

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

Claudionor Rangel Junior

**Sobre os fundamentos da violência na peça teatral *Die Familie
Schroffenstein* de Heinrich von Kleist**

Versão Corrigida

São Paulo
2022

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

**Sobre os fundamentos da violência na peça teatral *Die Familie
Schroffenstein* de Heinrich von Kleist**

Versão Corrigida

Claudionor Rangel Junior

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em Letras – literatura alemã.

Orientador: Prof. Dr. Stefan Wilhelm Bolle

SÃO PAULO
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

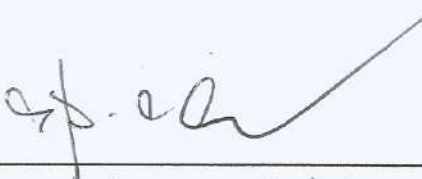
J95s Junior, Claudionor Rangel
Sobre os fundamentos da violência na peça teatral
Die Familie Schroffenstein de Heinrich von Kleist /
Claudionor Rangel Junior; orientador Stefan Wilhelm
Bolle - São Paulo, 2022.
99 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Kleist, Bernd Heinrich Wilhelm von, 1777-1811.
2. Literatura Alemã. 3. Teatro (Literatura). 4.
Violência. 5. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. I.
Bolle, Stefan Wilhelm, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Nome do (a) aluno (a):** Claudionor Rangel Júnior**Data da defesa:** 12 / 05 / 2022**Nome do Prof. (a) orientador (a):** Stefan Wilhelm Bolle

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26 / 05 / 2022

(Assinatura do orientador)

Sumário

Agradecimentos	4
Resumo	5
Abstract.....	6
Zusammenfassung	7
Introdução	8
Primeiro Capítulo	32
De Thierrez aos Schroffenstein	32
Árvore Genealógica dos Schroffenstein	34
Die Familie Schroffenstein.....	35
Segundo capítulo	48
Os fundamentos da violência - Análise do tema da vingança em <i>Die Familie Schroffenstein</i>	48
Terceiro capítulo.....	77
As fontes da violência em Kleist e Guimarães Rosa.....	77
Considerações Finais	91
Bibliografia.....	93

Agradecimentos

É hora de agradecer aqueles que me incentivaram e acreditaram em mim.

Agradeço ao meu orientador, Stefan Wilhelm Bolle, pela paciência e por ter aceitado me orientar. As conversas e os comentários críticos do senhor foram essenciais para que a dissertação fosse bem desenvolvida.

Agradeço em especial aos professores Juliana Pasquarelli e Helmut Galle por terem me ensinado a trilhar o caminho das pedras da graduação e pós-graduação. Não tenho palavras que expressem o tamanho da minha gratidão aos dois, obrigado por terem olhado por mim.

Agradeço a professora Celeste Sousa pela participação na minha entrevista de ingresso no mestrado e sou igualmente grato pelos comentários feitos pelo professor Alexandre Flory na banca de qualificação.

Agradeço a bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que permitiu o bom desenvolvimento da minha pesquisa.

Agradeço aos meus colegas de pós-graduação pelo apoio durante a pesquisa, todos foram bons companheiros nos momentos mais difíceis da dissertação.

Agradeço aos muitos amigos da internet que me apoiaram nessa jornada, seus nomes e arrobos são muitos, por isso deixo um abraço carinhoso para todos. Aproveito o parágrafo para agradecer dois amigos que foram meus guias nos tempos de faculdade: Gustavo Martins e Rodrigo Souza.

Agradeço com muita felicidade aos funcionários da USP, sejam os funcionários da seção de alunos, sejam os trabalhadores dos restaurantes universitários e até mesmo os funcionários terceirizados que tanto fazem pela universidade. Todos sem distinção têm a minha sincera gratidão.

Por fim, agradeço a minha mãe, Tania. Pensei em escrever muitas coisas para dizer a senhora, mas sou péssimo com as palavras. Eu sempre tive orgulho de ser o seu filho, obrigado por tudo.

RESUMO

JUNIOR, Claudionor Rangel. *Sobre os fundamentos da violência na peça teatral Die Familie Schroffenstein de Heinrich von Kleist*. 2022. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A presente dissertação *Sobre os fundamentos da violência na peça teatral Die Familie Schroffenstein de Heinrich von Kleist* propõe-se a investigar como a violência aparece na primeira obra do autor, *Die Familie Schroffenstein*, relacionando os episódios da peça de teatro com a obra *A Violência e o Sagrado* de René Girard. A violência na peça teatral de Kleist surge a partir dos termos ambíguos do pacto de sucessão, mas existem outras motivações que instigam a animosidade entre parentes. Parte-se dos conceitos de Girard, especialmente do “sagrado” e do “ciclo sacrificial”, para se elaborar uma análise que possibilite uma compreensão apurada das tensões existente entre as Casas Rossitz e Warwand. E, por fim, demonstra-se as correlações entre a violência na obra de Kleist e o romance *Grande Sertão: veredas* de Guimarães Rosa. A dissertação estabeleceu relação entre as duas obras literárias não por comparação direta, mas observando como a violência passa por relações de poder e se estabelece de maneira intrafamiliar. Com essa comparação entre realidades e períodos históricos distintos, explora-se os processos que levam o homem a naturalizar o uso da violência e demonstra-se que a violência ainda é um tema que tem muito a ser discutido.

Palavras-chave: Violência; Heinrich von Kleist; René Girard; Die Familie Schroffenstein; Guimarães Rosa.

ABSTRACT

JUNIOR, Claudionor Rangel. *On the foundations of violence in the play Die Familie Schroffenstein by Heinrich von Kleist*. 2022. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The present dissertation *On the foundations of violence in the play Die Familie Schroffenstein by Heinrich von Kleist* proposes to investigate how violence appears in the author's first work, *Die Familie Schroffenstein*, relating the episodes of the play with the study *Violence and the Sacred* by René Girard. The violence in Kleist's play arises from the ambiguous terms of the succession pact, but there are other motivations that instigate animosity between relatives. The investigation starts with Girard's concepts, especially the “sacred” and the “sacrificial cycle”, in order to develop an analysis that allows for an accurate understanding of the tensions between the Rossitz and Warwand Houses. Finally, it demonstrates the correlations between violence in Kleist's work and the novel *The Devil to pay in the backlands* by Guimarães Rosa. The relationship between the two literary works is shown not by direct comparison, but by observing how violence passes through power relations and is established in an intra-family way. With this comparison between different realities and historical periods, the processes that lead man to naturalize the use of violence are explored and it is demonstrated that violence is still a topic that has much to be discussed.

Keywords: Violence; Heinrich von Kleist; René Girard; Die Familie Schroffenstein; Guimarães Rosa.

ZUSAMMENFASSUNG

JUNIOR, Claudionor Rangel. *Über die Grundlagen der Gewalt in dem Theaterstück Die Familie Schroffenstein von Heinrich von Kleist*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

In der vorliegenden Magisterarbeit *Über die Grundlagen der Gewalt in dem Theaterstück Die Familie Schroffenstein von Heinrich von Kleist* wird untersucht, wie die Gewalt im Erstlingswerk des Autors, *Die Familie Schroffenstein*, erscheint, indem die Episoden des Stücks mit der Studie *Das Heilige und die Gewalt* von René Girard in Beziehung gesetzt werden. Die Gewalt in Kleists Stück ergibt sich aus den zweideutigen Bedingungen des Erbfolgepakts, aber es gibt auch andere Beweggründe, die zu Feindseligkeiten zwischen den Verwandten führen. Ausgehend von den Konzepten Girards, insbesondere dem "Heiligen" und dem "Opferzyklus", wird eine Analyse entwickelt, die ein genaueres Verständnis der Spannungen zwischen den Häusern Rossitz und Warwand ermöglicht. Schließlich werden die Zusammenhänge zwischen der Gewalt in Kleists Werk und in dem Roman *Grande Sertão: veredas* von Guimarães Rosa aufgezeigt. Die Magisterarbeit stellt eine Beziehung zwischen den beiden literarischen Werken her, und zwar nicht durch einen direkten Vergleich, sondern durch die Beobachtung, wie die Gewalt in den Machtverhältnissen enthalten ist und auf innerfamiliäre Weise etabliert wird. Mit diesem Vergleich zwischen verschiedenen Realitäten und historischen Perioden werden die Prozesse untersucht, die dazu führen, dass der Mensch die Anwendung von Gewalt naturalisiert, und es wird gezeigt, dass Gewalt immer noch ein Thema ist, über das viel diskutiert werden muss.

Stichwörter: Gewalt; Heinrich von Kleist; René Girard; Die Familie Schroffenstein; Guimarães Rosa.

Introdução

Para que possamos compreender o fenômeno da violência no contexto desta pesquisa, precisamos fazer um recorte e delimitar o escopo do que será abordado. A violência sobre a qual falaremos, especificamente na peça de Kleist, passa pela força do patriarcado e se fundamenta no pacto sucessório. Existem personagens no conflito dos Schroffenstein que se posicionam contra e a favor da violência, instigados por interesses pessoais e por mentiras que nunca foram questionadas. Mulheres, homens, crianças são algumas das vozes que participam da disputa e que fazem parte do ciclo da violência. Não pretendemos investigar quem teria razão na rixa entre parentes, mas sim analisar como os personagens participam da violência.

