vez mais vermelha, para sua mãe, e esta, cheia de constrangimento, para o filho e para o pai, enquanto o conde avançou para a filha e, tomando-lhe a mão, como se a quisesse beijar, insistiu se ela o havia entendido. (KLEIST, 1983: 168)

A peripécia de *Die Marquise von O...* é justamente relacionada com uma cena em que a Marquesa fica em pé. Depois que sua mãe conta ao pai que a Marquesa está grávida, ela recebe uma carta do pai expulsando-a de casa; o irmão da Marquesa ordena que deixe seus filhos com a família. A cena que então se passa é a seguinte:

Sie hatte eben ihr Kleinstes zwischen den Knien, und schlug ihm noch ein Tuch um, um nunmehr, da alles zur Abreise bereit war, in den Wagen zu steigen: als der Forstmeister eintrat, und auf Befehl des Kommandanten die Zurücklassung und Überlieferung der Kinder von ihr forderte. Dieser Kinder? fragte sie; und *stand auf*. Sag deinem unmenschlichen Vater, daß er kommen, und mich niederschießen, nicht aber mir meine Kinder entreißen könne! Und hob, mit dem ganzen Stolz der Unschuld gerüstet, ihre Kinder auf, trug sie ohne daß der Bruder gewagt hätte, sie anzuhalten, in den Wagen, und fuhr ab. (KLEIST, 2011: 144)³⁷ [destaque da autora]

Não somente a cena seria importante porque a Marquesa desafia a norma social vigente na época e desrespeita o desejo do pai, configurando sua ação como subversiva ao que é esperado de uma mulher em sua posição; a cena seria também importante para o desenvolvimento da novela, pois é nesse momento que ela se encaminha para sua resolução, configurando a peripécia da novela. A Marquesa, nesse momento, representaria também um elemento subversivo ao encadeamento narrativo, já que o enredo vai tomar um rumo novo e inesperado. A personalidade da Marquesa também se altera após o trecho. Na primeira parte da novela, ela mostra-se mais reservada e faz das opiniões de sua família as suas; após esse trecho, ela passa a expressar mais suas próprias opiniões.

Após ser expulsa da casa de seu pai por estar grávida, a Marquesa se muda para outra propriedade e proíbe qualquer tipo de visita. O Conde, no entanto, invade o local para tentar convencê-la a se casar com ele; mais uma vez, a Marquesa se levanta para expressar sua oposição:

Alles, geliebte Frau, versetzte der Graf; doch von Ihrer Unschuld völlig überzeugt – Wie! rief die Marquise, indem sie **aufstand**, und sich loswickelte; und Sie kommen gleichwohl? – Der Welt zum Trotz, fuhr er fort, indem er sie festhielt, und Ihrer Familie zum Trotz, und dieser lieblichen Erscheinung sogar zum Trotz; wobei er einen glühenden Kuß auf ihre Brust drückte. – Hinweg! rief die Marquise – So überzeugt, sagte er, Julietta, **als ob ich allwissend wäre, als ob meine Seele in deiner Brust wohnte** – Die Marquise rief: Lassen Sie mich! Ich komme, schloß er – und ließ sie nicht – meinen Antrag zu wiederholen, und das Los der Seligen, wenn Sie mich erhören wollen, von Ihrer Hand zu empfangen. Lassen Sie mich

³⁷ Enquanto estava com o menor entre os joelhos e o envolvia ainda com um lenço, para tomar o carro, com tudo pronto para a viagem, entrou o morteiro-mor, de ordem do comendante, exigindo o abandono da casa e entrega das crianças. “Diga a seu desumano pai que ele poder vir para abater-me com um tiro, mas não pode arrancar-me os filhos”, e escudada por todo o orgulho de sua inocência levou-os até o carro, sem que o irmão ousasse impedi-la, e partiu com eles. (KLEIST, 1983: 184). [aqui, mais uma vez a tradução foi alterada de modo que a interpretação poderia ser prejudicada, então acho conveniente incluir outra versão. A parte mais importante do trecho foi traduzido como: “‘These children!’, she exclaimed, rising to her feet.” (KLEIST, 2014: 92)

augenblicklich! rief die Marquise; ich befehls Ihnen! riß sich gewaltsam aus seinen Armen, und entfloh. Geliebte! Vortreffliche! flüsterte er, indem er wieder aufstand, und ihr folgte. – Sie hören! rief die Marquise, und wandte sich, und wich ihm aus. Ein einziges, heimliches, geflüstertes –! sagte der Graf, und griff hastig nach ihrem glatten, ihm entschlüpfenden Arm. – Ich *will nichts* wissen, versetzte die Marquise, stieß ihn heftig vor die Brust zurück, eilte auf die Rampe, und verschwand. (KLEIST, 2011: 148)³⁸
[destaques em negrito da autora e em itálico do texto original]

A ação de se levantar, desafiar a voz patriarcal e sair da casa do pai, leva a uma cena na qual se poderia enxergar uma subversão do conhecimento. Segundo Cohn (1975: 134-5), esse trecho sintetizaria o problema relacionado ao conhecimento em *Die Marquise von O...*, uma vez que parece estranho ao leitor que a Marquesa se recuse a ouvir uma explicação de algo que ela, teoricamente, desconhece. A pesquisadora afirma o seguinte: “The Marquise's words seem to reveal a cognitive duplicity, as though Kleist had endowed her with an unconscious form of knowledge unacknowledged by her conscious self.” (COHN, 1975: 132) Ademais, a pesquisadora afirma que a Marquesa parece possuir, nesse trecho, uma profundidade de psique reprimida, que preservou a memória do acontecido durante seu momento de inconsciência (cf. COHN, 1975: 132); no entanto, não existem evidências claras na narrativa que demonstrem essa ‘profundidade reprimida’. Em outras palavras, não é claro para o leitor se a perda de consciência da Marquesa é intencional ou não; trata-se de saber - ou reconhecer - em qual momento se deu a concepção. Se soubesse que de fato foi violentada, a Marquesa subverteria sua consciência ao aceitar o Conde como esposo; se admitisse que consentiu no ato, a Marquesa subverteria a moral da época. Saber ou conhecer a identidade do pai de seu filho significa, em qualquer um dos casos, enfrentar um paradoxo e criar uma subversão à ordem de um mundo aparentemente estável.

A frase “als ob ich allwissend wäre, als ob meine Seele in deiner Brust wohnte“ [como se eu fosse onisciente, como se minha alma morasse no seu seio], do Conde F... parece caracterizá-lo ainda mais como pai do filho da Marquesa e poderia ser considerada quase como uma confissão de culpa, pois a Marquesa, após esse momento,

³⁸ “De onde senhor conde? É isso possível?” perguntou a marquesa olhando timidamente para o chão. O conde responder “de M...” e apertou-a ligeiramente contra si, “de M... por um portão de trás que encontrei aberto. Acreditava poder contar com o seu perdão e entrei.” “Não lhe disseram nada em M...?” perguntou a marquesa, hirta ainda, em seus braços. “Tudo, mulher amada”, respondeu o conde, e “apesar disso estou convencido de sua inocência”. “Como?” exclamou a marquesa, levantando-se para desvencilhar-se, “e o senhor veio apesar disso?”. “Sim”, continuou ele, mantendo-a firmemente, “em desafio ao mundo, em desafio à sua família, e até mesmo em desafio a esta adorável aparição”, e dizendo isso, beijou-a calorosamente no seio. “Fora”, gritou a marquesa. “Tão convencido”, insistiu ele, “como se eu fosse onisciente, como se minha alma morasse no seu seio”. A marquesa exclamou: “Deixe-me!” “Eu venho”, concluiu o conde, sem largá-la, “reiterar meu pedido e receber de suas mãos a sorte dos bem-aventurados se a senhora me quiser ouvir”. “Deixe-me imediatamente!” repetiu a marquesa, e virando-se, esquivou-se a ele. “Um único segredo”, disse o conde, segurando-a precipitadamente pelo braço liso e fugidivo. A marquesa replicou: “Não quero ouvir nada”, empurrou-o com violência, subiu apressadamente a rampa e desapareceu. (KLEIST, 1983: 188)

muda de atitude quanto ao Conde: quando ainda na casa dos pais, ela o recusava respeitosamente, nesse momento, é categórica em sua recusa. Ademais, outras críticas, como Maierhofer e Athreya, autoras do texto “Ich will nichts wissen” (2014: 363) associam a cena com um reconhecimento velado de estupro, não somente pelo que é dito pelas personagens, mas também pela maneira violenta como o encontro é descrito; o Conde abraça e segura a Marquesa contra sua vontade.

Em seguida, o Conde desiste de convencer a Marquesa a se casar com ele e, ao se retirar, ele pensa em como havia falhado. Por meio do narrador, a personagem faz referência a uma carta que precisa escrever: “ Er fühlte daß der Versuch, sich an ihrem Busen zu erklären, für immer fehlgeschlagen sei, und ritt schrittweis, indem er einen Brief überlegte, den er jetzt zu schreiben verdammt war, nach M... zurück.“ (KLEIST, 2011: 149)³⁹.

Nesse meio tempo, o anúncio de jornal da Marquesa é publicado e parece provar, para seus pais, sua inocência:

Drauf erschien der sonderbare Aufruf der Marquise in den Zeitungen. Die Obristin, die auf das lebhafteste darüber betroffen war, ging mit dem Zeitungsblatt, das sie von dem Kommandanten erhalten hatte, in sein Zimmer, wo sie ihn an einem Tisch arbeitend fand, und fragte ihn, was er in aller Welt davon halte? Der Kommandant sagte, indem er fortschrieb: o! sie ist unschuldig. Wie! rief Frau von G..., mit dem alleräußersten Erstaunen: unschuldig? Sie hat es im Schlaf getan, sagte der Kommandant, ohne aufzusehen. Im Schlafe! versetzte Frau von G... Und ein so ungeheurer Vorfall wäre –? Die Närrin! rief der Kommandant, schob die Papiere über einander, und ging weg. (KLEIST, 2011: 150)⁴⁰

Aqui, acredito ser importante retomar o argumento de Mehigan (2011: 127). O pesquisador considera as formas escritas de comunicação da novela como indícios de fracasso das relações em chegar a um acordo e também como indício da constituição frágil do mundo do qual as personagens fazem parte (cf. MEHIGAN, 2011: 127). Parece estranho que a Marquesa tenha sido expulsa de sua casa por causa da gravidez e apenas o anúncio tenha convencido seu pai de sua inocência. A carta que o Conde precisa escrever, mencionada anteriormente, poderia ser a maneira que a personagem encontrou de responder o anúncio.

³⁹ Sentia que a tentativa de confessar-se diante dela tinha falhado para sempre, e caminhava a passo, meditando sobre a carta que estava agora condenado a enviar a M... (KLEIST, 1983: 188)

⁴⁰ Surgiu, por esse tempo, no jornal, o singular anúncio da marquesa. S coronela, tocada vivamente com isso, dirigindo-se com a folha que recebera do comandante ao quarto deste, onde o encontrou trabalhando a uma mesa, perguntou-lhe o que, por todos os céus, pensava do caso. O comandante respondeu, continuando a escrever: “Oh, ela é inocente”. “Como?” perguntou a senhora G... no maior espanto. “Inocente?” “Ela concebeu dormindo”, tornou o comandante sem levantar os olhos. “Dormindo?” insistiu a senhora G... “E é possível um caso tão tremendo?” “Como é tola!” exclamou o comandante e lançando os papéis uns sobre os outros, retirou-se. (KLEIST, 1983: 190)

O fracasso das relações, relacionado à impossibilidade do discurso falado em comunicar de maneira plena, pode ser considerado um dos elementos que impossibilitariam a busca pela verdade. Soma-se a esse argumento o fato de que o acontecimento mais importante da novela é a gravidez da personagem principal, que também seria um dos elementos subversivos se for compreendida, de acordo com Broome (cf. 2014: 194) como uma metáfora para a representação, na medida em que o bebê da Marquesa é um corpo além da representação, uma vez que está escondido pelo corpo da mulher.

Uma ideia semelhante é defendida por McAllister (2005: 61), ao falar da relação entre a impossibilidade do conhecimento e as cenas com algum tipo de impedimento visual. Para McAllister, as cenas nessa novela em que as personagens não conseguem ver estão ligadas à ideia de uma representação enganadora: “The narrator uses the infamous dash, a deliberate sign of negativity [...] to emphasize the utter lack of effective representation due to vision’s reliance upon sensory information” (MCALLISTER, 2005: 61). Como se mencionou anteriormente, o autor ainda afirma que essa primeira cena criaria um desconforto do leitor com relação a todas as outras cenas com desmaios ou referências a olhos fechados, criando uma dúvida no leitor.

Também é importante mencionar que o leitor da época de Kleist precisaria se embater com outra questão que não é presente nos dias de hoje; embora existam vários indícios apresentados pela novela de que a Marquesa foi estuprada, segundo Joel Black, autor de “Scientific models - Models of sexuality”, que trata sobre a ciência na época dos românticos, até 1820 o estupro era considerado cientificamente incompatível com a concepção. Para que uma mulher engravidasse, considerava-se que ela deveria, obrigatoriamente, consentir no ato (cf. BLACK, 2000: 136). Dessa maneira, podemos concluir que, para um leitor contemporâneo de Kleist, as evidências que o texto apresenta como prova da inocência da Marquesa soariam ainda mais dissimuladas. Todos os momentos apresentados pelo narrador como evidência de que a Marquesa foi estuprada contrariam aquilo que o leitor assume por verdade e a certeza intrínseca que a personagem sente quanto a sua inocência poderia ser interpretada como culpa.