João Guimarães Rosa é outro autor que nos ajuda a pensar na questão da violência. Escolhemos a obra *Grande Sertão: veredas* para que possamos dialogar com a peça de teatro escrita por Kleist, buscando intersecções e diferenças entre as formas como os autores apresentam a violência. René Girard será o pensador a sustentar nossa reflexão a respeito do funcionamento da violência e seus desdobramentos nas esferas cultural, social e familiar. Mas antes de nos aprofundarmos na análise das obras literárias, precisamos fazer um preâmbulo sobre o que podemos entender como violência.

Embora a violência nos noticiários pareça natural, as cenas reproduzidas pela mídia passam por um crivo moral. Um juiz, ao ordenar que policiais tomem o controle de uma aldeia indígena, consegue legitimar uma ação brutal. No entanto, essa mesma aldeia indígena encara a força usada pelos policiais como ilegítima. Mesmo que essa legitimação pareça arbitrária, o sistema judiciário continua a reconhecer e permitir o uso da força. Moralmente questionável, mas inegavelmente eficiente, a violência transfigura o que seria uma escolha em uma necessidade. As circunstâncias externas e internas ao homem confluem para a exacerbação do ódio. Até mesmo mídias como livros, filmes e séries servem como reflexo da naturalização de ações violentas. Ainda assim, certas obras ficcionais seguem por outro viés e nos permitem compreender com maior precisão como a violência nos fascina.

O distanciamento proporcionado pela ficção possibilita que nós enxerguemos o sistema que permeia a violência. Um assunto como o filicídio que seria tratado com sensacionalismo por programas de televisão pode conseguir um tom sóbrio na literatura. A nova percepção sobre a realidade que nos cerceia é alcançada por conta do trato literário e serve para fundamentar uma percepção da violência como antinatural. Além disso, a ficção permite compreender os

motivos que levam o homem a internalizar o ódio. Justificamos com facilidade o uso da força contra o outro usando expressões como “necessária” ou “justa”, mas qualquer justificativa pode ser reduzida a motivos banais. Nem todo gesto de violência precisa ser por um motivo específico, como menciona Jaime Ginzburg:

Existem casos na literatura em que a violência ocorre sem que seu ato corresponda à expressão de uma honra ou de uma ambição. A força destrutiva voltada sobre o outro pode manifestar-se não de modo dirigido, mas intransitivo. Como uma associação de ideias sem controle, que não exige nenhuma antecipação explicativa. (GINZBURG, 2017, E-book posição 171-181)

O autor menciona Riobaldo, protagonista de *Grande sertão: veredas*, como exemplo de personagem que faz digressões sobre a violência sem sentido. Riobaldo, ao longo da narrativa, passa por diversas situações que o fazem refletir sobre sua posição de jagunço em contraste com a vida comum dos sertanejos. Parte das reflexões do personagem acontece durante sua busca por vingança, ao lado de Diadorim, contra Hermógenes. Mesmo com o asco causado pela violência dos jagunços, o protagonista não deixa de assassinar pessoas e se valer do ódio para continuar a empreitada contra o assassino de Joca Ramiro. As viagens do protagonista o levam a entrar em confronto com um mundo moderno que utiliza a violência sancionada pelas esferas legislativa, executiva e judiciária. Para investigar a relação entre o poder legal e a perpetuação da violência utilizamos o livro *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos* que reúne textos escritos por Walter Benjamin.

Os pensamentos de Walter Benjamin nos permitem refletir sobre o papel dos poderes legais na manutenção da violência. Por vezes os contratos que buscam encerrar um conflito levam a novos enfrentamentos. Os homens acreditam que as esferas legais e o estabelecimento de acordos são a solução dos problemas, quando na realidade é o próprio contrato legal que causa a discórdia. No romance de Guimarães Rosa, os jagunços deixam Zé Bebelo partir com vida e alegam que o julgamento foi correto, mas os termos do exílio do acusado prenunciam novas guerras. Os jagunços desejam que Zé Bebelo retorne com um exército para que a batalha seja ainda maior. O julgamento jagunço que se pretende legal nada mais fez do que instigar a violência, pois o contrato foi criado na expectativa de que seus termos fossem violados. E de maneira contrária, pela impossibilidade de o contrato ser invalidado, os personagens na peça de Kleist são levados a agir com brutalidade.

Uma outra espécie de contrato é a razão para a rixa entre os patriarcas das Casas. O pacto sucessório determina como será a escolha do legítimo sucessor e seus termos apontam para a destruição do outro. Os personagens estão presos ao pacto de sucessão e, por conta da importância deste contrato, não conseguem escapar da influência exercida pelo documento.

Embora os personagens sejam ativos na destruição dos possíveis rivais, parece notável como a esfera legal os instiga a tomar decisões cruéis. Este mundo que instiga a morte e a vingança também está presente nos demais escritos de Heinrich von Kleist.

A obra literária de Kleist abrange diversos temas que estão presentes não só na literatura universal, como também no cotidiano. A fonte para um desses temas – o conflito entre sentimentos e ações – está na vida do próprio Kleist que passou anos sendo obrigado a seguir o que é esperado de um nobre. Por conta das imposições da própria família, o autor ingressou na carreira militar e anos depois abandonou os militares. A decisão de abandonar o exército o deixou com profundas dúvidas sobre o que fazer, visto que o esperado de um nobre era a carreira militar ou trabalhar em alguma corte. Outro ponto delicado na vida do autor eram as discussões com sua meia-irmã, Ulrike, que ralhava constantemente sobre as decisões do irmão. O autor continuou a persistir e a buscar um lugar na sociedade alemã na passagem entre os séculos XVIII e XIX, mas nunca conquistou em vida o sucesso desejado. Com o sentimento de inadequação e os fracassos que moldaram sua vida, a escolha final do autor foi cometer suicídio em 1811, deixando um legado literário que seria redescoberto apenas no século XX.

O desfecho da vida de Kleist é uma forma de compreender a intensidade e a temática de suas obras literárias. Nas peças teatrais e novelas de Kleist os temas do amor, vingança, desilusão e traição estão presentes nas relações íntimas e hierárquicas entre os personagens. Em *Penthesilea*, por exemplo, a rainha das amazonas se apaixona por Aquiles e após se sentir traída acaba com a vida do herói grego. Penthesileia só chegou a esse extremo porque na sociedade das amazonas o amor entre homens e mulheres não era permitido. Quando o ser humano quer seguir suas emoções, mas as circunstâncias o impedem, os resultados podem ser catastróficos. A história da rainha das amazonas é o modelo exemplar, utilizado por Kleist, para mostrar o desarranjo entre o homem e a sociedade. Nas palavras de Elystan Griffiths:

Kleist's thinking is characterized by tensions between the competing imperatives of order and freedom, individualism and community, nationalism and cosmopolitanism. Such tensions attain their fullest expression only in his literary writing, thanks to the plurality of discourses that his works are able to sustain alongside one another. (GRIFFITHS, 2005, p. 40)

Na morte de Aquiles, pelas mãos de Penthesileia, está presente outro aspecto importante para Kleist: a ambiguidade nas relações interpessoais. As ambiguidades não estão necessariamente no primeiro plano da narrativa e se tornam claras somente na releitura do texto. No caso da relação entre Penthesileia e Aquiles, ambos se desentendem por participarem de sociedades com valores sociais diferentes. O casal nunca conversou sobre as perspectivas de vida e a falta de comunicação é um dos principais elementos que conduz ao desfecho trágico.

Não parece existir apenas falta de diálogo, como também uma completa impossibilidade de compreensão entre as personagens nas obras de Kleist. As personagens parecem viver em circunstâncias sociais e culturais que sequer permitem a tentativa de conversar com o outro. *Penthesileia* é uma obra marcada pelo aspecto dúbio das relações pessoais, temática que o autor voltou a utilizar em *Der zerbrochene Krug*.

Em *Der zerbrochene Krug* a personagem Marthe Rull vai até o tribunal para acusar o companheiro de sua filha de ser o responsável pela destruição da bilha da família. Um aspecto importante do julgamento é que o juiz Adam, presidindo a sessão, deixa transparecer nervosismo toda vez que Marthe insiste em querer uma investigação detalhada do caso. Aos poucos fica evidente que o juiz tem ligação não só com o caso, mas também tem ligação com a filha de Marthe, Eve. As discussões entre as personagens sobre quem destruiu a bilha são a superfície do caso porque o verdadeiro assunto em questão é a possibilidade de Eve não ser mais virgem. O invasor, que escapou no meio da noite, perambulou especificamente pelo quarto de Eve. Todos parecem estar nervosos com a possível revelação da identidade do culpado. Embora a bilha pareça ser de grande importância, o objeto é somente uma forma ambígua de todos discutirem um outro assunto visto como tabu pelas normas morais. Marthe parece querer se vingar do culpado pela destruição da bilha, mas no fundo, seu objetivo é descobrir quem tocou na filha. Ao mostrar o processo moroso de Marthe, que precisa seguir inúmeras regras para chegar ao tema de real importância, Kleist mostra como não conseguimos ser pragmáticos com certos assuntos. E a ineficiência do tribunal é aparente do começo ao fim da peça de teatro.

A crítica ao sistema judiciário é retomada na novela *Michael Kohlhaas*. O protagonista é um negociante de cavalos que precisa seguir até a Saxônia, mas é impedido de atravessar a fronteira por ordens de um nobre (Junker Wenzel von Tronka). Sem a documentação necessária, Kohlhaas é obrigado a deixar dois dos seus melhores cavalos como compensação para finalmente seguir viagem. Tempos depois o protagonista percebe que a exigência do nobre em ficar com seus cavalos foi inapropriada e tenta, sem sucesso, reaver os animais. A situação fica ainda mais complicada quando a esposa de Kohlhaas resolve intervir e tenta entregar um pedido de auxílio ao príncipe de Brandenburgo, mas acaba sendo brutalmente atacada pelos guardas e morre ao voltar para o esposo. A história prossegue até o ponto extremo em que Kohlhaas quer vingança contra o Estado que ignorou seus direitos e deu razão na disputa judicial ao fidalgo. Os problemas do sistema legal aparecem com mais sutileza em *Der zerbrochene Krug*, mas em *Michael Kohlhaas* o tema surge de forma contundente.

Por ter se deparado com situações de desespero e incapacidade, Kleist consegue criar personagens com atitudes compreensíveis ao leitor. Os personagens refletem crises pessoais comuns a qualquer pessoa, com indecisões sobre o que fazer ou com raiva do mundo. Mesmo com diferentes abordagens, os temas caros ao autor estão presentes em todas as suas obras literárias. O tema da vingança, as relações ambíguas e personagens obrigados a seguir convenções sociais são características da dramaturgia de Kleist que começa por *Die Familie Schroffenstein*:

Heute dürfte es der Bühne endgültig verloren sein; daran vermag auch eine historische Begründung und literaturwissenschaftliche Erklärung seiner inneren Widersprüche nichts mehr zu ändern. Im Rahmen einer Analyse des gesamten dramatischen Werkes aber bleibt Kleists Erstling trotz, vielmehr wegen seiner Fragwürdigkeit bedenkenswert. Seine Bedeutung für die Entfaltung und das Erproben von dramaturgischen Strukturen, die auch in *Prinz Friedrich von Homburg* noch wirksam sind, darf nicht unterschätzt werden. (ALLEMANN, 2005, p. 54)

O enredo de *Die Familie Schroffenstein* envolve duas Casas que estão em conflito e um romance proibido entre os herdeiros. É um formato que Shakespeare valorizou com *Romeu e Julieta*, mas que adquire especificidades nas mãos de Kleist:

Kleist begegnet Shakespeare jedenfalls nicht nur in Auseinandersetzung mit den Übersetzungen, sondern – wie das >Fiesko<-Beispiel zeigt – auch durch das Studium anderer literarischer Werke, Schiller kommt in diesem Zusammenhang die vielleicht wichtigste Vermittlungsfunktion zu: Kleist kennt nämlich Schillers Dramen sehr genau, wie sich anhand seiner Briefe um Texte belegen lässt. Neben Anspielungen auf Schillers frühe Dramen ist es vor allem sein >Wallenstein<, der für >Die Familie Schroffenstein< prägend wird, wir bereits der deutsche Name des Stückes deutlich zu erkennen gibt. (FLEIG, 2017, p. 88)

A peça de teatro se mostra diferente quando o enredo mantém o foco no casal (Agnes e Ottokar), sem perder de vista os conflitos entre as Casas Warwand e Rossitz. Em contraste com *Romeu e Julieta* que abrange a guerra entre duas famílias, a história dos Schroffenstein envolve a luta entre duas Casas originadas da mesma família. Os membros da família estão divididos por conta de um pacto que dita ser necessário o desaparecimento de uma Casa para que a outra se torne a herdeira da família. A abordagem de Kleist é um diferencial para a peça e, segundo Jochen Schmidt (SCHMIDT, 2003, p. 54-55), o pacto feito entre as Casas é mostrado logo na primeira cena – na conversa entre Jeronimus e o servo da igreja – para que não restem dúvidas sobre a importância do pacto sucessório.

Além das explicações sobre o pacto sucessório, o juramento de vingança também é feito na primeira cena da peça. Por um lado, Rupert (Rossitz) jura vingança diante da hóstia e está certo de que o culpado pela morte do filho é Sylvester (Warwand). Sua acusação é feita não apenas por conta do pacto sucessório e leva em consideração as ações questionáveis da Casa

Warwand. Por outro lado, a defesa de Sylvester diante das suspeitas é afirmar que se fosse realmente culpado não negaria o direito de um pai em se vingar. Sylvester insinua que se tivesse cometido um assassinato, a própria honra o obrigaria a confessar o crime. Os patriarcas não precisam ter razão, só precisam de justificativas para assassinar o rival. E a almejada vingança pode ser interpretada como um ato de justiça ou de insanidade, basta que se analise os argumentos que os patriarcas oferecem em momentos específicos da trama.

Em meio aos códigos de honra e moral seguidos por essa sociedade feudal, a violência ganha uma forma legítima na vingança. No conflito entre os Schroffenstein não existem meios de intermediação que satisfaçam os patriarcas, portanto agir com violência parece ser a única solução. Nem mesmo Jeronimus, que tenta ser um intermediário, consegue lidar com a situação e termina morto – reforçando a convicção dos patriarcas em continuar com a vingança. Tanto Rupert que jura vingança pelo filho morto, quanto Sylvester que promete se vingar pela morte de Jeronimus, participam do ciclo de violência que os valores morais os obrigam a seguir.

A violência em si é o elemento que guia e atordoa os personagens desde o começo. Jeffrey L. Sammons, ao fazer uma comparação com os campos de extermínio e explicar as situações autodestrutivas das personagens kleistianas, elucida o efeito da violência nas obras de Kleist:

Rather, I am reminded of what one reads of death-camps inmates: the situation is so far beyond experience and habit, so resistant to understanding and coping, that the very fabric of the self-disintegrates to the degree that questions as to whether one or another behaved well or ill loses their relevance. The violence in the deep places of Kleist's imagination creates an effect similar to this in kind if not magnitude. (FISCHER, 2003, p. 36)

Em meio aos argumentos oferecidos pelas partes envolvidas no conflito, o aspecto mais universal que envolve os Schroffenstein, parece ser a forma como todas as personagens conseguem justificar quaisquer ações tomadas. Nos patriarcas que são lentamente consumidos pelo desejo de vingança, esse aspecto é identificado com facilidade. Quando Gertrude, no ato I, 1, diz não saber como uma mulher poderia se vingar, o marido responde que ela deveria participar da vingança com pensamentos e orações. A justificativa é que Deus está guiando a vingança contra Sylvester. Depois, quando Rupert quase no fim da peça é chamado de assassino pela esposa e seus sentimentos parecem estar em conflito, o personagem justifica suas ações na injúria feita por Gertrude e prossegue com a vingança. Na tentativa de escapar das consequências de suas ações, Rupert transfere a culpa para a esposa ou para a religião. As ações e pensamentos das personagens não são apenas contraditórios, como também irracionais. Essas características da obra são apontadas por Bernd Fischer:

While the play's basic plot follows Shakespeare's *Romeo and Juliet*, Kleist's drama of lovers torn apart by feuding families lacks the grand pathos of a central tragic hero. Rather, the plot's development is driven by erratic decisions and false motivations, confusion and misguided reactions, violent emotions and unintended consequences. The tragic catastrophe remains incomprehensible, and a pervasive sense of incomprehensibility and uncertainty is the play's central theme. (FISCHER, 2003, p. 7)

No fim da história, Rupert não entende as razões de ter agido com brutalidade e Sylvester, que cedeu à violência para se vingar, também não compreende como chegou ao ponto de matar a própria filha. A cena final mostra o resultado da vivência dos personagens em uma comunidade que aceita e prega a violência como forma de resolver conflitos. Quando Sylvester e Rupert já cometeram filicídio, aparece Johann tresloucado acompanhando o avô de Agnes. O avô de Agnes é quem faz a grande revelação que os pais, por engano, mataram os filhos. Rupert entra em desespero e pede o perdão de Sylvester que responde vagamente através de dois gestos distintos. Um rosto virado para o chão e uma mão estendida parecem ser, para Rupert, o desejado sinal de paz. Embora as mães se abracem para simbolizar a paz, toda a situação é bastante questionável. Para deixar a situação ainda mais estranha é um personagem visivelmente tresloucado que se diz satisfeito com o desfecho trágico do casal.

“JOHANN. Bringt Wein her! Lustig! Das ist ein Spaß zum/Todtlachen! Wein! [...] Wein/Wir wollen Eins drauf trinken!” (EDEL, 1994, p. 122)¹, Johann pede para que todos se divirtam com a morte e bebam vinho. Seguindo as desavenças pelo pacto sucessório e pela morte de Peter, mortes foram sucedidas por mortes até o trágico final que é sancionado por um jovem louco. Se Kleist realmente quisesse seguir os moldes tradicionais de uma tragédia, poderia ter elaborado uma cena final parecida com a de *Romeu e Julieta*. Mas esta é uma cena que envolve contradições, gestos dúbios e reações estranhas, são muitos elementos para afirmar que não foi deliberado por parte do autor. Levando em conta os detalhes, o ato final da peça possibilita uma interpretação que questiona as origens da violência no sistema feudal.