2. *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (eine Legende)*

Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (eine Legende) foi publicada pela primeira vez em 1810, no jornal literário *Berliner Abendblätter*. A novela é composta por apenas seis parágrafos e o enredo é o seguinte: quatro irmãos protestantes organizam um motim para tentar destruir o convento de Santa Cecília durante a missa de Corpus Christi. No entanto, durante a missa um estranho processo relacionado com a música tocada pelas freiras leva-os - ou parece levá-los - a uma experiência tão profunda de devoção que eles se convertem ao catolicismo. Seis anos depois, a mãe dos rapazes visita Aachen para tentar compreender o que aconteceu com seus filhos, e vai embora sem repostas. Nesta análise utilizaremos os trabalhos de Rath (2000), Kayser (1954), Phillips (2007), Mcallister (2005), Eder, Jannidis e Schneider (2010), Bohm (1997), Birrell (1989), Hamilton (2008), entre outros.

Como mencionado anteriormente, a estrutura desta novela pode ser caracterizada como tripartida, composta de a) exposição, que vai do início da narrativa até o primeiro momento em que os irmãos ouvem a música durante a missa de Corpus Christi, b) desenvolvimento dos temas, que começa com a chegada da mãe e o longo relato de Veit Goffhelf sobre o que aconteceu até a carta que a mãe apresenta a Abadessa e c) um desfecho por meio de uma retomada de assuntos prenunciados na primeira parte.

A cena da missa é analisada em diversos textos teóricos consultados por esta pesquisa. Uma interpretação relevante é a que relaciona os eventos ocorridos durante a celebração com a impossibilidade de desvendar o que realmente aconteceu, pois o texto não apresenta elementos suficientes para que o leitor o faça: alguns críticos (Mehigan, 2011, Birrel, 1989) afirmam que a interpretação dessa novela não está relacionada a desvendar por que os irmãos são abruptamente levados a um padrão de comportamento tão distinto de seu comportamento inicial, mas sim ao próprio ato de interpretação. Um autor que reforça esta ideia é Vosskamp (2014), e também Hamilton (2008), que menciona que um dos principais temas de *Die heilige Cäcilie* é a impossibilidade da representação, a insuficiência da linguagem e o problema da mediação por meio de linguagem escrita. Estruturalmente, o momento da missa é importante, pois, em consequência dos eventos relacionados à celebração, nada mais será como antes. A seguinte cena é parte do relato de Veit Gotthelf quanto aos acontecimentos durante a missa:

Denn wißt, daß sich Eure Söhne bereits, zur Einleitung entscheidenderer Auftritte, mehrere mutwillige, den Gottesdienst störende Possen erlaubt hatten: mehr denn dreihundert, mit Beilen und Pechkränzen versehene Bösewichter, aus den Mauern unserer damals irgeleiteten Stadt, erwarteten nichts als das Zeichen, das der Prädikant geben sollte, um den Dom der Erde gleich zu machen. Dagegen, bei Anhebung der Musik, nehmen Eure Söhne plötzlich, in gleichzeitiger Bewegung, und auf eine uns auffallende Weise, die Hüte ab, sie legen, nach und nach, wie in tiefer unaussprechlicher Rührung, die Hände vor ihr herabgebeugtes Gesicht, und der Prädikant, indem er sich, nach einer erschütternden Pause, plötzlich umwendet, ruft uns allen mit lauter fürchterlicher Stimme zu: gleichfalls unsere Häupter zu entblößen! (KLEIST, 2011: 257)⁴¹

Podemos considerar o momento em que a música começa e os rapazes removem os chapéus como a peripécia da narrativa. Ao se tornarem completamente envolvidos pela apresentação, os irmãos ficam imediatamente encantados. Segundo Bohm (1993 213), a intensidade dessa experiência é tão grande que, pelo resto da vida, eles tentarão imitar a performance, sem sucesso, uma vez que o traço feminino neles não é suficiente para dar voz verdadeira à música. A partir deste ponto, nada mais será como antes, uma vez que a música vai levar os rapazes a se converterem ao catolicismo, mudar radicalmente de estilo de vida, se isolar dos amigos e do restante da família. Os efeitos da peripécia atingem também a mãe dos rapazes, cuja investigação após o sumiço dos irmãos terá efeitos transformadores.

A voz feminina, nessa novela, configura-se de duas maneiras distintas: existe uma força feminina que subverte um estilo narrativo de tendência historiográfica e há uma subversão relativa ao próprio aspecto narrativo, pois remete a uma substituição da personagem de Antonia. Outras freiras, antes do início da missa, viram Antonia se preparar para tocar o ógão; no entanto, uma das conclusões finais é que na verdade, quem tocou o instrumento foi Santa Cecília. Em ambos casos, o estilo historiográfico do texto se enfraquece devido à voz feminina.

O ensaio "Androgynous realism in Heinrich von Kleit's 'Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (eine Legende)'" (BOHM, 1997) define um "estilo feminino de narrativa" como uma multiplicidade de vozes no texto que se oporiam à solitária e unitária voz do narrador masculino. Sobre esse estilo 'masculino', de característica mais historiográfica, o autor diz: "The only circumstantial evidence available that this is a masculine narrator is that the first section, until the arrival of the mother, is spoken with the authoritative, orderly voice characteristic of realist prose" (BOHM, 1997: 215). No

⁴¹ But instead, as soon as the music began, your sons surprised us by suddenly, with a simultaneous movement, taking off their hats; slowly, as if with inexpressibly deep and ever greater emotion, they pressed their hands to their bowed faces, and no sooner had a few moments of moving silence passed than the preacher suddenly turned round and called to us all in a loud and terrible voice to bare our heads as he had done! (KLEIST, 2004: 227)

início da novela, o narrador utilizaria um estilo definido por Bohm como realista e masculino, que vai enfraquecendo devido à incerteza criada pela força feminina, sintetizada na forma da música. É imprescindível considerar que a música, nessa novela, está ligada ao feminino, pois foi executada num convento dedicado a uma santa especialmente relacionada às virtudes femininas e à música, e a música é tocada e cantada unicamente por mulheres. A força feminina também é subversiva quanto ao aspecto técnico da novela, pois configura um ponto de virada da narrativa, levando-a à resolução.

2.1 Resumo da fortuna crítica

Assim como em quase todos os textos de Kleist, os críticos não parecem ser unânimes ao propor uma possível chave de interpretação para *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Haase e Freudenburg (1969, p. 102), no artigo *Power, truth, and interpretation: the Hermeneutic act and Kleist's „Die Heilige Cäcilie“*, por exemplo, afirmam que a força motriz da narrativa é a relação entre verdade e poder. Já Birrell (1989, p. 73), no artigo *Kleist's "St. Cecilia" and the power of electricity*, diz que a novela tem como tema o próprio ato de interpretação. Para Birrell (1989, p. 74), dois longos parágrafos no início da narrativa contam estranhos fatos que aconteceram durante a missa de Corpus Christi, em que irmã Antonia rege o coral da igreja enquanto uma multidão espera o sinal dos quatro irmãos protestantes para destruir o convento, mas a música, de alguma maneira, os impede de atingir seu objetivo. O resto da narrativa, mais de três quartos do texto, é composto de uma série de interpretações para esse fato desconcertante.

Segundo Hammermeister (2002: 144), o principal tema da novela é reforçar a ideia de Kant de que a arte se configura como um enigma e não mais como algo representativo do mundo natural. Uma das principais conclusões do autor seria a ideia de que não é a violência da música que leva os irmãos à loucura, mas sim a interpretação que eles fazem da apresentação.

Bohm (1997: 200) também reconhece a relação entre poder e verdade como um dos temas importantes da narrativa (assim como consideraram outros críticos, Haase e Freudenburg). No entanto, para ele, a força que move o texto de Kleist não é somente o poder, mas também uma crise entre feminino e masculino, que se manifesta textualmente como "realismo andrógino", ou seja, a mistura de feminino com

masculino. Na visão de Bohm, a androginia durante o romantismo alemão estava relacionada com o conceito de totalidade e harmonia, de unidade com Deus, uma compulsão por unidade com a natureza ou uma necessidade de “voltar ao útero”, de segurança. Os escritores daquele período não teriam contribuído para uma definição da essência do que é feminino ou masculino, uma vez que seus sistemas eram baseados em estereótipos (apud FRIEDRICHSMEYER,1983: 200). Bohm afirma que gênero não seria inato ou imutável, nem como conceito, nem como instituição, portanto, seria necessário que o significado de feminino ou masculino fosse definido dentro de um contexto histórico e em relação a linguagem utilizada num determinado discurso.

Mehigan (2011:104) considera que a relação entre as personagens e também a questão do conhecimento são a chave de interpretação do texto. Para o autor, cada novela de Kleist confronta os personagens, que estão ligados uns aos outros por meio de obrigações contratuais sociais, com a desarmonia constitutiva do mundo, que corrompe os fundamentos de confiança que existem entre os dois lados. Devido às "forças desorganizadoras" do mundo narrativo, os relacionamentos contratuais são sempre submetidos a testes e invariavelmente, o teste final ou confirmador (geralmente diferente dos anteriores) é conduzido na seção final da narrativa e define se os contratos são respeitados ou não (Mehigan, 2011: 104).

Schmidt (2009: 270) afirma que *Die Heilige Cäcilie* representa um embate de Kleist com algumas ideias do romantismo alemão, principalmente a glorificação da religiosidade medieval e a preferência por milagres e narrativas fantásticas, de cunho quase infantil. No entanto, o crítico lembra que a ironia e o criticismo não são manifestados abertamente na obra, assim como nos outros textos de Kleist. Em momento algum o narrador explica os acontecimentos, somente recebe as interpretações de diferentes personagens. Assim sendo, o leitor é submetido a uma “Hermeneutik des Verdachts” (hermenêutica da suspeita) (Schmidt, 2009: 270), e deve atribuir sentido ao processo que acomete os irmãos ao ouvirem a música da missa e se converterem ao catolicismo.

O texto "Kleist and the power of music", de Hamilton (2008), publicado no livro *Music, Madness, and the Unworking of Language* tem como principais temas de interpretação a relação da narração com a música e os pressupostos epistemológicos relacionados com representatividade que para o autor estão sintetizados na figura dupla de Santa Cecília/Antonia. O autor também comenta a relação entre Kleist e música, que é relevante para a interpretação da novela. Hamilton comenta uma carta de Kleist para

Wilhelmine, de 21 de Maio de 1801. Tal carta descreve o abismo epistemológico que a leitura de Kant supostamente gerou, fazendo com que o poeta se voltasse para uma experiência religiosa musical, cuja plenitude sensorial se opõe à mera cognição (HAMILTON, 2008: 141). Hamilton ressalta em seu ensaio a problemática entre conhecimento e autoconsciência que permeia a obra de Kleist. Para o pesquisador, a carta reflete a ideia de que a música não é suficiente para atingir a plenitude, uma vez que é preciso primeiro refletir conscientemente a respeito e a reflexão seria suficiente para quebrar o estado de graça que a música traria (cf. HAMILTON, 2008: 141).

Outra interpretação relevante é a de Beesley, autora de “That’s the gospel truth – narrative divergence in Kleist’s *Heilige Cäcilie*” (2013: 303-5), que lida com os diferentes relatos dentro da narrativa e como eles influenciam a interpretação que o autor faz do texto. Para a autora, a novela é muito crítica ao catolicismo: em sua interpretação, a novela estaria relacionada aos quatro Evangelhos, já que estes também são quatro textos diferentes que contam a mesma história. O ponto central da narrativa, para a crítica, seria a questão da interpretação; para ela, o texto de Kleis é uma tentativa de demonstrar a importância de utilizarmos nossa própria interpretação para decidir o que é verdade sem a ajuda de autoridades.

Os críticos responsáveis por estas interpretações utilizam ideias de diversas correntes interpretativas para analisar o texto de Kleist, como hermenêutica e semiótica da literatura. No entanto, é importante ressaltar que embora existam diversas interpretações para *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, a maioria das interpretações caracteriza o momento da missa como chave central para a interpretação da narrativa.

2.2 Análise da novela

2.2.1 A narrativa e a voz feminina

A estrutura narrativa de *Die heilige Cäcilie* pode ser dividida em três partes, a primeira vai do início da narrativa até o primeiro momento em que os irmãos ouvem a música no convento, a segunda começa com a chegada da mãe e o longo relato de Veit Goffhelf sobre o que aconteceu até a carta que a mãe apresenta a Abadessa e a parte final da explicação da Abadessa sobre os acontecimentos até a conclusão do texto. É importante, para a presente análise, frisar essa informação, uma vez que a maneira como a novela é narrada em cada parte é diferente. Segundo Beesley (2013: 304), a novela é composta por quatro relatos: o do narrador, o de Veit Gotthelf, da Abadessa e do irmão pastor, que é o único não relatado diretamente ao leitor.