Na última peça de teatro escrita por Kleist, *Der Prinz Friedrich von Homburg*, existem possibilidades de interpretação sobre questões que estão além do enredo e que surgem no último ato. Friedrich é o protagonista da história e busca ao longo de toda a peça se tornar um legítimo soldado prussiano, mas as pressões da esfera militar o impedem de alcançar o seu maior sonho. Em uma grande batalha no meio da história, Friedrich desobedece às ordens dos superiores e, por conta da sua atitude, os prussianos conquistam uma vitória considerada vergonhosa. Por

¹ “JOHANN. Tragam o vinho! Que alegria! Essa é uma piada para se morrer de rir! Vinho! [...] Vinho! Nós vamos molhar a garganta!” (Todas as traduções dos extratos da peça são nossas)

conta da desobediência, Friedrich é preso e depois de algumas reviravoltas acaba sendo salvo do pelotão de fuzilamento. A questão relevante no enredo é o protagonista querer ser um soldado exemplar, que para ser perdoado por suas ações desonrosas, precisaria admitir por escrito que o exército prussiano cometeu um erro de julgamento. Então, a saída mais honrosa que permitiria a realização do ideal prussiano seria a morte pelo fuzilamento. Para Friedrich, ter sido salvo no fim da peça é a ruína de sua busca por glória e a admissão que o exército prussiano não é infalível.

Da primeira até a última peça de teatro escrita por Kleist fica evidente que as interpretações sobre os personagens podem ser inúmeras. Em *Die Familie Schroffenstein*, o autor decide transformar em matéria literária uma forma bestial de vingança que mostra a transformação de dois homens em assassinos dos filhos. A vingança é o elemento que marca os patriarcas até o final perturbador no quinto ato. Interpretando a peça dessa maneira, o autor parece convidar seus leitores a acompanhar a obra e a refletir sobre o preço a ser pago por aqueles que buscam a vingança. Ainda que o ato final da história dos Schroffenstein encerre a narrativa, a reflexão sobre a natureza vingativa do ser humano continua muito além de suas páginas. A vingança é um tema da literatura universal que teve a sua origem no teatro grego e, ao longo de décadas, assumiu novas formas pelas mãos de diversos autores. A temática da vingança já envolveu o homem contra o estado e mostrou até mesmo a fúria dos homens, contra aqueles que não respeitavam suas regras. A vingança está no cerne das grandes cenas de Kleist que mostram homens se permitindo tomar decisões contraditórias, julgando seus próprios méritos e matando por razões injustificáveis.

Para explorar o tema da vingança, utilizamos as teorias girardianas que envolvem a crise sacrificial e o desejo mimético. René Noël Théophile Girard (França, 25 de dezembro de 1924 – 4 de novembro de 2015) foi um crítico literário, historiador, filósofo e antropólogo que seguiu no ramo da antropologia filosófica. *A violência e o sagrado*², sua principal obra, foi publicada em 1972 na França. Neste livro o autor aborda não só o “desejo mimético”, como também explora o conceito de crise sacrificial e o papel da ritualização da violência na relação entre os homens. O autor explora longamente a teoria dos ritos e sacrifícios na contenção da violência nas “sociedades primitivas³” e, aos poucos, estabelece a teoria sobre o aspecto fundador dessa mesma violência que tudo destrói. Em um resumo feito por Yves Michaud:

² *A violência e o sagrado*, escrita por René Girard (RG), Paz e Terra, São Paulo, 2008.

³ Nós respeitamos e utilizamos a expressão “primitiva” de Girard pois é assim que o autor o faz. Esse é um conceito atualmente ultrapassado, visto que essa forma de organização social pode ser mencionada com a utilização de outros termos que não soem negativos. Pedimos gentilmente que os leitores compreendam a necessidade de manter a expressão, por mais problemática que seja, na dissertação.

A violência do desejo mimético não tem freio, por princípio: ela abre uma série louca de vinganças sem fim. A função do sacrifício é desviar essa violência sobre uma vítima, um bode expiatório que a canaliza. É nesse sentido que dir-se-á que a violência é fundadora: ela se encontra no princípio do rito constitutivo do social. (MICHAUD, 1989, p. 109)

Ao iniciar o livro, Girard discute como em diferentes rituais na antiga sociedade humana o sacrificial se apresenta de duas maneiras contrárias: ora o sacrifício se apresenta como algo sagrado que não pode ser negligenciado sem consequências graves, ora aparece como um ato criminoso que não pode ser perpetrado sem se expor a riscos graves. Essa “contradição” do sacrifício ritual se explica pelo caráter sagrado da vítima. Seria criminoso, por conta do caráter sagrado da vítima, realizar o ritual sacrificial. No entanto, a vítima se torna sagrada especificamente por ser morta durante o sacrifício ritual. A ambivalência do sacrifício faz com que o ritual seja interpretado como uma “violência criminosa”, mas pelo mesmo viés, não existe nenhuma forma de violência que não possa ser descrita como um sacrifício. Ao seguir por essa linha de pensamento e fundamentando os argumentos iniciais no livro *Human Agression*⁴ de Anthony Storr, René Girard começa a investigar as relações entre o sacrifício e a violência.

Girard menciona “estudos recentes” que explicam como os mecanismos fisiológicos da violência pouco variavam entre indivíduos e que também pouco variavam entre culturas, apoiando sua argumentação no livro de Storr. No argumento de Girard, retirado do livro de Storr: “nada mais é parecido com um gato ou um homem encolerizado, do que um outro gato ou um outro homem encolerizado” (GIRARD, 2008, p. 12). Partindo dessa ideia, Girard diz que seria interessante explorar a violência nos rituais sacrificiais, visto que esta independia em menor grau de variáveis culturais “menos conhecidas do que se imagina” (ibid., p. 12). Prosseguindo com o argumento que se baseia em Storr, Girard explica que: “Uma vez despertado, o desejo de violência produz certas mudanças corporais que preparam os homens para a luta” (ibid., p. 12). Embora essa disposição pela violência possua uma curta duração, ela não pode ser considerada um simples reflexo com efeitos que sumiriam se o estímulo deixasse de atuar sobre o homem. Assim: “Storr observa que é mais difícil apaziguar o desejo de violência que desencadeá-lo, principalmente nas condições normais de vida em sociedade” (ibid., p. 12).

⁴Anthony Storr publicou *Human Agression* em 1968, o autor é um psicoterapeuta que explora os aspectos comuns (função na infância, na vida adulta, nas relações sexuais etc.) e aspectos negativos (hostilidade, depressão, paranoia etc.) da “agressão” na sociedade humana. A discussão passa também por aspectos sociais, estruturais das sociedades animais e humanas.

A violência se mostra volúvel no homem, arranjando sempre novos alvos para concentrar sua força destrutiva. Dessa forma, o autor mostra como a violência sempre encontra uma razão e desmistifica a natureza “irracional” da violência. Neste argumento estaria a principal ligação entre a violência e o sacrifício, pois a imolação de animais poderia ser um exemplo do desvio da violência que seria dirigida ao ser humano (ibid., p. 13).

O autor fornece exemplos bíblicos para fundamentar seu argumento e explica que por conta da vítima sacrificial a violência esquece o seu objeto inicial. É importante que no processo de substituição sacrificial esteja envolvido uma espécie de “desconhecimento”, isto é, o próprio sacrifício não pode explicitar o deslocamento da violência. Além disso, se está vivo, o sacrifício não pode esquecer o objeto original, porque nesse caso o ritual sacrificial perderia o efeito (ibid., p. 16). Outro ponto da argumentação de Girard está no aspecto remediável do sacrifício com relação à violência. Nas sociedades chamadas de primitivas pelo autor, quando a paz é interrompida, o sacrifício tem o papel de restaurar o equilíbrio. Por não existir um sistema judiciário, o sacrifício e o rito desempenham um papel importante entre os membros das sociedades sacrificiais.

Em uma realidade cujo menor conflito poderia causar uma catástrofe, o sacrifício desempenha o papel de convergir a agressividade para vítimas reais ou ideais, animadas ou inanimadas. Nas palavras de René Girard:

O sacrifício oferece ao apetite da violência, que a vontade ascética não consegue saciar, um alívio sem dúvida momentâneo, mas indefinidamente renovável, cuja eficácia é tão sobejamente reconhecida que não podemos deixar de levá-la em conta. O sacrifício impede o desenvolvimento dos germes de violência, auxiliando os homens no controle da vingança. (GIRARD, 2008, p. 31)

Os homens precisam não só do sacrifício para conter a violência, como também necessitam de algum elemento que diferencie a violência legítima da ilegítima. Portanto, seria necessária uma transcendência (religiosa, humanista etc.) que distinguisse a legitimidade e a ilegitimidade da violência, caso contrário a violência se tornaria dependente de opiniões individuais e cairia no esquecimento. Em outras palavras:

Há a partir de então tantas violências legítimas quanto violentas, ou seja, ela deixa completamente de existir. Somente uma transcendência qualquer, que faça acreditar numa diferença entre o sacrifício e a vingança, ou entre o sistema judiciário e a vingança, pode enganar duravelmente a violência. (GIRARD, 2008, p. 38)

Ao concluir suas primeiras reflexões sobre a violência, o autor menciona o momento decisivo no qual a violência só pode ser contida com outra violência e que, ao chegar nesse ponto, pouco importa o sucesso ou fracasso da empreitada. O ciclo de violência está enraizado

em efeitos *miméticos*, pois quanto mais se tenta manter o controle da violência, maior parece ser a sua força. O autor recorre a metáforas como “a chama que devora tudo o que se possa lançar contra elas para abafá-la” (ibid., p. 45) para ressaltar a força da violência e, ainda comparando com elementos da natureza, começa a discorrer sobre o duplo aspecto do sagrado.