Num primeiro momento, o narrador de *Die heilige Cäcilie* seria mais um exemplo do que Genette chama de heterodiegético, “um narrador em primeiro grau, que conta uma história em que ele está ausente” (GENETTE 1980: 248), que se abstém de comentar a história narrada ou de incluir sua própria opinião no texto. Para Abbott (2007), no entanto, “nem sempre isso é verdade. Alguns narradores heterodiegéticos tem personalidade, relatam em primeira pessoa e até levantam suspeitas com relação a sua confiabilidade” (ABBOTT, 2007: 42). Os narradores kleistianos são bons exemplos da afirmação de Abbott. Podemos destacar alguns momentos em *Die heilige Cäcilie* nos quais a característica de incerteza seria evidenciada, como o final do relato de Veit Gotthelf, onde há uma sugestão de que o narrador excluiu informações do relato do mercador de tecidos, deixando apenas o essencial para que o leitor compreenda a história da forma de *uma* certa maneira:

Dies und noch Mehreres sagte Veit Gotthelf, der Tuchhändler, das wir hier, weil wir zur Einsicht in den inneren Zusammenhang der Sache genug gesagt zu haben meinen, unterdrücken; (Kleist, 2011: 261)⁴²

No entanto, essa maneira de narrar não é uniforme durante toda a narrativa. O início assemelha-se a um relato histórico, uma vez que o narrador explica brevemente o contexto que permeia as atitudes dos quatro irmãos, como se estivesse no que Candido (1974: 26) chama de "ponto zero do sistema de coordenadas espaço-temporal", característica do narrador historiador. Embora o leitor não tenha acesso ao que cada

⁴² Tudo isso e mais contou Veit Gotthelf, o mercador de tecidos, juntamente com várias outras coisas que preferimos não dizer, pois pensamos já ter dito o suficiente para explicar o essencial da história.

personagem pensa, o narrador oferece explicações que ajudam a compreender sua motivação, por exemplo: “die vier Brüder, von Schwärmerei, Jugend und dem Beispiel der Niederländer erhitzt, beschlossen, auch der Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei zu geben”⁴³ (KLEIST, 2011: 251).

Podemos também perceber a caracterização dos irmãos, no início da narrativa, como *gotteslästerlich* (sacrílego; pecaminoso), como um julgamento antecipado do narrador. Outra sugestão, mais sutil, é feita ao final do segundo parágrafo: o narrador, após descrever o medo das freiras em se apresentar para um público tão violento, a entrada de irmã Antônia e a maravilhosa apresentação do *Gloria in excelsis*, comenta: „[...] und das Kloster [hat] noch bis an den Schluß des dreißigjährigen Krieges bestanden, wo man es, vermöge eines Artikels im westfälischen Frieden, gleichwohl säkularisierte.“⁴⁴ (KLEIST, 2011: 254). De maneira irônica, o narrador comenta a relação da narrativa com a fé, uma vez que a suposta aparição de Santa Cecília até pode ter salvo o convento temporariamente, mas, de qualquer maneira, ele acaba perdendo relevância até ser secularizado.

Segundo Bohm (1997), o narrador da primeira parte de *Die heilige Cäcilie* seria um representante da voz masculina que Lanser (1986) e Bohm (1997) associam com um narrador onipresente e único. Bohm seleciona dois trechos do início da narrativa como exemplo para esse narrador onipresente e único: “Um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts, als die Bilderstürmerei in den Niederlanden wütete, trafen drei Brüder [...]”⁴⁵ (KLEIST, 2011: 251) e “und das Kloster noch bis an den Schluß des dreißigjährigen Krieges bestanden hat, wo man es, vermöge eines Artikels im westfälischen Frieden, gleichwohl säkularisierte”⁴⁶ (KLEIST, 2011: 254). Para o crítico, os trechos demonstram um tom histórico que não se harmoniza com o desenrolar fantástico da trama. Essa poderia ser uma maneira que o autor encontrou de diferenciar a voz masculina das vozes femininas da mãe, da Abadessa e da própria Santa Cecília.

Um dos primeiros estudos que tenta diferenciar um narrador feminino de um narrador masculino é o artigo “Sexing Narratology: Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice” (1980), de Susan Lanser. Um dos principais questionamentos na

⁴³ Os quatro irmãos, inflamados por entusiasmo, sua juventude e o exemplo dos Holandeses, decidiram dar a cidade de Aachen o espetáculo de uma revolta iconoclasta.

⁴⁴ E o convento continuou a existir até o final da Guerra dos Trinta Anos, quando, conforme um artigo do tratado de Westphalia foi secularizado.

⁴⁵ Durante o final do século XVI, quando a iconoclastia nos Países Baixos era mais raivosa, três irmãos encontraram...

⁴⁶ E o convento existiu até o final da Guerra dos Trinta Anos, quando, por causa de um artigo da Paz de Westphalia, foi secularizado

crítica de Lanser referente a gênero e narratividade é a polifonia de vozes femininas dentro do discurso narrativo, que se oporia a voz masculina, geralmente única e solitária. Susan S. Lanser, em *Toward Feminist Narratology* (1986), faz referência a Bahktin para discorrer sobre essa questão:

Há polifonia de todas as vozes, e, certamente de maneira visível, da voz feminina em diversas narrativas de mulheres. A condição de ser mulher numa sociedade dominada por homens faz a voz dupla necessária, seja como subterfúgio consciente ou como desapossamento do eu [self]... Uma narratologia adequada a textos de mulheres (e, portanto, para todos os textos, embora a polifonia é mais pronunciada e de mais consequência nas narrativas de mulheres e na narrativa de outros povos dominados) teria que reconhecer e considerar essa polifonia de voz [...] (LANSER, 1986: 349-50)⁴⁷

Bohm (1997: 203) oferece uma interpretação para a loucura dos irmãos baseado no suposto conflito entre feminino e masculino dentro da narrativa. Para ele, a loucura seria um indício do que aconteceria com a voz masculina (irmãos) ao ser dominado pelo feminino (irmã Antonia / Santa Cecília / música): "As the example of Kleist's text reveals, the possibility of simply yielding to the feminine was threatening and liberating at the same time, for where would the man abandoning his role 'go to'?"

A organização do primeiro trecho da narrativa é bastante lógica, começa com uma referência temporal, século 16, e local; são mencionados lugares como Wittenberg, cidade em que Lutero apresentou suas teses, símbolo da reforma protestante; Antwerp, no século 16, cenário de conflitos sangrentos por causa da Reforma; Aachen, centro do império de Carlos Magno e conhecido local de peregrinação católico. Os eventos são organizados em ordem cronológica, e o narrador usa expressões para marcar a sucessão de acontecimentos, como: "*Nach Verlauf einiger Tage, die sie damit zugebracht hatten, den Prädikanten über die merkwürdigen Auftritte, die in den Niederlanden vorgefallen waren, anzuhören [...]*"⁴⁸, "*da der Tag über die Zinnen der Stadt aufgegangen*"⁴⁹, "*Inzwischen brach die Stunde an, da die Feierlichkeiten beginnen sollten*"⁵⁰, „*daß die Kapellmeisterin, Schwester Antonia, [...], wenige Tage zuvor, an einem Nervenfieber heftig erkrankte*"⁵¹ (Kleist, 2011: 251).

⁴⁷ The polyphony of all voices and certainly in visible ways, of the female voice in many women's narratives. For the condition of being woman in a male-dominant society may well necessitate the double voice, whether as conscious subterfuge or as tragic dispossession of the self... A narratology adequate to women's texts (and hence all texts, though polyphony is more pronounced and more consequential in women's narratives and in the narratives of other dominated peoples) would have to acknowledge and account for this polyphony of voice, identifying and disentangling its strands as recent studies by Graciele Reyes and Michael O'Neal begin to do. (LANSER, 1986: 349-50)

⁴⁸ *Depois de algum tempo, em que eles ouviram o pregador sobre os estranhos eventos que aconteceram na Holanda [...]*

⁴⁹ *Quando o dia amanheceu sobre as muralhas da cidade*

⁵⁰ *Enquanto isso, chegou a hora, em que as celebrações deveriam começar*

⁵¹ *Que a mestre da capela, Irmã Antonia, [...], alguns dias antes, estava com febre, e violentamente doente*

No entanto, com a chegada da mãe, que age como um detetive, tentando descobrir o que aconteceu com os filhos em Aachen, o narrador heterodiegético parece se tornar menos confiável, pois a presença da mãe limita e direciona o foco narrativo. Com a chegada da mãe, o narrador se propõe a desenvolver os temas apresentados anteriormente, como o que levou os irmãos ao estado de loucura. É revelado, por exemplo, que a mãe tinha um documento relevante para o desenvolvimento do enredo, uma carta que o irmão pastor escreveu para um amigo de Antwerp, em que falava sobre seus planos de ataque ao convento de Santa Cecília. Aqui se compreende o que Schmidt expressou com a ideia de hermenêutica da suspeita (cf. SCHMIDT, 2009: 270). O leitor descobre que o narrador omitiu até ali uma informação importante para a compreensão dos acontecimentos. A presença da mãe enfraquece a autoridade do narrador, e suas afirmações tornam-se menos confiáveis.

Outra figura feminina que enfraquece a voz do narrador é a da Abadessa. Após ser introduzida na história, ela conduz a narrativa praticamente até o fim, explica os acontecimentos fantásticos e parece ter a resposta para todas as perguntas da mãe. Ela é apresentada para o leitor na terceira e última parte da história; logo após aparecer, revela possuir informações que os outros personagens desconhecem. Ela, por exemplo, já sabe que a mãe vai visitá-la antes do encontro ser concretizado⁵². Ela também parece sugerir uma falsa solução, pois pede que a mãe aceite os fatos com o máximo de compostura possível: “auch sie ermuntert hatte, sich über das Schicksal, das dieselben betroffen, weil es einmal nicht zu ändern sei, möglichst zu fassen:” (KLEIST, 2011: 262). É possível ver aqui uma tentativa de silenciar a mãe e finalizar o caso.

Kayser (1954: 24) afirma que o mais interessante quanto ao narrador de Kleist não é somente a falta de colocações para o público ou reflexões, mas uma falta de explicação quanto ao descrito. Ainda no primeiro parágrafo de *Die heilige Cäcilie*, o narrador nos informa o seguinte: “Der Prädikant, der dergleichen Unternehmungen mehr als einmal schon geleitet hatte, [...]”⁵³ (KLEIST, 2011: 251), ou seja, o irmão pastor já havia se envolvido em algo parecido com o plano dos irmãos, mas o narrador não fornece nenhum detalhe quanto ao sucesso ou fracasso daquela manifestação, o que ajudaria o leitor a compreender a revolta descrita na novela com mais facilidade.

⁵² “Die Äbtissin, nachdem sie befohlen hatte, der Fremden einen Stuhl hinzusetzen, entdeckte ihr, daß sie bereits durch den Bürgermeister von ihrer Ankunft in der Stadt gehört” (Kleist, 2011: 262) [A abadessa, após ordenar que a estranha se sentasse, revelou que ela já sabia, por conta do Burgomaster, de sua chegada na cidade].

⁵³ O pastor, que já havia organizado outro ato similar a esse [...].

Outra interpretação possível, segundo Bohm (1997), é analisar a voz do narrador como um elemento que resgata o ‘real’ dentro do texto, no sentido de uma narração que apresenta unidade da personagem e um enredo inteligível. “Era [o realismo] a estratégia literária utilizada por escritores que deliberadamente aderiam à maneira masculina normativa de controlar o mundo [...] as características do texto realista são anti-femininas em suas implicações, pois negam a polifonia e impõem a uniformidade” (BOHM, 1997: 203-4). Entretanto, essa voz contrária ao fantástico não consegue apresentar uma interpretação plausível para o que aconteceu com os quatro irmãos protestantes. A partir da descrição da missa de Corpus Christi, o narrador começa a utilizar comparações que enfraquecem suas certezas:

„Demnach kam es, *wie* ein wunderbarer, himmlischer Trost, in die Herzen der frommen Frauen; sie stellten sich augenblicklich mit ihren Instrumenten an die Pulte; die Beklemmung selbst, in der sie sich befanden, kam hinzu, um ihre Seelen, *wie* auf Schwingen, durch alle Himmel des Wohlklangs zu führen“⁵⁴ (Kleist, 2011: 254)

A locução "como se" também é usada para a descrição da cena: „besonders bei dem *salve regina* und noch mehr bei dem *gloria in excelsis*, war es, *als ob* die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei“⁵⁵. (Kleist, 2011: 259-260). Novamente, pode-se interpretar a presença feminina (da mãe) como uma força que enfraquece o narrador masculino.