O sagrado não é só aquilo que domina o homem como os elementos da natureza, mas é também “a violência dos próprios homens, a violência vista como exterior ao homem e confundida, desde então, como todas as forças que pesam de fora sobre ele. É a violência que constitui o verdadeiro coração e a alma secreta do sagrado” (ibid., p. 46). Os homens colocam a violência – o sagrado – para fora deles e quando esse processo se associa com as catástrofes naturais, a violência e a própria natureza parecem se tornar semelhantes. Após estabelecer o caminho inicial entre a violência e o sagrado, o autor inicia a reflexão sobre a crise do sistema sacrificial.

Para que o sacrifício funcione plenamente é necessário que exista uma continuidade entre a vítima a ser sacrificada e a vítima que está sendo substituída. Esse é o corolário da teoria de Girard. No entanto, caso aconteçam mudanças no sistema de classificação ou hierarquização das vítimas, o processo sacrificial se torna inválido. Se uma vítima corte os laços com a sua comunidade, o seu papel de conduzir a “violência pura” se torna distorcido e causa um ciclo de mortes sem fim (ibid., p. 55-56). O próprio autor aponta a arbitrariedade na diferenciação entre a violência sacrificial e a não-sacrificial, visto que na melhor das hipóteses o ato sacrificial pode ser chamado no máximo de “violência purificadora”. René Girard menciona que nos antigos rituais de sacrifício os sacrificadores tinham de se purificar após o sacrifício: “pode-se comparar o processo sacrificial com a descontaminação de instalações atômicas; quando o especialista termina seu trabalho, ele mesmo deve ser descontaminado” (ibid., p. 57). É preciso que exista uma distinção entre a boa e a má violência e, quando a distinção parece impossível, acontece a crise sacrificial.

A crise sacrificial não é só a perda das diferenças, mas também a perda do próprio sacrifício. Quando a comunidade não distingue as formas de violência, a violência se alastra e acaba com as relações entre seus membros. Segundo Girard (ibid., p. 67), a crise sacrificial evolui para além da crise das diferenças e se torna uma ruptura com a ordem cultural. E essa ordem cultural não deixa de ser um sistema de diferenças que funciona para, a partir dos desvios, permitir que os indivíduos consigam se situar em relação uns aos outros. Mas essas diferenças desaparecem na modernidade, visto que o mundo moderno busca a igualdade entre os homens. Com essa distinção em mente, o autor estabelece que tanto na religião primitiva

quanto na tragédia a ordem e a paz se baseavam nas diferenças culturais e o ocasional desaparecimento das diferenças levava os homens à ruína (ibid., p. 68).

Conforme avança em suas reflexões sobre as distinções entre as sociedades arcaicas e modernas, Girard se utiliza da peça *Tróilo e Cressida* para expor alguns pensamentos sobre a violência e a justiça. Nas palavras do autor (ibid., p. 71), se as diferenças terminam é a força que vai dominar a fraqueza, é o filho que vai golpear mortalmente o pai. Portanto, não seria estranho imaginar o fim das diferenças levando ao fim da justiça humana que, inesperadamente, também pode ser definida em termos de diferença. Nas tragédias gregas o equilíbrio é a violência, então a não-violência garantida pela justiça tem de ser definida como um desequilíbrio – como uma diferença entre aquilo que é do “bem” e aquilo que é do “mal” – muito semelhante à diferença sacrificial entre “puro” e “impuro” estabelecida pelo autor: “Assim, não há nada mais estranho a esta concepção que a ideia de justiça como balança sempre igual, imparcialidade nunca perturbada. A justiça humana enraíza-se na ordem diferencial e sucumbe ao mesmo tempo que ela” (ibid., p. 71).

É notável ao longo do texto como Girard constantemente se baseia em tragédias e mitos antigos para explicar a relação entre a violência e o sagrado. Para o autor é preciso inverter processos e entender as razões por trás das criações míticas que confluem com a teoria sobre o rito sacrificial. O longo processo de indiferenciação violenta (ibid., p. 89) tem de ser invertido para o da elaboração mítica e, novamente, invertido para encontrar as raízes na elaboração mítica. Dentro da comunidade tomada pela violência é preciso que exista um mecanismo capaz de interromper o ciclo de violência e que, no fim desta crise, surja a possibilidade de restaurar a sociedade humana. Ao concluir sua linha de raciocínio, o autor aprofunda-se no mito de Édipo, especificamente na tragédia *Édipo Rei*, para compreender o papel da vítima expiatória e seu mecanismo restaurador da ordem.

Para resumir a função do bode expiatório, Girard usa a narrativa de *Édipo Rei* e explica as circunstâncias necessárias para a existência da vítima expiatória. O incesto cometido por Édipo é uma violência extrema que leva à destruição extrema da diferença, isto é, a diferença em relação à mãe. Além disso, o personagem comete outra grave violência ao assassinar o próprio pai. “Ambos, o parricídio e o incesto, concluem o processo de indiferenciação violenta. A concepção que assimila a violência à perda das diferenças deve conduzir ao parricídio e o incesto como o último termo de sua trajetória” (ibid., p. 99). A crise sacrificial – crise das diferenças – se assemelha ao que ocorre na narrativa de Sófocles, visto que as diferenças são destruídas e as monstrosidades cometidas por Édipo se tornam contagiosas. Filhos, riquezas,

tudo se torna abominável e precisa ser purificado. Girard inclusive afirma que o parricídio e o incesto só adquirem o seu verdadeiro sentido quando estão no interior da crise sacrificial (ibid., p. 100).

O incesto e o parricídio de Édipo resultam na dissolução das diferenças, mas especificamente por serem atribuídos a uma única pessoa, resultam em uma nova diferença – resultam na monstrosidade de Édipo. Portanto, se inicialmente os crimes de Édipo parecem afetar toda a comunidade, depois esses mesmos crimes se tornam problema de um único indivíduo. O parricídio e o incesto ocultam aquilo que Girard designou como crise sacrificial. Existem reciprocidades e identidades tão violentas na narrativa de *Édipo Rei*, que acabam se tornando culpa de uma única pessoa. E a peste desempenha um papel fundamental na crise sacrificial que se oculta na história de Édipo. A epidemia que impede as funções vitais da cidade não é estranha à violência e à perda das diferenças, até mesmo o oraculo ressalta esse fato. E a presença contagiosa que causa o desastre da história é a existência de um assassino (ibid., p. 101).

Édipo se torna o responsável “por excelência” pela desgraça que recai sobre Tebas. A responsabilidade é tão grande que sequer parece possível que outra pessoa assuma o papel de culpado. Desse modo, o tirano Édipo se torna a vítima ideal para ser sacrificada e reestabelecer a harmonia. Como já foi estabelecido por Girard, na crise sacrificial os antagonistas acreditam ser diferentes uns dos outros, mas essa crença é uma ilusão. Todos estão presos no mesmo ódio, na mesma brutalidade que os motiva a matar e sem que percebam, vivem como *duplos* dos outros (ibid., p. 104). Se a violência é capaz de uniformizar todos os homens, então todos são capazes de se tornarem objeto de um ódio universal e, por essa lógica, uma única vítima seria capaz de substituir todas as vítimas em potencial. Eis o papel de Édipo. A universalização do duplo na mesma medida em que multiplica o ódio também o transforma em matéria intercambiável. Esse processo é o mínimo necessário para que a comunidade se encontre na unanimidade violenta que gera vítimas expiatórias: “todos os rancores disseminados em mil indivíduos diferentes e todos os ódios divergentes vão convergir, de agora em diante, para um indivíduo único, a *vítima expiatória*” (ibid., p. 105).

O mecanismo de contenção da violência – a vítima expiatória – existe dentro de um ciclo de violência coletiva que, ao infectar a comunidade, não mostra ter saída fácil. Enquanto existir o mínimo capital de ódio no seio da comunidade, para Girard (ibid., p. 105), os homens vão se valer desse sentimento. Cada homem vai se preparar contra uma possível ação violenta do vizinho e, o vizinho que observa essa preparação, vai deduzir que se trata de uma outra ação

violenta. Essa é a natureza mimética da violência que não consegue se extinguir em si mesma. A vítima expiatória funciona não só para o homem exteriorizar a própria violência, mas também serve para a criação de um momento de paz e restauração no fim do ciclo de violência (ibid., p.172). Para impedir o ressurgimento da violência seria necessário acabar com quaisquer modelos de violência existente, mas essa é uma solução impossível de ser alcançada. Diante dessa conclusão, Girard começa a investigar sobre como o desejo mimético atua nos homens e os leva a matar.

Os homens partem para a violência porque seus desejos convergem de maneira independente para o mesmo objeto. A violência acontece quase naturalmente pelos homens desejarem de maneira egoísta deter o objeto. Segundo o autor (ibid., p. 182), na crise sacrificial o objeto perde parte de seu valor e a violência (re)valoriza o objeto, criando situações para desencadear a si mesma. O objeto (valorizado pela violência) assume o controle e faz com que os homens se tornem monstros, mantendo assim o interminável ciclo de violência. A dinâmica entre o sujeito e o objeto acaba sendo intermediada por um rival que faz florescer a violência:

Uma vez que seus desejos primários estejam satisfeitos, e às vezes mesmo antes, o homem deseja intensamente, mas ele não sabe exatamente o quê, pois é o ser que ele deseja, um ser do qual se sente privado e do qual algum outro parece-lhe ser dotado. O sujeito espera que este *outro* diga-lhe o que é necessário desejar para adquirir este ser. (GIRARD, 2008, p. 184)

O desejo é *mimético*. A violência se transforma em significante do “desejável absoluto” e o sujeito entra numa relação paradoxal com essa violência e “se por acaso consegue vencê-la, o prestígio obtido dissipa-se rapidamente. Será preciso procurar em outra parte, uma violência ainda mais violenta, um obstáculo realmente intransponível” (ibid., p. 187). Outro dado importante para Girard é a existência da alternância entre os envolvidos na relação trágica, refletindo o aspecto mimético do desejo: “Instantaneamente, o primeiro a aparecer chega ao cume do poder, mas degrading de tal posição com a mesma rapidez, para ser substituído por um de seus adversários” (ibid., p. 188). O ódio é permanente entre os indivíduos em disputa, mas o sentimento odioso alterna entre os rivais. Quando um indivíduo está furioso o outro se mostra calmo, isto é, a alternância entre sentimentos antagônicos é um processo que ocorre inúmeras vezes durante os conflitos trágicos.