Levando-se em consideração todos os aspectos mencionados, pode-se concluir que a voz narrativa de *Die heilige Cäcilie* representa um elemento chave para a interpretação da novela, uma vez que a voz das personagens femininas dentro da narrativa (da Mãe e principalmente da Abadessa), a partir da segunda parte do texto, parece contradizer a voz do narrador. Após as personagens femininas serem introduzidas na narrativa, a maneira de contar a história muda. Por exemplo, antes da chageada da mãe, as informações eram sempre mencionadas pelo narrador com muita certeza. No entanto, após ela começar a procurar os filhos, as informações parecem mais vagas:

Die letzten Nachrichten, die man von ihnen in den Niederlanden, wo sie eigentlich zu Hause gehörten, gehabt hatte, waren, wie sie meldete, ein vor dem angegebenen Zeitraum, am Vorabend eines Fronleichnamfestes, geschriebener Brief des Prädikanten, an seinen Freund, einen Schullehrer in Antwerpen, worin er demselben, mit vieler Heiterkeit oder vielmehr Ausgelassenheit, von einer gegen das Kloster der heiligen Cäcilie

⁵⁴ Assim, algo como uma maravilhosa consolação celeste entrou nos corações das mulheres piedosas; elas sentaram-se instantaneamente com seus instrumentos; a própria ansiedade em que se encontravam ajudou a elevar suas almas *como se* tivessem asas, através de todo o céu de harmonia

⁵⁵ Especialmente com a *Salve Regina*, e ainda mais com *Gloria in excelsis*, foi *como se* toda a população da igreja estivesse morta

entworfenen Unternehmung, über welche sich die Mutter jedoch nicht näher auslassen wollte, auf vier dichtgedrängten Seiten vorläufige Anzeige machte. *Nach mancherlei vergeblichen Bemühungen*, die Personen, welche diese bekümmerte Frau suchte, auszumitteln, *erinnerte man* sich endlich, daß sich schon seit einer Reihe von Jahren, welche ohngefähr auf die Angabe paßte, vier junge Leute, deren Vaterland und Herkunft unbekannt sei, in dem durch des Kaisers Vorsorge unlängst gestifteten Irrenhause der Stadt befanden. Da dieselben jedoch an der Ausschweifung einer religiösen Idee krank lagen, und ihre Aufführung, wie das Gericht dunkel gehört zu haben meinte, *äußerst trübselig und melancholisch war*; so paßte dies so wenig auf den, der Mutter nur leider zu bekannten Gemütsstand ihrer Söhne, als daß sie auf diese Anzeige, besonders da es fast herauskam, als ob die Leute katholisch wären, viel hätte geben sollen. (KLEIST, 2011: 255)⁵⁶

É importante ressaltar que a Abadessa não é apresentada como narradora nem conta a história diretamente para o leitor, no entanto, nos últimos parágrafos da novela ela age quase como uma narradora homodiegética, pois define o final da história. Essa quebra da voz narrativa representaria um dos momentos de subversão trazida pela personagem feminina.

⁵⁶ She stated that the last news heard of them in the Netherlands, where in fact their home was, had been a letter written at the time in question, on the eve of the Feast of Corpus Christi, by the preacher to a friend of his, a school-teacher in Antwerp; in four closely-written pages he gave a high-spirited and indeed boisterous advance report of a proposed enterprise against the convent of St Cecilia, about which, however, his mother declined to enter into further details. After a number of vain attempts to trace the persons for whom the unhappy woman was searching, someone finally remembered that quite a few years earlier, approximately at the time she stated, four young men of unknown nationality and origin had been admitted to the city lunatic asylum, for the foundation of which the Emperor had recently provided, and were still confined there. As, however, their illness consisted in a kind of religious obsession, and their behaviour, to the best of the court's knowledge, was said to be extremely gloomy and melancholy, the mother could not set much store by this report, since it bore little relation to the temperament of her sons which she knew only too well, and more especially because it rather seemed to indicate that the persons in question were Catholics. (KLEIST, 2004: 221)

2.2.2 As personagens

Die heilige Cäcilie chama atenção devido ao grande número de personagens femininas, que tem características muito curiosas. Com exceção de Irmã Antonia/Santa Cecília, por exemplo, nenhuma das personagens tem nome: a Mãe dos irmãos, a Abadessa, as freiras que tocam durante a missa, a amiga que acompanha a Mãe até Aachen. Assim como as personagens de *Die Marquise von O...*, nenhuma das personagens da novela é psicologizada, não sabemos o que pensam ou sentem, e a interpretação é basicamente baseada no que elas dizem, como se comportam, o que fazem e também em seus gestos.

A Abadessa é a primeira personagem feminina a ser apresentada. Ela aparece logo no início, quando o ataque dos irmãos é apenas uma ameaça, e sua presença é muito mais fraca do que no final da narrativa. O narrador comenta que ela tem conhecimento do ataque e busca ajuda do oficial responsável pela segurança da cidade:

Die Äbtissin, die, schon beim Anbruch des Tages, durch einen Freund von der Gefahr, in welcher das Kloster schwebte, benachrichtigt worden war, schickte vergebens, zu wiederholten Malen, zu dem kaiserlichen Offizier, der in der Stadt kommandierte, und bat sich, zum Schutz des Klosters, eine Wache aus; der Offizier, der selbst ein Feind des Papsttums, und als solcher, wenigstens unter der Hand, der neuen Lehre zugetan war, wußte ihr unter dem staatsklugen Vorgeben, daß sie Geister sähe, und für ihr Kloster auch nicht der Schatten einer Gefahr vorhanden sei, die Wache zu verweigern. (KLEIST, 2011: 252)⁵⁷

Nesse momento, a influência da religiosa não é suficiente para garantir a proteção do convento e suas mensagens são enviadas em vão. Ela decide, então, continuar normalmente com a celebração do Corpus Christi e ordena que as freiras toquem uma antiga missa italiana que já havia sido tocada diversas vezes com muito sucesso, pois a composição tinha um esplendor e santidade especial.

No trecho seguinte, o narrador faz uma colocação pertinente a esta análise, pois reforça a ideia do estado de desamparo do convento ao mencionar que o único homem que poderia proteger as freiras era o administrador, que tinha setenta anos. Em seguida, o narrador faz uma espécie de parênteses na descrição dos fatos para mencionar que a música tem uma natureza feminina:

⁵⁷ A Abadessa, ao nascer do dia, já havia sido avisada sobre o perigo e em vão enviou repedidas mensagens ao oficial imperial que comandava a cidade, requerendo uma guarda para proteger o convento; o oficial, que era inimigo do papado e simpatizante da nova doutrina, encontrou um pretexto político para recusar a proteção, e afirmou que tudo era fruto de sua imaginação e que o convento não estava sendo ameaçado.

In den Nonnenklöstern führen, auf das Spiel jeder Art der Instrumente geübt, die Nonnen, wie bekannt, ihre Musiken selber auf; oft mit einer Präzision, einem Verstand und einer Empfindung, die man in männlichen Orchestern (vielleicht wegen der weiblichen Geschlechtsart dieser geheimnisvollen Kunst) vermißt. (KLEIST, 2011: 252).⁵⁸

Esse trecho poderia ser interpretado como o reconhecimento da música, nesta novela, como um elemento feminino, caracterização importante, uma vez que a música será essencial para que o convento não seja destruído por uma força masculina, a multidão composta dos irmãos e seus seguidores.

A próxima personagem importante a ser apresentada para o leitor é irmã Antônia, uma freira que estava gravemente doente, num estado completo de inconsciência⁵⁹, mas era a única que conseguiria reger a antiga missa italiana, o que agrava a crise. Perda de consciência é um tema constante da obra de Kleist e pode ser interpretado de diversas maneiras. Para Helbling (1975:53), autor de “The major works of Heinrich von Kleist” por exemplo, é fruto do embate entre os acontecimentos exteriores e o frágil interior da personagem; “uma metáfora que sugere a precariedade e fragilidade da consciência interior do homem” (HELBLING, 1975: 53). Para Cohn (1975: 131), como mencionado anteriormente, a falta de consciência está relacionada a perda de consciência cognitiva. No entanto, a perda de consciência de Antônia poderia ter outra explicação; é possível interpretá-la como uma maneira do narrador criar dúvida, pois gera uma situação inexplicável. A ação decorre da seguinte maneira: a Abadessa manda uma freira buscar irmã Antônia e ela volta com a notícia de que esta encontra-se impossibilitada. As freiras tornam-se ainda mais aflitas, uma vez que, nesse meio tempo, uma multidão de cem descrentes concentrava-se na frente da igreja, armados com machados e barras de ferro. Decide-se que tocariam outra música quando irmã Antônia aparece, pálida, distribui as partituras e começa a reger as outras irmãs. Podemos destacar outros momentos em que as personagens de Kleist empalidecem; em alguns trechos, como os de *Michael Kohlhaas*⁶⁰ e *Das Bettelweib von Locarno*⁶¹

⁵⁸ In convents, as is well known, the sisters are practiced players of all kinds of instruments and perform their music themselves, often with a precision, intelligence and depth of feeling which (perhaps on account of the feminine nature of that mysterious art) are not to be found in male orchestras. (Kleist, 2004: 223)

⁵⁹ “in gänzlich bewußtlosem Zustande daniederliege” (Kleist, 2011: 253)

⁶⁰ Er lud einen Amtmann, seinen Nachbar, zu sich, der längst mit dem Plan umgegangen war, seine Besitzungen durch den Ankauf der, ihre Grenze berührenden, Grundstücke zu vergrößern, und fragte ihn, nachdem sich derselbe bei ihm niedergelassen, was er für seine Besitzungen, im Brandenburgischen und im Sächsischen, Haus und Hof, in Pausch und Bogen, es sei nagelfest oder nicht, geben wolle? Lisbeth, sein Weib, *erblaßte* bei diesen Worten. [destaque da autora] (Kleist, 2011: 27) Convidou então, para uma visita, o juiz de Kohlhaasenbrück, seu vizinho dos terrenos limítrofes. Mal o visitante se sentara, Kohlhaas perguntou-lhe quanto pretendia dar pelas suas propriedades nos principados de Bradenburgo e Saxônia, incluindo casa e quinta, móveis e imóveis. Lisbeth, sua mulher, empalideceu ao ouvir essas palavras. (Kleist, 1983:28)

‘empalidecer’ funcionaria quase como um prenúncio da catástrofe, em outros trechos, principalmente ligados ao Conde F..., de *Die Marquise von O...*⁶² marcaria momentos em que a personagem estaria escondendo algo das outras personagens. Quanto à Antônia, não parece arbitrária sua descrição como pálida justamente neste momento, que marcaria sua estranha substituição – mais adiante, o leitor compreenderá que esta personagem não se trata mais de Antônia, mas sim da própria Santa Cecília.

Em outras palavras, a falta de consciência de irmã Antônia poderia estar relacionada com a inexplicável substituição da personagem, uma vez que, na parte final da narrativa, a Abadessa sugerirá que quem tocou o órgão foi efetivamente Santa Cecília. A falta de consciência de irmã Antônia corrobora essa explicação já ela não pode oferecer sua interpretação dos fatos. O texto não oferece outra pista do que possa ter acontecido e, na falta de qualquer evidência contraditória, a explicação da Abadessa parece mais convincente.

Quando irmã Antônia junta-se as outras freiras para reger a missa, as certezas do narrador parecem perder a força e ele passa de enunciador de fatos a um observador que não teria certeza absoluta do que está acontecendo: “Demnach kam es, wie ein wunderbarer, himmlischer Trost, in die Herzen der frommen Frauen [...] war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei” (KLEIST, 2011: 254)⁶³. Nesse trecho, a ação de irmã Antônia muda totalmente o restante da narrativa.

Após seis anos do isolamento dos rapazes, a Mãe vai até Aachen para tentar descobrir o que aconteceu, e o tempo decorrido entre o desaparecimento dos jovens e a busca da mãe aparece logo em evidência, no início do parágrafo:

Sechs Jahre darauf, da diese Begebenheit längst vergessen war, kam die Mutter dieser vier Jünglinge aus dem Haag an, und stellte, unter dem betrübten Vorgeben, daß dieselben gänzlich verschollen wären, bei dem

⁶¹ Aber wie betreten war das Ehepaar, als der Ritter mitten in der Nacht verstört und *bleich* zu ihnen herunterkam, hoch und teuer versichernd, daß es in dem Zimmer spuke, indem etwas, das dem Blick unsichtbar gewesen, mit einem Geräusch, als ob es auf Stroh gelegen, im Zimmerwinkel aufgestanden mit vernehmlichen Schritten langsam und gebrechlich quer über drei Zimmer gegangen und hinter dem Ofen unter Stöhnen und Ächzen niedergesunken sei. [destaque da autora] (Kleist, 2011: 227-8) But in the middle of the night, to the consternation of the husband and wife, the gentleman came downstairs to them pale and distraught, assuring them on his solemn word that the room was haunted: for something that had been invisible to the eye had risen to its feet in the corner with a noise as if it had been lying on straw, and had then with audible steps, slowly and feebly, crossed the room from one side to the other and collapsed, moaning and gasping, behind the stove. (Kleist, 2004:218)

⁶² Der Kommandant sprang sogleich selbst auf, ihm zu öffnen, worauf er, schön, wie ein junger Gott, ein wenig bleich im Gesicht, eintrat. [destaque da autora] (Kleist, 2011: 126) O comandante levantou-se de um salto para abrir-lhe pessoalmente a porta, quando ele entrou, belo como um jovem deus, com o rosto ligeiramente pálido. (Kleist, 1983:168)

⁶³ And so it came about about that something like a miraculous, heavenly consolation entered the hearts of the pious women [...] it was as if the entire assembly in the church had been struck dead.” Kleist, 2004: 225)

Magistrat zu Aachen, wegen der Straße, die sie von hier aus genommen haben mochten, gerichtliche Untersuchungen an” [ênfase da autora] (Kleist, 2011: 254)⁶⁴.

O tempo entre o desaparecimento dos irmãos e a visita da mãe é relevante para alguns críticos. Birrel (1989:74) diz que o tempo que a mãe leva para procurar os quatro evidenciaria a falta de laços familiares dos irmãos e portanto sugere a interpretação de que seu aspecto mental já era alterado antes da experiência com a música. Uma outra interpretação, de Mehigan (2011: 111), sugere que a diferença de tempo serve para que a história se apresente como um mito impenetrável e para se assegurar de sua inviolabilidade. Inevitavelmente, a diferença de tempo causa um estranhamento e coloca mais um mistério ao leitor: a demora da mãe espera para buscar seus filhos. No entanto, o narrador não parece considerar essa questão importante e não mais a comenta.

Logo após o leitor ser apresentado à figura da Mãe, ela comenta uma carta escrita por um amigo do irmão, que era pastor; esta seria a última vez em que se ouviu falar de seus filhos. De acordo com Mehigan (2011: 160) a construção de significado dentro de *Die heilige Cäcilie* está ligada a questão da validade dos contratos dentro das narrativas. O crítico define o termo “contrato” como qualquer acordo escrito, verbal ou implícito entre duas partes de caráter legal, social e marital. O autor também ressalta que em *Die heilige Cäcilie*, os relacionamentos entre personagens estão ligados com a comunicação escrita, pois existem três documentos muito importantes dentro da narrativa: a carta que o irmão pastor envia a um amigo, a carta do bispo de Trier e a partitura da missa tocada durante a celebração de Corpus Christi. O crítico tenta demonstrar que a linguagem escrita representa uma tentativa de reafirmar os termos de um contrato implícito ou atingir uma posição de força e certeza que é negada aos personagens por causa da ineficácia demonstrada da linguagem falada. A falha na comunicação acaba gerando também uma falha na compreensão, pois não é possível entender o que exatamente aconteceu durante a celebração e, assim, cria-se a falta de conhecimento necessária para criar um milagre e construir uma lenda.

O crítico lê a carta sobre os irmãos como possível evidência de que o que acontece durante a missa é uma espécie de castigo aos pecadores, por planejarem a destruição do convento.

A chegada da mãe marca o início da segunda parte da novela, e a narrativa passa a ter outro foco. Segundo Manfred Jahn, autor do capítulo „Focalization“, do

⁶⁴ *Six years later, long after this incident had been forgotten, the mother of the four young men arrived from the Hague and, tearfully declaring to the civic authorities at Aachen that they had vanished without trace, put legal inquiries in hand in the hope of discovering where they had gone.* (Kleist, 2004: 225).

Cambridge Companion to Narrative, „focalização é submeter a informação da narrativa a um filtro perspectivo“ (JAHN, 2007: 94). O leitor agora embate-se com um texto que sempre passa pelo escopo da mãe; o narrador já não é um enunciador de fatos e a narrativa passa a assemelhar-se mais a uma história de detetive, para que a mãe desvende o mistério de o que aconteceu com seus filhos.

Nach mancherlei vergeblichen Bemühungen, die Personen, welche diese bekümmerte Frau suchte, auszumitteln, *erinnerte man sich endlich*, daß sich schon seit einer Reihe von Jahren, welche ohngefähr auf die Angabe paßte, vier junge Leute, deren Vaterland und Herkunft unbekannt sei, in dem durch des Kaisers Vorsorge unlängst gestifteten Irrenhause der Stadt befanden. (Kleist, 2011: 255)⁶⁵

O narrador, nesse trecho, já modificou sua maneira de contar os acontecimentos. Ele soa menos como um historiador e utiliza elementos narrativos que denotam indeterminação, como o "man", o que demonstraria que ele não sabe quem compartilhou essa informação com a mãe.

Parte importante da maneira como a mãe entende o que aconteceu com seus filhos seria relacionada com a conversa que ela tem com o comerciante de tecidos Veit Gotthelf, que era mencionado na carta que ela traz consigo. Diversos críticos, como Schmidt (2008: 280), comentam o relato do mercador de tecidos:

Hohe szenische Qualität und eine provozierende Intensität gewinnen die Gefahren der Desorientierung im Bericht des Tuchhändlers Veit Gotthelf. Kleist fügte ihn in die zweite Fassung neu ein, um dere Erzählung mehr Fülle, mehr Kolorit und lebendige Dramatik zu verleihen. (SCHMIDT, 2009:280)

Segundo Schmidt, o discurso da personagem Veit Gotthelf tem a qualidade de "desorientação", ele chega a afirmar que o discurso dessa personagem tem uma característica de "Wirklichkeitsverfehlung" (deturpação da realidade). No entanto, o crítico é um tanto vago quanto as características do discurso da personagem que a caracterizam dessa maneira. Assim sendo, para melhor compreender a importância do relato de Gotthelf e sua influência na personagem mãe, seria importante analisar a figura detalhadamente.

Acerca da construção do discurso de Veit Gotthelf, poderíamos caracterizá-lo como o que Stanzel (apud ALBER e FLUDERNIK, 2014) define como ‚personagem refletor‘, uma vez que todos os fatos narrados no restante do parágrafo serão mediados por ele. Segundo Alber e Fludernik (2014), „o leitor percebe a ação por meio dos olhos

⁶⁵ After a number of vain attempts to trace the persons for whom the unhappy woman was searching, someone finally remembered that quite a few years earlier, approximately at the time she stated, four young men of unknown nationality and origin had been admitted to the city lunatic asylum, for the foundation of which the Emperor had recently provided, and were still confined there. (Kleist, 2004: 224)

do personagem refletor, e essa mediação velada produz o que Stanzel chama de ‚ilusão de imediaticidade‘ (the illusion of immediacy)“. No artigo "Second thoughts on ‚narrative situations in the novel‘: Towards a ‚Grammar of Fiction““, Stanzel (1978: 263) afirma que: „In a narrative presented through a reflector-character the reader's orientation is dominated only by the ‚here and now‘ of the experience of the reflector-character“. Podemos observar isso no momento em que Veit Gotthelf conta a sua versão dos acontecimentos para a mãe, uma vez que o relato utiliza alguns verbos no presente (‚stürzen‘, ‚zerstreuen‘, ‚drängt‘):

Bei diesem grausenhaften Auftritt *stürzen* wir besinnungslos, mit sträubenden Haaren auseinander; wir *zerstreuen* uns, Mäntel und Hüte zurücklassend, durch die umliegenden Straßen, welche in kurzer Zeit, statt unsrer, von mehr denn hundert, aus dem Schlaf geschreckter Menschen, angefüllt waren; das Volk *drängt* sich, die Haustüre sprengend, über die Stiege dem Saale zu, um die Quelle dieses schauerhaften und empörenden Gebrülls, das, wie von den Lippen ewig verdammter Sünder, aus dem tiefsten Grund der flammenvollen Hölle, jammervoll um Erbarmung zu Gottes Ohren heraufdrang, aufzusuchen. (KLEIST, 2011: 260)⁶⁶ [destaque da autora]

O trecho é significativo não somente porque o leitor torna-se mais próximo do relato, mas a compreensão da mãe quanto aos acontecimentos também é influenciada pela maneira de narrar de Veit Gotthelf. Uma possível interpretação para a utilização desse elemento narrativo poderia ser transformar a mãe em testemunha dos acontecimentos de seis anos atrás, para convencê-la da loucura de seus filhos. Após esse trecho, o comerciante de tecidos chega a afirmar que os irmãos estão possuídos por um espírito ruim, e que o local apropriado para eles é o hospício da cidade:

Sie nehmen von dem Wirt, dessen Herz ihr jammervoller Anblick schmelzt, keine Ermahnung, keine Hülfe an; sie bitten ihn, die Freunde liebe reich abzuweisen, die sich sonst regelmäßig am Morgen jedes Tages bei ihnen zu versammeln pflegten; sie begehren nichts von ihm, als Wasser und Brot, und eine Streu, wenn es sein kann, für die Nacht: dergestalt, daß dieser Mann, der sonst viel Geld von ihrer Heiterkeit zog, sich genötigt sah, den ganzen Vorfall den Gerichten anzuzeigen und sie zu bitten, ihm diese vier Menschen, *in welchen ohne Zweifel der böse Geist walten müsse*, aus dem Hause zu schaffen. Worauf sie, auf Befehl des Magistrats, in ärztliche Untersuchung *genommen*, und, da man sie verrückt *befand*, wie Ihr *wißt*, in die Gemächer des *Irrenhauses untergebracht wurden*, das die Milde des letzt verstorbenen Kaisers, zum Besten der Unglücklichen dieser Art, innerhalb der Mauern unserer Stadt *gegründet hat*. (KLEIST, 2011: 261)⁶⁷ [destaque da autora]

⁶⁶ At this appalling spectacle we scattered in panic, our hair standing on end; leaving our cloaks and hats behind, we dispersed in all directions through the surrounding streets, which in no time were filled by more than a hundred people startled out of their sleep; the crowd forced its way through the door of the inn and upstairs to the dining-room, seeking the source of this ghastly and hideous ululation which rose, as if from the lips of sinners damned eternally in the uttermost depths of burning hell, to God's ears and implored his mercy. (KLEIST, 2004: 230)

⁶⁷ But alas! at very first cockcrow the unhappy brothers rose to their feet again, and turning to the cross on the table they resumed the dismal, spectral, monkish routine which only exhaustion had forced them briefly to interrupt. They heeded neither admonition nor assistance from the landlord, who was overcome by distress at this pitiable sight; they requested that the numerous friends who normally came to visit them every morning should be courteously denied admittance; they asked him for nothing more than

É interessante observar que, ao final do relato, os verbos utilizados por Veit Gotthelf voltam todos ao passado, uma vez que não seria mais necessário convencer a mãe ou o leitor dos acontecimentos. O narrador, por meio de Gotthelf, adotaria uma estratégia parecida com a utilizada no início da novela, e narra como um narrador historiador.

Para alguns críticos, a maneira como a mãe e Gotthelf conversam seria sugestiva, uma vez que a conversa deles começa atrás de uma porta trancada: „verriegelte er die Tür“ (Kleist, 2011: 257)⁶⁸. Para Mücke (1994: 112), de „Der Fluch der heiligen Cäcilie“, esse comportamento seria relacionado a um sujeito culpado; mas também pode referir-se a uma dualidade que é característica dessa personagem. Segundo Mücke (1994) e Hamilton (2008), o nome do comerciante de tecidos seria sugestivo, pois faz referência a São Vito e cria uma ambivalência dentro da narrativa. A história da martirilogia de São Vito (Sankt Veit) pode nos ajudar a compreender mais esse personagem: quando menino, é relatado que Vitus viajou para Roma, onde ele exorcizou demônios do filho do imperador Diocleciano. Recusando-se, no entanto, a renunciar a Cristo, ele foi torturado e condenado à morte. Por volta do século oito, particularmente nas terras germânicas, uma grande devoção a Vitus foi desenvolvida, quando suas relíquias foram levadas para Saxônia em 836. Acreditava-se que ele curava especialmente comportamentos frenéticos, especialmente epilepsia, que foi apelidada de „dança de St. Vito“. (Associação Beneficente São Vito Mártir, 2006)⁶⁹ Inevitavelmente, o nome passou a ser utilizado para referir-se a qualquer tipo de loucura, e ‚Vito‘ (ou ‚Veit‘, em alemão) começou a ser utilizado, no período medieval, como um apelido para o diabo.

Hamilton (2008:151) lembra que o dia de São Vito é 15 de Junho, geralmente uma data próxima a festividade de Corpus Christi e por isso considera o personagem ambivalente; o nome de Veit Gotthelf poderia significar tanto aquele que causa quanto aquele que cura a loucura. Durante a novela, essa não é a única disparidade relacionada a Veit Goffhelf que pode ser evidenciada. Ao relatar os acontecimentos da missa para a mãe, o mercador conta que, após os irmãos ouvirem a música que os leva a mudar

bread and water, and if possible some straw to lie on at night, so that in the end the innkeeper, who was accustomed to doing a fine trade from their high-spirited carousals, was obliged to report the whole incident to the authorities and ask them to have these four men removed from his house since it was evident that they were possessed by the devil. Accordingly they were medically examined by order of the magistrates, and being found insane they were, as you know, lodged in a room in the madhouse which the late Emperor in his generosity had founded within the walls of our city for the benefit of such unfortunates.’ (KLEIST, 2004: 231)

⁶⁸ “he bolted the door” (KLEIST, 2004: 227).

⁶⁹ Disponível em: <http://www.associacaosaovito.com.br/sao.php> (último acesso em 28/05/2016).

radicalmente de postura, seus seguidores não sabiam muito bem o que fazer, alguns incentivavam o pastor a dar o sinal de ataque e outros ficaram estarecidos e acabaram presos: „und da, auf Befehl des Kommandanten, in eben diesem Augenblick mehrere Arretierungen verfügt, und einige Frevler, die sich Unordnungen erlaubt hatten, von einer Wache aufgegriffen und abgeführt wurden“ (KLEIST, 2011: 258)⁷⁰. No entanto, no início da narrativa é descrito que a Abadessa teria pedido proteção para o oficial Imperial que comandava a cidade e ele havia recusado enviar ajuda.