Girard estabelece a alternância entre os sentimentos de raiva e calma como uma etapa natural das disputas. Além disso, o autor mostra que existe outra variação de alternância durante o conflito entre rivais. A violência, tanto física quanto verbal, requer um íterim entre os golpes dos combatentes. Ao golpear o adversário, acredita-se ser o vencedor do combate e até mesmo discurso que precede a morte do outro pode ser feito. Mas nesse momento o outro se recupera

e se prepara revidar o golpe do adversário. Quando ambos os combatentes respiram: “aquele que acabou de golpear pode imaginar ter realmente dado o golpe decisivo. Em suma, é a vitória, é a violência irresistível que oscila de um combatente a outro, durante todo o conflito, sem conseguir se fixar” (ibid., p. 190). Esse é o aspecto perturbador da natureza do duplo, visto que o homem consegue reconhecer no outro seu desejo de violência e de vitória. Não existe nada nesse sistema que não seja intercambiável. Quanto maior o número de represálias, maior será a potência da violência exacerbada.

No interior do sistema só existem diferenças, mas visto de fora, só existem semelhanças. O olhar de fora aparenta ser, no primeiro momento, a chave para entender o processo da unanimidade violenta que leva à restauração da ordem. No entanto, é preciso que a identidade e a reciprocidade se sobreponham aos antagonistas dentro do sistema sacrificial. Os dois precisam se tornar o *duplo* do outro e assim tornar presente o aspecto intercambiável da violência que garante a substituição sacrificial (ibid., p. 199). Dentro da experiência do *duplo monstruoso* as diferenças não desaparecem completamente, apenas se misturando e realçando o aspecto intercambiável dos antagonistas no ciclo de violência. Os duplos fornecem uma mistura entre identidade e diferença que mostra ser o elemento necessário para que todas as violências sejam representadas por uma vítima a ser sacrificada. E assim, através da experiência brutal dos efeitos do duplo monstruoso e da vítima sacrificial, a comunidade conquista um instante de paz:

Quando a história violenta encontra-se no auge, o duplo monstruoso aparece em todos os lugares ao mesmo tempo. A violência decisiva vai se dar simultaneamente *contra* a aparição sumamente maléfica e sob sua égide. Uma calma profunda segue-se à violência furiosa; as alucinações dissipam-se, o repouso é imediato. Isto torna mais misteriosa toda a experiência. Em um breve instante, todos os extremos se tocaram, toda as diferenças se fundiram. Uma violência e uma paz igualmente sobre-humanas pareceram coincidir. (GIRARD, 2008, p. 202)

Para Girard, a violência e o sagrado são uma única coisa. O autor explica que o curso da violência ocorria por meio de seres considerados sua “encarnação”: heróis das tragédias gregas, reis, deuses etc. Essas diferentes encarnações facilitaram e permitiram a identificação do papel da vítima expiatória. Entretanto, essas encarnações são ilusórias, visto que o jogo da violência pertence exclusivamente aos homens (ibid., p. 320). Todos os indivíduos desempenham a mesma função, exceto a vítima expiatória, mas qualquer um pode desempenhar o papel da vítima. Levando em conta o papel intercambiável dos atores no curso da violência, Girard começa a explorar todos os sentidos possíveis para o sagrado. Por exemplo, a palavra *sacer* pode ser traduzida tanto como “sagrado” ou como “maldito” por incluir tanto o benéfico

quanto o maléfico. Se levarmos em conta que o aspecto da linguagem do *sacer* não considera a intervenção do sobre-humano, essa se transforma na menos enganosa e na menos mítica das interpretações. O fato de que o *sacer* é concebível fora de qualquer presença antropológica comprova que definir o religioso pelo antropomorfismo é um engano (ibid., p. 322).

Girard complementa afirmando que em todo lugar existe uma única palavra para se referir as duas faces do sagrado – o jogo da ordem e da desordem cultural, da diferença perdida e reencontrada. “Também o sagrado pode ser definido sem referência a qualquer divindade, unicamente em razão do sagrado, ou seja, da violência maléfica polarizada pela vítima e metamorfoseada pela imolação em violência benéfica [...]” (GIRARD, 2008, p. 322). A linguagem que pode ser entendida como a do “puro sagrado” consegue proteger o homem da violência exercida por ele mesmo e a transforma em uma entidade separada. Essa nova entidade faz parte do jogo da violência – do sagrado – que pela lógica etnológica consegue reconhecer no mais profundo sagrado o toque da violência. Dessa maneira (ibid., p. 323), entender e identificar a violência fundadora significa também compreender que o sagrado reúne em si todos os contrários. O sagrado contém todos os valores não por se distinguir da violência, mas porque a violência difere dela mesma; “ora ela refaz a unanimidade a seu redor para salvar os homens e edificar a cultura, ora, ao contrário, esforça-se para destruir o que havia edificado” (ibid., p. 323).

A ideia central de René Girard é discutir o desejo mimético dos homens e o papel do rito sacrificial (guiado pelo sagrado) na relação dos homens com a sua comunidade. O autor mostra também como a violência assume formas legítimas e ilegítimas, que necessitam de uma mediação transcendente. Seja qual for o caminho traçado, o ciclo de violência e os ritos sacrificais servem para perpetuar uma ordem – religiosa ou familiar – que estrutura a existência do próprio homem.

As teorias de Girard ressoam com as ações dos personagens na peça de Kleist. Os personagens buscam a vingança para restaurar a honra perdida e perpetuam o ciclo do ódio. As mesmas nuances que os primeiros críticos literários de Kleist interpretaram como fatalismo. Embora esta seja uma interpretação considerada datada, parece relevante voltar para o passado em busca de como a crítica chegou na interpretação fatalista sobre o autor. Inicialmente nós temos o grande autor que elaborou os primeiros estudos a respeito das obras literárias de Kleist, Gerhard Fricke, com o livro *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist* (1929). Nesta obra, Fricke desenvolve a ideia de que estaria presente nas peças e novelas de Kleist a superioridade da intuição humana em contraponto ao intelecto humano. Outro autor relevante na fortuna

crítica de Kleist, Walter Müller-Seidel, com *Versehen und Erkennen: eine Studie über Heinrich von Kleist* (1961) reforça a premissa do trabalho de Fricke:

For although few would now accept uncritically Fricke's view that Kleist's works demonstrate the superiority of human intuition over the rational intellect, the influence of his ideas on later scholarship is unmistakable. Perhaps the best known attempt to come to terms with Fricke's thesis is Walter Müller-Seidel's book *Versehen und Erkennen: eine Studie über Heinrich von Kleist*, published in 1961, a work which has itself been highly influential in the development of Kleist criticism. (ALLAN, 1996, p. 3)

O período literário ao qual Kleist pertencia também ajudou na difusão da interpretação fatalista. Para muitos era difícil analisar um autor que viveu no romantismo alemão, mas que não se encaixava diretamente nem na temática, nem no estilo de escrita. Os temas mais caros ao autor não eram apenas densos e difíceis, como também envolviam bastante violência. O autor era uma incógnita para muitos na época e seguindo essas leituras, parte da crítica literária chegou a intitular Kleist de “poeta sem sociedade”. Nesse período, parecia difícil imaginar que a sociedade tivesse influenciado profundamente o autor. Enquanto vivo, o autor não teve sucesso e sofreu pela posição de nobre, por essa razão parecia estranho associar uma vida conflituosa aos seus escritos. Mesmo com interpretações que podem ser consideradas superadas, a primeira fase de análises sobre Kleist foi importante para a retomada do autor pelo público.

Passado o primeiro momento de redescoberta, surgiram novas interpretações para as obras de Kleist. Foram precisos alguns anos até o prosseguimento da crítica literária, mas por fim, surgiram autores com abordagens inovadoras. Inicialmente, a relação tumultuosa de Kleist com seus pares pareceu ser o suficiente para que não se levasse em conta sua vida pessoal nas interpretações literárias. Era difícil imaginar que um autor como Kleist, com obras consideradas estranhas, teria colocado algo de íntimo em seus escritos. Mesmo não sendo uma abordagem considerada relevante na época, a relação entre a vida pessoal e a produção literária acabou sendo posteriormente cogitada. Quando a releitura das obras seguiu essa nova possibilidade, os resultados foram muito positivos e os personagens de Kleist subitamente ganharam um novo sentido.