Poderíamos considerar outro momento de disparidade o que a mãe vai encontrar os filhos no hospício pela primeira vez. Os guardas que levam a mãe para ver os irmãos os descrevem da seguinte maneira: „Die Vorsteher schlossen mit der Versicherung: *daß die jungen Männer dabei körperlich vollkommen gesund wären*; daß man ihnen sogar eine gewisse, obschon sehr ernste und feierliche, *Heiterkeit* nicht absprechen könnte;“ (KLEIST, 2011: 256)⁷¹, ou seja, o guarda associa a condição dos irmãos com paz de espírito. No entanto, Veit Gotthelf compara o canto dos irmãos com aquele de leopardos e lobos, realçando a bestialidade do som. Outros críticos comentam a diferença entre o relato inicial da novela e o relato de Veit Gotthelf. Para Hoffmann (2009: 369), autor do ensaio „Agonale Energie: Kleists ›Die heilige Cäcilie‹ als Gegendarstellung zu Schillers ›Geschichte der Niederlande‹“ (2009: 369), o mercador de tecidos mente para a mãe a fim de convencê-la de sua versão dos fatos. Beesley (2013: 304) indica outras discrepâncias: enquanto que para o narrador o grupo reunido para destruir o convento teria mais de cem pessoas, para Veit Gotthelf eram mais de trezentas; o narrador menciona que eles estavam armados com „Beilen und Brechstangen“ (KLEIST, 2011: 252), para Gotthelf, eram „Beilen und Pechkränzen“ (KLEIST, 2011: 256).

Além disso, um outro elemento relevante a respeito da maneira como a fala do comerciante de tecidos é construída seria a utilização da estrutura „als ob“:

Aber wie schildere ich Euch mein Entsetzen, edle Frau, da ich diese vier Männer nach wie vor, mit gefalteten Händen, den Boden mit Brust und Scheiteln küssend, *als ob* sie zu Stein erstarrt wären, heißer Inbrunst voll vor dem Altar der Kirche daniedergestreckt liegen sehe! (KLEIST, 2011: 257)⁷²
[ênfase da autora]

⁷⁰ “and then, since at that moment several arrests were made on the commandant’s orders and some of the offenders who had behaved in a disorderly fashion were seized by a guard and led away” (KLEIST, 2004: 228)

⁷¹ “The wardens ended by assuring her that nevertheless the young men were physically in good health; that they even undeniably possessed a certain tranquility of mind” (KLEIST, 2004: 226)

⁷² But how, worthy madam, shall I describe to you my consternation when I beheld those four men still lying, with folded hands, kissing the ground with their breasts and brows, prostrated in ardent adoration before the altar, as if they had been turned to stone! (KLEIST, 2014: 228)

Ao descrever os irmãos e dizer que era „como se“ eles houvessem se transformado em pedra, Gotthelf parece exagerar a informação. Mais uma vez, cria-se a impressão de que a personagem tem o intuito de convencer a mãe da história relatada.

Outro crítico que comenta o discurso de Veit Gotthelf é Mehigan (2011:111). Para ele, a função do relato de Gotthelf é de validar a carta do irmão pastor como verdadeira e estabelecer suas perspectivas que competem entre si dentro do texto: a perspectiva da divindade (representada pela igreja, por Santa Cecília e pela Abadessa) e do ímpio (representado pelos irmãos). Segundo o crítico, o tema fundamental de *Die heilige Cäcilie* é criar uma escatologia baseada no poder sagrado da música, “in order to protect its presentation of meaning.” (MEHIGAN, 2011:111). É por esse motivo que o relato é feito seis anos após os acontecimentos e de maneira oral, „for meaning must seek to present itself as an impenetrable myth in order to be assured of its inviolability“ (MEHIGAN, 2011:112).

Levando-se em consideração esses aspectos, podemos chegar a conclusão de que a personagem Veit Gotthelf é essencial para o desenvolvimento da novela, uma vez que o relato da personagem é pontuado por incongruências que serviriam para que a mãe (e o leitor) interpretassem os acontecimentos com os quatro irmãos. O relato do mercador de tecidos corrobora a hipótese de Mehigan (2011:112) que interpreta o conhecimento dentro de *Die heilige Cäcilie* como um mistério inviolável, quase como se a mãe (e, por conseguinte, o leitor) não conseguisse criar uma suposição sobre o ocorrido. A conclusão de Hamilton (2008: 154) é semelhante à de Mehigan (2011:112). Segundo Hamilton (2008: 154) as contradições relacionadas a Veit Gotthelf seriam apenas algumas das incertezas que permeiam a novela. Para o crítico, a maior incerteza de todas estaria configurada no „oder“ do título: „The title’s double articulation (“oder”) contaminates all certitude: music either grants access to authentic selfhood or reveals how such access is forever blocked.“ (HAMILTON, 2010: 155). A música sintetizaria esse conhecimento arrematador, cujo significado deve ser resguardado, pois é impossível ser compreendido. Ademais, a música, que é caracterizada como uma força feminina, acaba subvertendo o estilo narrativo mais historiográfico do início da novela, uma vez que parece fantástico a música impressionar os irmãos tão completamente que eles acabam mudando de maneira radical de opinião e estilo de vida.

Na última parte da novela, a mãe, ainda estarrecida pelo relato de Gotthelf, procura o convento onde tudo aconteceu para conhecer melhor o lugar onde seus filhos foram “atingidos por Deus”. A cena em que a mãe observa a catedral pela primeira vez,

que está sendo reparada, para Graham (1977: 200), seria carregada de significado espiritual e religioso. Não somente há raios, mas também vários trabalhadores cantam nas torres. Segundo Birrel (1989: 820), a construção da cena, composta pela inacessibilidade da catedral, pois a estrada está fechada durante a renovação, o espetáculo da tempestade se afastando, o novo teto de cobre e os trabalhadores cantando reforçariam a imagem de uma igreja exclusiva, inacessível, que detém o poder da música subserviente às suas necessidades e ambições. Além disso, Kleist utiliza a palavra ‘glänzig’, que segundo Graham (1977: 198), é uma palavra reservada no vocabulário de Kleist para designar uma ordem sublime, angelical.

Viele hundert Arbeiter, welche fröhliche Lieder sangen, waren auf schlanken, vielfach verschlungenen Gerüsten beschäftigt, die Türme noch um ein gutes Drittel zu erhöhen, und die Dächer und Zinnen derselben, welche bis jetzt nur mit Schiefer bedeckt gewesen waren, mit starkem, hellen, im Strahl der Sonne *glänzigen* Kupfer zu belegen (KLEIST, 2011: 261).

Segundo Graham (1977: 197) essa cena seria extremamente significativa, uma vez que faz referência ao elemento de transubstanciação da fé católica, que é a mudança da substância do pão e do vinho na substância do Corpo e sangue de Jesus Cristo no ato da consagração. A catedral, que inicialmente a mãe descreve como ‘o lugar onde Deus liquidou meus filhos’, é transformada num lugar celestial, com vozes ressonando uma prece e a luz do sol refletida nas janelas. Para Graham (1977: 198), a cena tem um significado subjetivo para a mãe, pois ela fica muito impressionada com o que encontra. Enquanto a mãe está estupefata com o que vê no convento, a Abadessa manda uma freira saudá-la e convidá-la para uma conversa.

Durante a entrevista entre mãe e a Abadessa, a narrativa aproxima-se de seu desfecho. A Abadessa convoca a mãe a se apresentar, pergunta sobre a condição dos rapazes e pede para ler a carta que o irmão pregador enviou ao amigo de Antwerp. O pedido é curioso, pois a Abadessa sabe sobre a carta, uma informação que o narrador, no início da narrativa, aparentemente não tinha. Segundo Beesley (2013: 304), aqui começa o último relato dos acontecimentos, o da Abadessa.

A cena do encontro é construída cuidadosamente. Mehigan (2011: 113) chega a afirmar que é como se o narrador configurasse a disposição física da cena para aumentar a tensão, uma vez que a mãe é levada a um cômodo, onde sua acompanhante precisa aguardar, para então ser levada à presença da abadessa. O crítico considera interessante observar que as personagens descendem a um nível mais abstrato, a mãe se transforma em “Die Fremde” (a estranha), enquanto que a narrativa refere-se a Abadessa com o

pronome “man”: “ [man] öffnete [...] der Fremden, welche die Treppe hinausteigen musste, die Flügeltüren des schön gebildeten Söllers selbst” (KLEIST, 2011: 262)⁷³.

A Abadessa indica, então, que sabe sobre a carta que o irmão pastor havia enviado a Antwerp, e expressa o desejo de ler o documento. O primeiro relato de *Die heilige Cäcilie*, narrado por uma voz heterodiegética, não apresenta a informação da carta, o que poderia configurar um elemento da voz narrativa da Abadessa que subverteria esse primeiro relato, pois ela possui mais informação que o narrador heterodiegético. Não é essa a única informação que o primeiro narrador não mostra. Segundo a Abadessa, a carta apresentada pela mãe confirma a posição do bispo de Trier e do Papa, que já havia escrito a ela confirmando que a única explicação plausível para os fatos ocorridos é que a própria Santa Cecília tenha descido dos céus e realizado um milagre para salvar o convento. No entanto, essa informação é desconhecida do leitor, pois não há menção alguma a aparição de Santa Cecília durante o relato do narrador heterodiegético ou de Veit Gotthelf. Para Bohm (1997: 215), esse trecho é muito significativo, uma vez que o narrador do primeiro relato, que apresenta os fatos de maneira tão assertiva, não consegue apresentar uma explicação plausível para os acontecimentos. É preciso que as personagens femininas o façam. Para o crítico,

What happened is that the narrator’s role has been subverted and irreparably distorted by the introduction of feminine aspects (music, the Abbess, the mother), with their respective voices. In whatever manner the narrator came to be present at or aware of the performance of the nun’s music, he can neither unravel its mystery nor set it into a coherent historical narrative. (BOHM, 1997: 216).

Esse não é esse o único momento do relato da Abadessa que dá forma a um aspecto subversivo da narrativa. Após entregar à Abadessa a carta de seu filho pastor, a mãe percebe uma partitura musical, descrita como se estivesse aberta em qualquer página.⁷⁴ Embora ninguém estivesse tocando a partitura e a mãe não soubesse ler os símbolos representados, a música ainda assim a fascina e ela, de alguma maneira, experimenta o milagre que transformou seus filhos:

Sie betrachtete die unbekanntenen zauberischen Zeichen, womit sich ein fürchterlicher Geist geheimnisvoll den Kreis abzustecken schien, und meinte, in die Erde zu sinken, da sie grade das gloria in excelsis aufgeschlagen fand. Es war ihr, als ob das ganze Schrecken der Tonkunst, das ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem Haupte rauschend daherzöge; sie glaubte, bei dem bloßen Anblick ihre Sinne zu verlieren, und nachdem sie schnell, mit einer unendlichen Regung von Demut und Unterwerfung unter die göttliche

⁷³ “the stranger was led upstairs and the double doors of a beautiful upper chamber were opened [...] (KLEIST, 2004: 232)

⁷⁴ “Die Frau, während die Äbtissin den Brief überlas, warf nunmehr einen Blick auf die nachlässig über dem Pult aufgeschlagene Partitur;” (Kleist, 2011: 261) [ênfase da autora].

Allmacht, das Blatt an ihre Lippen gedrückt hatte, setzte sie sich wieder auf ihren Stuhl zurück.⁷⁵ (Kleist, 2011: 263)

Ao descrever o efeito dos símbolos, o narrador opta pela construção de uma frase com ‘als ob’, estratégia frequente do narrador kleistiano, que, segundo Schmidt, induziria o leitor ao engano e cuja ambivalência seria evidenciada (cf. SCHMIDT, 2009: 183). Segundo McAllister, “als ob means ‘as if’, and emphasizes an uncertain ambiguity” (MCALLISTER, 2005: 32). Ou seja, é difícil para o leitor definir o quão impressionante a cena foi; é importante lembrar que, até esse momento, a justificativa da música ter sido o elemento que teria levado os irmãos à loucura era apenas uma hipótese: ao olhar para a partitura, a mãe lembra-se de que Gotthelf haveria dito que a loucura dos filhos *poderia* ter sido causada pela “Gewalt der Töne” (KLEIST, 211:263). Utilizar uma construção narrativa que enfraqueceria uma revelação tão importante para a compreensão dos fatos narrados é curioso, pois poderia sugerir que a mãe está convencida do argumento de Veit Gotthelf, de que a música seria a principal causa da transformação dos irmãos. Também é importante frisar que o narrador menciona um desmaio, gesto que, na prosa de Kleist, geralmente remete ao efeito dramático do embate entre a verdade interior e exterior com qual o personagem precisa lidar (cf. HELBLING, 1975: 53). A Mãe, no entanto, não desmaia, o que poderia significar que a experiência de ver a partitura foi uma experiência cognitiva válida. Alguns críticos sugerem que esse é um sinal de submissão da Mãe ao poder da música e da Igreja, mas a interpretação de Bohm (1997: 209-212) é diferente: para ele, a Mãe não perde seus sentidos, ela só se sente como se fosse ser subjugada por essa experiência e “Instead of reeling from the tremendous influx of the sublime, she [a mãe] is able to gather herself and to act. Her ‘submission’ is a declaration of Faith, after which harmony is quickly restored.” (BOHM, 1997: 212). A música seria apresentada como uma força mágica que mantém seu poder mesmo duplamente removida da Mãe, uma vez que ninguém está efetivamente ouvindo-a e a Mãe não sabe ler partitura.