Toda a questão inicial (KITCHEN, 2006, p. 1) da identidade alemã foi articulada na metade final do século XIX, centrada em questões linguísticas e especificidades culturais. Era algo bastante abstrato, cosmopolita, humanístico e apolítico. Em 1803 a Alemanha ainda não era unificada e o sentimento cosmopolita era priorizado pelos ducados. Embora as regiões divididas sentissem orgulho das diferenças, havia um aspecto cultural que era compartilhado por todos. A literatura e cultura francesa não eram só muito apreciadas pelos nobres, como

também eram consideradas a norma para todos que se pretendessem ao bom gosto. Nessa época, o exército prussiano ainda era considerado imbatível e os nobres alemães consideravam a França o auge do processo civilizatório. Parecia inimaginável que ainda no começo do século XIX Napoleão invadiria as regiões germânicas. A instabilidade política durante as invasões napoleônicas foi brutal para muitos e, especialmente para a nobreza alemã, um verdadeiro ultraje.

Naturalmente Kleist foi um dos mais atingidos pelas mudanças que começaram a ocorrer sob o jugo de Napoleão. Constatando que Kleist viveu durante esse momento histórico e sofreu para ter uma vida estável, Elystan Griffiths faz uma análise levando conta as dificuldades vividas pelo autor e como suas obras refletem a instabilidade daquele período:

It is Kleist's literary works that testify most vividly to his originality and oddness, filled as they are with uncompromising characters in exceptional situations, within a tremendously violent and disordered universe. Equally, though, the works are characterized by a high degree of formal control that often serves to keep disparate textual elements in tension, so that the work resists straightforward interpretation. It is not easy for the reader to achieve a sure footing in this shifting literary environment. Yet these works refer closely to issues in a historical world that was also shifting. (GRIFFITHS, 2005, p. 27)

Seria difícil imaginar uma abordagem dessas por Gerhard Fricke ou pela primeira geração de críticos literários de Kleist. O elemento mais interessante na análise feita por Griffiths é como cada obra, seguindo as diferentes fases da vida de Kleist, pode ser interpretada como uma reflexão ou crítica da sociedade alemã. *Der Zerbrochene Krug*, por exemplo, foi escrita no período em que Kleist esteve envolvido com questões jurídicas e, por esse dado histórico, a obra parece ganhar mais força como retrato da percepção negativa que se tinha do sistema judiciário. As críticas ao estado aparecem de forma amenizada pelo gênero comédia, levemente perceptíveis e que possibilitam uma publicação sem muita controvérsia.

Conforme mencionado por Elystan Griffiths, os elementos em tensão nos escritos literários de Kleist são propositais para que a obra não seja diretamente interpretada. O argumento relaciona a dificuldade na interpretação com a experiência política e pessoal do autor. Contudo, esse argumento também pode ser usado para ilustrar as interpretações que levem em consideração aspectos além do texto. O controle da narrativa, sempre bastante cuidadoso, parece ser a forma como o autor permite que seus escritos tenham mais de uma interpretação. Um dos aspectos que reflete essas possibilidades de interpretação é o fato de até mesmo a mais contraditória das análises feitas sobre uma obra de Kleist poder ser aceita e ter seu lugar no cânone literário. A pluralidade na crítica literária é o que comprova o valor literário das obras de Kleist. Foi precisamente o uso de elementos paratextuais que permitiu a crítica

literária se aprofundar e encontrar novos sentidos nas obras de Kleist. Tudo o que parecia ser estranho ou deslocado em um primeiro momento, ganhou novas conotações quando foi analisado por uma perspectiva seguia além do texto.

Se a vida de Kleist foi um ponto importante para relacionar seus escritos com a vida política dos feudos alemães, as ideias filosóficas do autor parecem ter sido igualmente úteis em novas interpretações. O iluminismo fazia parte da filosofia da época e teve influência nas escolhas pessoais de Kleist. Sua desilusão com a carreira militar aconteceu principalmente pelo contraste entre os ideais iluministas e a rígida rotina do exército. Os soldados eram abusados verbalmente e estavam constantemente exaustos. A realidade se tornou insuportável para o autor que decidiu abandonar os militares e que começou a se aprofundar na educação formal. Essa foi a decisão de Kleist que o levou a estudar o iluminismo e, ao mesmo tempo, a buscar a carreira administrativa.

Os dados históricos são importantes para entender o livro *The plays of Heinrich von Kleist: Ideals and Illusions*. O livro passa boa parte da introdução recapitulando a vida de Kleist, para depois explicar os pensamentos e ideais filosóficos do autor germânico e apontar as reflexões a respeito do gênero humano. Essa é uma abordagem que privilegia os sentimentos e ideias de Kleist em detrimento de aspectos políticos. Seán Allan, autor do livro, analisa os regimes de Rupert e Sylvester com base em aspectos da natureza humana. Em especial (ALLAN, 2005, p. 61), o autor aponta como *Die Familie Schroffenstein* mostra a possibilidade de arrependimento de Rupert (Rossitz), sem deixar de apontar a brutalidade de um homem benevolente feito Sylvester (Warwand). O foco nos patriarcas, seguindo essa interpretação, parece também indicar uma reflexão por parte de Kleist sobre as diferenças no governo entre Sylvester e Rupert. Seán Allan elabora uma separação entre o mundo adulto e o mundo infantil, mostrando que o conflito dos Schroffenstein contém amplas possibilidades de significação. No entanto, o intérprete de Kleist menciona que o final da peça é uma reconciliação entre os patriarcas. Para ressaltar a natureza humana e a superação dos conflitos dentro da obra, o final pacífico é a interpretação escolhida pelo autor. Ele utiliza os mesmos gestos, apontados nesta pesquisa como marcas de ambiguidade, para afirmar que a última cena é a prova de que os pais conseguem compreender a dor sentida pelo outro. Essa é uma das leituras que a crítica literária consegue estabelecer sem inconsistência com as demais.

A crítica literária brasileira estabeleceu relações importantes para expandir as interpretações sobre as obras de Kleist. Por meios digitais é possível encontrar as principais dissertações e teses sobre o autor no Brasil, mas precisamos reconhecer que esses dados podem

ser imprecisos. Se não inserimos nesta dissertação algum dado importante das pesquisas acadêmicas é por conta da pandemia que dificulta a verificação de produções acadêmicas que não estão disponíveis digitalmente. Nós utilizaremos apenas os dados que se encontram no BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações) e que fazem parte de outros repositórios online. Segundo a base de dados digital, a primeira grande produção acadêmica sobre os escritos do autor começa em meados de 2006, com a dissertação de mestrado feita por Rodrigo Campos de Paiva Castro intitulada *Michael Kohlhaas: a vitória da derrota*.

Campos discorre sobre a crítica literária em torno da novela *Michael Kohlhaas* e mostra as interpretações antagônicas sobre o protagonista da novela. Kohlhaas por vezes é interpretado como um herói que defendeu a honra, mas por vezes é chamado de terrorista que ameaçou as instituições legais. Outro ponto importante abordado pela pesquisa é a forma como os críticos interpretaram a vingança perpetrada por Kohlhaas. Se as ações do protagonista são consideradas razoáveis, então sua vingança é considerada legítima. Se a vingança é analisada pelo uso excessivo da violência, então se observa que Kohlhaas agiu de maneira indevida. Ao retomar as análises feita pelos críticos literários, Campos ressalta a importância da vingança não apenas em *Michael Kohlhaas*, como também nos outros escritos literários de Kleist. A pesquisa de Campos foi importante para sedimentar as vindouras pesquisas sobre a violência nas peças e novelas de Kleist.

Em 2010, Susanne Maria Lima Castrillon escreveu uma tese sobre o romance *O Escravo* de José Evaristo de Almeida e estabeleceu relações intertextuais com a novela *Die Verlobung in St. Domingo* e com a obra *Bug-Jargal* de Victor Hugo. A análise de Castrillon privilegia a forma como o autor germânico retratou a escravidão e parece relevante apontar que a violência faz parte da luta dos escravizados na novela. Além da pesquisadora estabelecer contrapontos entre o romance de José Evaristo e a novela de Kleist, ela utiliza como objeto de pesquisa a narrativa *Bug-Jargal* de Victor Hugo. A tese da autora nos possibilita entender as correlações que podem ser estabelecidas entre autores de outras nacionalidades e a obra literária de Kleist, visto que os temas como violência e vingança nos escritos kleistianos são amplamente recorrentes na literatura em geral.

No ano de 2012, Rodrigo Campos volta a trabalhar com Kleist ao defender a tese de doutorado *Alencar e Kleist. Til e Toni: crise(s) da identidade na servidão e na escravidão modernas*. A pesquisa de Campos busca correlacionar a novela *Die Verlobung in St. Domingo* com o romance *Til* de José de Alencar. O pesquisador mostra as semelhanças e diferenças entre as narrativas, trabalhando com a questão identitária e refletindo sobre a modernidade em crise.

A tese de Campos é especialmente interessante por mostrar que o cânone literário brasileiro pode dialogar com as obras de Kleist. E no ano de 2015, Silva Carina Zanelato elaborou a dissertação intitulada *Sobre graça, dignidade e beleza em Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist*. A pesquisa utilizou as peças *Penthesilea* de Kleist e *Die Jungfrau von Orleans* de Schiller para explicar as teorias estéticas que refletem a tensão entre o Classicismo e o Romantismo nas obras dos autores.