Os gestos, nesse trecho, também são significativos. Segundo Smith, ao descrever um gesto físico, o narrador lida com a problemática de atribuir significado discernível a ele, o que de alguma maneira caracteriza o personagem representado (cf. SMITH, 1976: 35). Ou seja, a interpretação imediata para o gesto de beijar a mão da Abadessa já é

⁷⁵ She gazed at the unknown magical signs, with which some terrible spirit seemed to be marking out its mysterious sphere; and the earth seemed to give way beneath her when she noticed that the score happened to be standing open at the Gloria in excelsis. She felt as if the whole dreadful power of the art of sound, which had destroyed her sons, were raging over her head; she thought the mere sight of the notes would make her fall senseless, and after quickly pressing the sheet to her lips in an impulse of infinite humility and submission to Divine Omnipotence, she sat down again on her chair. (KLEIST, 2004: 233)

interpretado pelo narrador: seria um gesto referente a submissão à uma força maior. O mesmo gesto acontece num momento anterior, quando a Mãe entrega a carta à Abadessa: “so nahm sie, nach einer kurzen Besinnung, den Brief aus ihrem Busen, und reichte ihn, unter einem heißen Kuß auf ihre Hand, der fürstlichen Dame dar” (KLEIST, 2011: 233). Em ambos os casos, os gestos estariam ligados com reverência. Para Graham (1977: 140), o enredo das narrativas de Kleist não somente envolve os personagens em acontecimentos ambíguos, mais do que isso, tais acontecimentos destroem a estrutura do que eles consideram plausível e os deixa suspensos num dilema. A mãe parece lidar com o dilema em que ela está adotando uma postura submissa em relação à Abadessa.

A Abadessa utiliza a carta como uma evidência para explicar o que haveria acontecido com os Irmãos. Para Mehigan (2011:115), o dobrar da carta da Abadessa, coincide com o momento em que a onipotência de Deus é revelada a mãe e enfatiza que o significado textual é um mistério que se “revela” aos eruditos ou esclarecidos e deve ser retornado ao mesmo local com reverência. Essa é a interpretação de significado que o texto tenta construir com o que o crítico chama de ‘lenda’, ou seja, a construção de significado que teria como conclusão o fato de que quem tocou órgão foi Santa Cecília. A criação de significado seria um processo violento que demanda a rendição do intelecto para se realizar (cf MEHIGAN, 2011:115). Esse poderia ser o motivo da entrega tão repentina da mãe: durante o relato de Gotthelf ela não se convence totalmente do que ele diz, no entanto, durante o relato da Abadessa, a mãe parece totalmente convencida.

Após ler o conteúdo da carta, a Abadessa faz a sua interpretação dos fatos, corroborada pela carta da mãe e uma carta do Papa:

Ihr würdet auch das, was ich Euch darüber sagen könnte, schwerlich begreifen. Denn vernehmt, daß schlechterdings niemand weiß, wer eigentlich das Werk, das Ihr dort aufgeschlagen findet, im Drang der schreckenvollen Stunde, da die Bilderstürmerei über uns hereinbrechen sollte, ruhig auf dem Sitz der Orgel dirigiert habe. Durch ein Zeugnis, das am Morgen des folgenden Tages, in Gegenwart des Klostersvogts und mehrerer anderen Männer aufgenommen und im Archiv niedergelgt ward, ist erwiesen, daß Schwester Antonia, die das Werk dirigieren konnte, während des ganzen Zeitraums seiner Aufführung, krank, bewußtlos, ihrer Glieder schlechthin unmächtig, im Winkel ihrer Klosterzelle darniedergelegen habe; eine Klosterschwester, die ihr als leibliche Verwandte zur Pflege ihres Körpers beigeordnet war, ist während des ganzen Vormittags, da das Fronleichnamfest in der Kathedrale gefeiert worden, nicht von ihrem Bette gewichen. Ja, Schwester Antonia würde ohnfehlbar selbst den Umstand, daß sie es nicht gewesen sei, die, auf so seltsame und befremdende Weise, auf dem Altan der Orgel erschien, bestätigt und bewahrheitet haben: wenn ihr gänzlich sinnberaubter Zustand erlaubt hätte, sie darum zu befragen, und die Kranke nicht noch am Abend desselben Tages, an dem Nervenfieber, an dem

sie danieder lag, und welches früherhin gar nicht lebensgefährlich schien, verschieden wäre. Auch hat der Erzbischof von Trier, an den dieser Vorfall berichtet ward, bereits das Wort ausgesprochen, das ihn allein erklärt, nämlich, ›daß die heilige Cäcilie selbst dieses zu gleicher Zeit schreckliche und herrliche Wunder vollbracht habe‹; und von dem Papst habe ich soeben ein Breve erhalten, wodurch er dies bestätigt.« (KLEIST, 2011: 264)⁷⁶

O relato final da Abadessa subverte a restante da narrativa, uma vez que oferece uma chave de interpretação a um caso indecifrável numa novela cujo principal tema é a busca para uma explicação dos fatos. É relevante frisar que, enquanto o narrador enfraquece desde a chegada da mãe, nesse trecho, a Abadessa soa quase como o narrador de característica histórica do início da novela. Hamilton considera significativo o fato desse último relato ter como prova definitiva a carta do Papa, a única assinada. Os outros documentos relevantes para essa interpretação são a carta do amigo do irmão protestante, que não tem nome e a partitura que a mãe lê nos aposentos da Abadessa, de autoria de um velho mestre italiano sem nome. O fato da carta do Papa ser o único documento assinado faz com que ela “carregue o peso da legitimidade”, segundo o crítico. (cf. HAMILTON, 2008: 154). Ao analisarmos as escolhas sintáticas feitas para descrever o trecho, elas parecem diferentes das estratégias narrativas utilizadas no relato de Veit Gotthelf, por exemplo. Nesse trecho, não há frase construída com ‘als ob’, de modo a enfraquecer as afirmações, de modo oposto, a certeza da personagem é afirmada com a expressão “ist erwiesen”, ficou provado.

Segundo Hamilton (2008: 155), uma possível interpretação para a relação entre música e a resolução dos eventos da novela seria que essa arte remediaria o fracasso da escrita em expressar autenticidade e conhecimento. No entanto, a música, ao final da narrativa, acaba configurando-se numa arte de ‘sinais’, mágica e incognoscível, que acaba produzindo mais informações incongruentes.

⁷⁶ For let me tell you that absolutely nobody knows who it really was who, in the stress of that terrible hour, when the forces of iconoclasm were about to burst in upon us, sat calmly at the organ and conducted the work which there lies open before you. It has been proved by evidence given on the following morning in the presence of the administrator and of several other men, and recorded in the archives, that Sister Antonia, the only one of us who was able to conduct that work, was for the whole of the time during which it was being performed lying in a corner of her cell, sick, unconscious, and totally paralysed; one of the sisters, who because she was her kinswoman had been directed to look after her during her illness, did not leave her bedside during the whole of that morning on which the Feast of Corpus Christi was celebrated in the cathedral. Indeed, Sister Antonia herself would undoubtedly have testified and confirmed the fact that it had not been her who had appeared so strangely and surprisingly in the organ gallery, if her utterly senseless condition had permitted us to question her about it and if she had not, on the evening of that very same day, died of the nervous fever from which she was suffering and from which we had previously thought her life to be in no danger. Moreover, the Archbishop of Trier, to whom this incident was reported, has already made the only comment that can explain it: namely that Saint Cecilia herself performed this miracle which was both so terrible and so glorious; and I have only just received a Papal brief confirming this.’ (KLEIST, 2004: 234)

O final do texto declara “Hier endigt diese Legende.” (Kleist, 2011: 265). No entanto, as certezas do primeiro relato não foram e nem poderiam ser restauradas; o poder feminino subverte a voz do narrador e tenta atribuir novo significado aos acontecimentos da missa de Corpus Christi por meio do discurso escrito - a carta e a partitura -, com mais força e certeza, negada aos personagens kleistianos devido a ineficácia demonstrada da linguagem falada.

3. Considerações finais

A personagem feminina como elemento subversivo

A personagem feminina ocupa espaço central em ambas as novelas de Kleist analisadas neste trabalho. Nas duas novelas, *Die Marquise von O...* e *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, as personagens femininas encaminham as narrativas para seus respectivos pontos de virada e transformam-se, desse modo, em elemento de subversão. em diferentes camadas da narrativa: i) a subversão do papel atribuído a mulher na época, ii) da própria estrutura narrativa, uma vez que levam as novelas à peripécia, e iii) da voz narrativa, pois o anúncio de jornal, em *Die Marquise von O...*, reforça a versão de inocência da Marquesa; em *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, as personagens femininas poderiam ser consideradas responsáveis por alterar o estilo historiográfico adotado pelo narrador no início da narrativa.

Em *Die Marquise von O...*, o momento em que a narrativa se encaminha para uma resolução é sua expulsão da casa dos pais e sua recusa em deixar seus filhos. Para Schmidt (2009: 203), esse momento de embate extremo com sua família propicia a emancipação a personagem e, além disso, a descoberta de uma nova experiência de si [“Selbsterfahrung”] para a Marquesa, que mudará de atitude. Antes de tal experiência, a personagem busca em sua mãe ou pai a permissão para suas ações, como no primeiro pedido de casamento do Conde, que ela por si mesma recusaria, mas aceitaria em nome da gratidão por ter sido salva e, implicitamente, para agradar à família (cf. KLEIST, 2011: 133)⁷⁷.

Após a peripécia, a Marquesa torna-se responsável por seu próprio futuro, o que, ainda segundo Schmidt (2009: 203), torna possível que ela escreva o anúncio de jornal que possibilitará o desfecho da narrativa, com o casamento da Marquesa com o Conde. Há, portanto, uma ruptura no encadeamento narrativo, e uma nova voz narrativa, na medida em que a Marquesa defende sua versão da gravidez, ao comunicar publicamente que desconhece a identidade do pai de seu filho.

Em *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, os irmãos entram no convento com o intuito de destruí-lo. No entanto, esse desfecho é alterado, pois a

⁷⁷ A marquesa respondeu com algum embaraço: “Ele me agrada e desagradá” e apelou para o tato dos demais. A mulher do coronel disse: “Se ao voltar de Nápoles, e as informações que no intervalo conseguirmos obter sobre ele não contrariem a sua impressão conjunta, qual seria o seu pronunciamento, caso ele, então, reiterasse a proposta.” “Nessa hipótese”, respondeu a marquesa, “uma vez que no caso parecem tão vivos os seus desejos, (ela deteve-se e seus olhos brilharam ao pronunciar-se) em virtude de minha obrigação para com ele, satisfarei seus desejos.” (KLEIST, 1983: 176)

música que a irmã Antonia toca muda totalmente o restante da narrativa. A partir de então, nada mais será como antes; a música subverte a crença e o estilo de vida dos rapazes; seu desaparecimento e sua suposta loucura levam a mãe a buscar uma resposta, o que a coloca em contato com outra versão subversiva da história: segundo a voz da Abadessa, os irmãos não teriam enlouquecido, mas presenciado o milagre de Santa Cecília. Essa versão, por sua vez, altera a vida da mãe.

Em cada uma das novelas, há elementos específicos que configuram tipos diversos de subversão. Em *Die Marquise von O...*, existe uma subversão do papel social da mulher e da autoridade da figura do pai, que parece não existir em *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Outro aspecto presente somente em *Die Marquise von O...* é a questão da falibilidade da representação, pois a cena que poderia definir se o que se passa entre o Conde e a Marquesa foi um ato sexual consensual ou um estupro é omitida por um travessão; o leitor deve preencher muitas lacunas, mas o que o texto apresenta não é suficiente para se concluir o que aconteceu.

Outro aspecto de subversão em *Die Marquise von O...* está relacionado com o conhecimento. Podemos considerar que a busca pelo responsável pela gravidez da Marquesa sintetiza a busca por conhecimento; mas essa busca é o que acaba frustrando as personagens e o leitor, uma vez que as personagens e o leitor acabam interpretando todos os acontecimentos como indícios que sugerem culpa, mas não oferecem certeza sobre a paternidade.

O elemento de subversão de *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* está relacionado com o questionamento das informações que o narrador considera como verdadeiras. No início da novela, o narrador utilizaria um estilo mais historiográfico, que preza pela ordem cronológica dos eventos. Tal estilo, baseado na certeza do que ocorreu, vai enfraquecendo devido à incerteza criada pela força feminina, sintetizada na forma da música, pois o momento em que os irmãos ouvem a música e se transformam tem um caráter fantástico, que entra em conflito com o estilo narrativo utilizado até ali.

A figura da mãe contribui para o processo de desestabilização do que foi narrado, pois ela introduz um documento que é indispensável para a continuidade da narrativa, revelando assim que o narrador não é inteiramente confiável. A presença da mãe configura um elemento de subversão uma vez que enfraquece a autoridade do narrador e torna suas afirmações menos confiáveis, assim como a versão da Abadessa contesta a lógica aparente dos fatos com a narração do milagre.

Em *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, após as personagens femininas serem introduzidas na narrativa, transforma-se a maneira de contar a história. Assim, torna-se possível que o discurso histórico da narrativa crie a falta de conhecimento necessária para criar um milagre e construir uma lenda. Quanto a estrutura narrativa, embora a Abadessa não seja apresentada diretamente como narradora, ela age em certos momentos como personagem refletora e nos últimos parágrafos da novela ela age quase como uma narradora homodiegética, pois define o final da história. Essa quebra da voz narrativa representaria um dos momentos de subversão provocados pela personagem feminina.

Em ambas as novelas, poderíamos dizer que a personagem feminina é origem de uma subversão da ordem estabelecida, seja esta a ordem social, que atribui à mulher certos papéis, seja a ordem da narrativa, que é conduzida a um desfecho inesperado, seja a ordem do conhecimento, que é colocado em dúvida por aquela voz.

Referências bibliográficas

ABBOTT, H. Porter. Story, plot, and narration in HERMAN, David (ed). **The Cambridge companion to narrative**. Cambridge University Press: Cambridge, 2007. (p. 39-52)

ABBOTT, Scott. Erection as Self-Assertion in Kleist's *Die Marquise von O...* In: DIETER, Sevin e ZELLER, Christoph (Eds.) **Heinrich von Kleist: Style and concept**. Berlin / Boston: De Gruyter, 2013. (P. 301-312)

ALBER, Jan & FLUDERNIK, Monika: "**Mediacy and Narrative Mediation**", Paragraph 2. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = [view date:26 May 2016]

ATHREYA, Ambika e MAIERHOFER, Waltraud. „Ich will nichts wissen“ In: DIETER, Sevin e ZELLER, Christoph (Eds.) **Heinrich von Kleist: Style and concept**. Berlin / Boston: De Gruyter, 2013. (P. 363-379)

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

BEESLEY, Lisa. That's the gospel truth – Narrative Divergence in Kleist's *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. In: DIETER, Sevin e ZELLER, Christoph (Eds.) **Heinrich von Kleist: Style and concept**. Berlin / Boston: De Gruyter, 2013. (P. 301-312)

BEIL, Ulrich Johannes. A subversão da História pela Literatura: Considerações sobre O Noivado em São Domingos de Heinrich von Kleist. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, n. 11, p. 01-14, nov. 2007. ISSN 1982-8837. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/62059>>. Acesso em: 01 mar. 2016.

BENNET, E. K. **A History of the German Novelle. From Goethe to Thomas Mann**. Cambridge: University Press, 1934.

BIRRELL, Gordon. Kleist's. **The German Quarterly**, [s.l.], v. 62, n. 1, p.72-84, 1989. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/407037>.

BLAMBERGER, Günther. Über Kleists Beunruhigungskraf in: GUMBRECHT, Hans Ulrich e KNÜPLING, Friedericke (org). **Kleist revisited**. Munique: Fink, 2014, p. 63-78.

BOHM, Arnd. Androgynous realism in Heinrich von Kleist's "Die Heilige Cäcilie oder die Gewahlte der Musik (Eine Legende) in: **Gender and Narrativity**, Carleton University Press: Toronto, 1997, p. 199-220.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2006.

BROOMER, Eva-Maria. Oberflächen: zu einigen Gesten in Kleists Marquise von O.... in: GUMBRECHT, Hans Ulrich e KNÜPLING, Friedericke (org). **Kleist revisited**. Munique: Fink, 2014, p. 63-78.

BEISER, Frederick C. **The Romantic Imperative**. Harvard University Press: Cambridge, 2003.

CARPEAUX, Otto Maria. **Ensaio Reunidos (1942-1978). Volume I**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora/Topbooks, 1999.

CÂNDIDO, Antonio et alii. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1960

CASTRO, Rodrigo C. De Paiva. **Michael Kohlhaas – a vitória da derrota**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: 2006.

COHN, Dorrit. Kleist's „Marquise von O...“: The Problem of Knowledge. Harvard University. **Monatshefte**, v. 67, n. 2, p. 129-144, 1975. JSTOR.
<http://www.jstor.org/stable/30154918>.

COSTA LIMA, A, Luiz. **Limites da voz — Montaigne, Schlegel**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DAVIDSON, Margaret F. The hand in the works of Heinrich von Kleist. **Colloquia Germanica**, Vol. 19, No. 3/4 (1986), pp. 228-241

FREUND, Winfried. **Novelle**. Stuttgart: Reclam, 2009.

FREUDENBURG, Rachel e HAASE, Donald P. Power, truth, and interpretation: the Hermeneutic act and Kleist's „Die Heilige Cäcilie.“ **Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft** (1969) p. 88 – 103

FRIEDRICHSMEYER, Sara. **The androgyne in early German Romanticism**. Bern, Lang. 1983.

- GENETTE, Gerard. **Narrative Discourse**. Cornell University Press: New York, 1980.
- GRAHAM, Ilse. **Heinrich von Kleist – word into flesh, a poet’s quest for the symbol**. GmbH: Berlin, 1977.
- GOOD, Graham. Notes on the Novella. **Forum on Fiction**, Volume 10, Número 3, Durham, 1977, p. 197-211
- GYMNICH, Marion. The Gender(ing) of Fictional Characters in JANNIDIS, Fotis e SCHNEIDER, Ralf (Ed). **Characters in Fictional Worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media**. De Gruyter, Berlin, 2010, p. 03 -62.
- HAMILTON, John T. **Kleist and the power of music in Music, Madness, and the Unworking of Language**. Columbia University Press: New York, 2008
- HAMMERMEISTER, Kai. Kunstfeindschaft bei Kleist. Die ästhetische Diskurs in >Die heilige Cäcilie“ in **Kleist-Jahrbuch**, J. B. Metzler: Stuttgart, 2002.
- HELBLING, Robert E. **The major works of Heinrich von Kleist**. New Directions Books: New York, 1975.
- HEYSE, Paul von. Deutscher Novellenschatz. Hrsg. Von Paul Heyse und Hermann Kurz. Bd. 1. München: Oldenbourg o. J. (1871), S. V bis XXII. (http://www.matoni.de/novelle/t_heyse.htm último acesso em 15/03/2015)
- HOFFMANN, Torsten. Agonale Energie: Kleists ›Die heilige Cäcilie‹ als Gegendarstellung zu Schillers ›Geschichte der Niederlande‹ in **Kleist-Jahrbuch**, J. B. Metzler: Stuttgart, 2009.
- HOWE, Steven. **Heinrich Von Kleist and Jean-Jacques Rousseau: Violence, Identity, Nation**. Camden House: New York, 2012.
- HÜHN, Peter: "Event and Eventfulness", Paragraph 9. In: Hühn, Peter et al. (eds.): **the living handbook of narratology**. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/event-and-eventfulness> Acesso em 28 de Outubro de 2015
- JOLLES, André. O Conto in: **Formas Simples**. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 185-201.

- KAYSER, Wolfgang. Kleist als Erzähler. **German Life and Letters** Volume 8, Edição 1, pgs 19–29, Outubro 1954, Inglaterra.
- KLEIST, Heinrich von. **Sämtliche Werke und Briefe**. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001.
- KLEIST, Heinrich von. **Novelas**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1983
- KLEIST, Heinrich von. “**Brief 1801-03-22 - Wilhelmine von Zenge**“, (1801), in: Kleist archive. Disponível em: http://kleistdaten.de/index.php?title=Brief_1801-03-22 (12/03/2015)
- KLEIST, Heinrich von. **Sämtliche Erzählungen**. Anaconda: Colônia, 2011.
- KUNZ, Josef (org.). **Novelle**, 2., wesentlich veränderte und verbesserte Auflage, Darmstadt, 1973: 50-56
- JAHN, Manfred. Focalization. In: HERMAN, David (ed). **The Cambridge companion to narrative**. Cambridge University Press: Cambridge, 2007. (p. 94-109)
- JANNIDIS, Fotis e SCHNEIDER, Ralf (Ed). **Characters in Fictional Worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media**. De Gruyter: Berlin, 2010.
- JULIÃO, José Nicolao. Sobre o prólogo do Zaratustra. In MARTON, Scarlett. **Cadernos Nietzsche**. No 23, São Paulo, 2007.
- JOLLES, André. O Conto in **Formas Simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MARGOLIN, Uri. Character. In HERMAN, David (ed). **The Cambridge companion to narrative**. Cambridge University Press, Cambridge, 2007. (p. 66-80)
- MARTIN, Christi. **Mesmerized**. Disponível em: <http://www.chemheritage.org/discover/media/magazine/articles/29-3-mesmerized.aspx> último acesso, 27/10/2015.
- MCALLISTER, Grant Profant. **Kleist’s Female Leading Characters and the Subversion of Idealist Discourse**. Peter Lang: New York, 2005.
- MEHIGAN, Tim. The Narrative Paradigm: Text as Contract in **Writing after Kant**. Camden House: New York. 2011.

MORTIMER, Armine Kotin. The Devious Second Story in Kleist's Die Marquise von O... . **The German Quarterly**, V. 67, n. 3, pp. 293-303, 1994. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/1772663>.

NIEDERHOFF, Burkhard: "Focalization". In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University Press. (última consulta: 20 de Abril de 2016) URL = hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Focalization&oldid=1561

OLIVEIRA, Maria Teresa Martins de. **Mulher e o adultério nos romances O Primp Basílio de Eça de Queirós e Effi Briest de Theodor Fontane**. Porto: Edição da Livraria Minerva, do Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos e da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 33-95, 2011.

PAGE, Ruth. Gender. In: HERMAN, David (ed). **The Cambridge companion to narrative**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 33-95, 2007.

PHILIPS, James. **The equivocation of reason – Kleist reading Kant**. Stanford University Press: Stanford, 2007.

RATH, W. **Die novelle. Konzept und geschichte**. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2008.

ROSENFELD, Kathrin H.. As ironias caleidoscópicas de Kleist em O Noivado em Santo Domingo. **Pandaemonium ger.**, São Paulo , n. 18, p. 1-31, Dec. 2011 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372011000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 01 mar. 2016.

SCHEFFEL, MICHAEL & WEIXLER, Antonius & Werner, Lukas: Time, Paragraph 13. In: Hühn, Peter et al. (eds.): **the living handbook of narratology**. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/time>

[view date:17 Oct 2016]

SCHMIDT, Jochen. **Heinrich von Kleist – Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche**. Darmstadt: WBG, 2ª edição, 2003.

SCRUTON, Roger. A very short introduction to Kant. Nova Iorque, Cambridge University Press, 2001.

- SMITH, David E. **Gesture as a stylistic device in Kleist's "Michael Kohlhaas" and "Kafka's "Der Prozess"**. Herbert Lang Bern, Frankfurt/M, 1976.
- SCHEFFEL, Michael & WEIXLER, Antonius & WERNER, Lukas: **Time**. In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/time> [última data de acesso: 21 de março de 2015]
- SEEBACH, Hinrich C. The eye of the beholder: Kleist's Visual Poetics of knowledge. in: FISCHER, Bernd. **A Companion to the Works of Heinrich von Kleist**. New York: Camden House, 2003, p. 103-123.
- SILVEIRA, Fernando Lang. A teoria do conhecimento de Kant: o idealismo transcendental. **Cad. Cat. Ens. Fís.**, v.19, número especial: p. 28-51, 2002.
- STAIGER, Emil. "Heinrich von Kleist, Das Bettelweib von Locarno: Zum Problem des dramatischen Stills." In MÜLLER-SEIDEL **Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays**, p. 113-129. Atlantis, Zúrique, 1951,
- STANZEL, Frank K. Second Thoughts on "Narrative Situations in the Novel": Towards a "Grammar of Fiction". **A Forum on Fiction**, Vol. 11, No. 3, 1978, p. 247-264
- STEPHENS, Anthony. On structures in Kleist. FISCHER, Bernd. **A Companion to the Works of Heinrich von Kleist**. New York: Camden House, 2003, p. 63-81.
- STERNBERG, Meir. Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity. **Poetics Today**, [s.l.], v. 13, n. 3, p.463-541, 1992. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/1772872>.
- THEISEN, Bianca. Strange News: Kleist's Novellas in: FISCHER, Bernd. **A Companion to the Works of Heinrich von Kleist**. New York: Camden House, 2003, p. 81-102.
- WEISS, Hermann F.. Precarious Idylls. The Relationship Between Father and Daughter in Heinrich von Kleist's Die Marquise von O... **Mln**, [s.l.], v. 91, n. 3, p.538-543, abr. 1976. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/2907181>.
- WINNETT, Susan. The mad dash of narrative. In: HIGGINS, Lynn A. e SILVER, Brenda R. (Ed.) **Rape and Representation**. New York: Columbia University Press, 1991. p. 67-83.

WELLBERY, David E. (organizador) **Positionen der Literaturwissenschaft**. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists Das Erdbeben in Chili. München, Verlag C. H. Beck, 1987.

ZILBERMAN, Regina. **Teoria da literatura I**. Curitiba, IESDE, 2012, p. 119-120.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero – a construção da identidade feminina**. 2ª edição, EDUCS: Caxias do Sul, 2013.

ZIMMERMANN, Hans Dieter. **Heinrich von Kleist. Eine Biographie**. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1991.