Ainda em 2015, Michelle Rodrigues Gabriel defendeu a dissertação *As inversas razões da bilha quebrada – a trajetória da companhia Razões Inversas a partir das montagens de A Bilha Quebrada, de Heinrich von Kleist, em 1993 e 2011*. A dissertação de Gabriel é a primeira que privilegia como tema de pesquisa as peças teatrais de Kleist e mostra como a companhia teatral Razões Inversas fez a montagem de *A Bilha Quebrada*. Um ponto ressaltado pela pesquisadora é a pouca influência que Kleist teve na literatura em português, aspecto que se comprova pelo número pequeno de obras do autor que recebeu tradução para o português. A comédia de Kleist, até o ano de 2011, foi encenada por diferentes companhias teatrais apenas seis vezes. E a montagem de 2011 feita pela Razões Inversas foi uma releitura que adaptou o contexto social da obra: “o cenário tinha a forma de um ringue de boxe e a iluminação, com luz fria, criava o clima de uma delegacia de polícia. Os figurinos incluíam legítimos tamancos holandeses, junto com elementos que remetiam a época atual [...]” (GABRIEL, 2015, p. 74). É interessante notar como a peça de Kleist consegue ser adaptada para outros contextos, a crítica social a respeito de uma instituição legal ainda é pertinente para os tempos atuais. O esforço de Gabriel em analisar as montagens da comédia revela que as peças de Kleist têm muito a oferecer para o cenário político e literário brasileiro.

Outro trabalho relevante é a dissertação de mestrado defendida em 2016 por Cássia Cristina Marques Venezuela, *A personagem feminina como elemento de subversão em duas novelas de Kleist*. A dissertação de Cássia trabalha com as novelas *Die Marquise von O* e *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (eine Legende)*. A pesquisadora investiga como os elementos subversivos fazem parte das personagens femininas de Kleist e analisa diferentes aspectos das narrativas. E por fim, no ano de 2019, Carina Zanelato Silva volta a trabalhar com Kleist na tese *O problema do conhecimento e a dissolução do conceito de maldade em Heinrich von Kleist*. A pesquisa de Carina perpassa por peças e novelas kleistianas, buscando entender os principais conceitos que permeiam as obras de Kleist.

Embora dissertações e teses sejam uma parte importante da pesquisa no Brasil, existem também registros de outras formas de publicação sobre Kleist. O professor doutor Marcus

Vinicius Mazzari traduziu uma de suas novelas - *Terremoto no Chile* - e publicou dois artigos de jornal sobre o autor cujos títulos são *O longo sopro de Kleist* e *Terra Devastada*. Existem também publicações em revista acadêmica no Brasil, a exemplo, na *Pandaemonium Germanicum* se encontram os artigos *A quebra de limites do mal moral em Michael Kohlhaas* (Carina Zanelato Silva), *Sobre um retrato vivo de Kleist* (Douglas Pompeu) e *Medienanalytische Betrachtungen zu Claus Peymanns Verfilmung, der Hermannsschlacht nach Heinrich von Kleist* (Hans W. Giessen).

No Brasil, os trabalhos acadêmicos citados em sua maioria privilegiam as novelas de Kleist. A dissertação de Rodrigues sobre a montagem de *A Bilha Quebrada* e a tese de Zanelato sobre o conceito de maldade são as pesquisas que melhor refletem a importância das peças de Kleist. Mas entre as análises de peças e novelas, pode-se notar que alguns elementos são recorrentes nos escritos de Kleist. A violência entre os personagens, a busca por vingança e os dilemas internos já estavam presentes na sua primeira obra literária, isto é, em *Die Familie Schroffenstein*. E o intuito desta pesquisa é abordar a vingança e investigar como o conflito se desenrola, apontando quem são os personagens mais atuantes contra ou a favor da violência. Além disso, a pesquisa serve para reforçar a importância da obra dentro da produção teatral de Kleist.

O valor literário de *Die Familie Schroffenstein* em comparação com os outros escritos de Kleist foi inicialmente subestimado. O conflito entre as Casas Rossitz e Warwand segue um modelo conhecido de tragédia que, na primeira leitura, não tem muito a oferecer. A peça é escrita em cinco atos e segue o estilo shakespeariano com contagem de cenas feita a partir da mudança de ambiente. Não existe nenhum aspecto particularmente original se comparado com as vindouras obras do autor germânico. *Penthesilea* ou *Der Prinz Friedrich von Homburg* são mais sofisticadas e têm aspectos que mostram o refinamento da escrita do autor. Entretanto, a história dos Schroffenstein teve suas qualidades reveladas por novas perspectivas apresentadas pela crítica literária. Graças aos críticos literários que prosseguiram com a retomada dos escritos literários de Kleist, certas qualidades da escrita do autor também foram reinterpretadas. Por exemplo, a alternância de cenário entre Rossitz e Warwand mostrou-se relevante na interpretação da peça. Os pensamentos de Rupert e Sylvester colocados em cenas que estão sempre se alternando, reforçam a justaposição entre os patriarcas. Quando se tem consciência do jogo de cenas, a peça de teatro se torna mais trabalhada. O autor deliberadamente usou um estilo de cena que privilegiava a mudança de ambiente para manter a importância do conflito entre as Casas no primeiro plano:

Im Gegensatz zu Shakespeares *Romeo and Juliet* erscheint bei Kleist, so unverkennbar seine Disposition von dem großen Vorbild abhängt, das Liebespaar nicht im Titel des Trauerspiels. Dem entspricht es, daß tatsächlich die Familientragödie hier mehr Raum einnimmt und mehr Interesse beansprucht als die Feindschaft der Veroneser Familien Capulet und Montague. Im Gegensatz zu Shakespeare setzt Kleist den Familienkonflikt nicht nur voraus und exponiert ihn, sondern zeigt ihn auch in seiner schrittweisen Steigerung. (ALLEMAN, 2005, p. 59)

Conforme Beda Alleman menciona em *Heinrich von Kleist: ein dramaturgisches Modell*, a guerra entre Rossitz e Warwand é elaborada cuidadosamente. O fato do próprio título da peça não se referir ao casal, mas sim ao nome Schroffenstein, é o primeiro indicador da importância da família. Mas o autor não se limita ao paratextual e usa também a escrita para mostrar a relevância da hostilidade entre as Casas. O desafeto entre Rupert e Sylvester aparece logo no início da peça e, no decorrer dos cinco atos, outras cenas de atrito e desconfiança reforçam a inimizade entre os patriarcas. Nesse sentido, para se notar a relevância da guerra entre as Casas é necessário contrastar os encontros de Agnes e Ottokar com cenas que mostram as intrigas familiares. Ao longo da peça, a relação entre Agnes e Ottokar é desenvolvida em 3 cenas (Ato II, 1, Ato III, 1 e Ato V, 1) que mostram os flertes do casal. No entanto, são cenas que funcionam tanto para desenvolver a relação do casal, quanto para expor a situação perigosa em que se encontram. As menções aos pais são feitas constantemente por Agnes e Ottokar, que temem a reação da família por conta do relacionamento proibido. Outra característica, para distinguir a importância da vingança, está na maneira como a posição hierárquica que ocupa o casal – herdeiros de Casas rivais – aparece realçada pelos diálogos que mostram a importância do sistema político ao qual o casal pertence.

No sistema feudal, que é a base de *Die Familie Schroffenstein*, o patriarca sempre foi a figura de liderança. As mulheres ou vassalos não importavam, os líderes eram os únicos que tinham voz ativa nas decisões que precisavam ser tomadas. Dentre as decisões tomadas pelos patriarcas, casar os filhos com outras famílias era essencial para preservar fortunas e para criar exércitos. As escolhas eram cuidadosas e feitas com o lucro em mente, os noivos e noivas selecionados pertenciam a famílias renomadas. Esse era um sistema rígido e controlador com poucas chances de ascensão social, a não ser que fossem homens em posição de poder. Em *Schroffenstein*, o aspecto controlador dos patriarcas é ainda mais reforçado através de Agnes e Ottokar. Além de estar desobedecendo aos pais, o casal também está privando os patriarcas de casamentos que pudessem ser úteis. O perigo da união entre o casal e as constantes desconfianças mostram a imponente da figura patriarcal.

Comparativamente, os encontros entre o casal ocorrem 3 vezes e as cenas com mortes ocorrem 5 vezes. A violência é mais relevante que o relacionamento do casal e serve para mostrar a influência dos patriarcas sobre a vida de todos. As cinco cenas (Ato I, 1, Ato I, 2, Ato II, 2, Ato III, 2, Ato V, 1) fazem referência aos diferentes personagens que foram ou estão sendo mortos, sem deixar de incluir mortes anteriores aos eventos da peça de teatro. Um exemplo significativo é o Ato I, 2, com a declaração de Agnes sobre a morte de seu irmão caçula:

AGNES. Was weiß ich. Alle sagen's./SYLVIUS. Sag's nicht nach./Sie sind uns ja die nahverwandten Freunde./AGNES. Wie Du nur sprichst! Sie haben Dir den Enkel,/Den Bruder mir vergiftet, und das sollen/Nicht Feinde seyn!/SYLVIUS. Vergiftet! Unsern Phillip!/(EDEL, 1994, p. 22).⁵

Os personagens expressam em comentários e falas elementos que nem sempre estão diretamente relacionados ao que está em cena, mas que servem para expor o atrito entre Rossitz e Warwand. Os episódios anteriores aos ocorridos na peça são relevantes no desenvolvimento dos acontecimentos. Sem as menções aos eventos ocorridos fora de cena, o juramento de vingança e a certeza de Rupert em apontar Sylvester como o culpado perderiam a intensidade. Além de servir para reforçar o confronto entre as Casas, os casos anteriores de desconfiança também informam o leitor sobre a situação dos Schroffenstein. Agnes, ao retrucar o avô, mostra que todos os membros da Casa Warwand sabem a “verdade”, isto é, sabem que o filho mais novo de Sylvester foi morto pela Casa Rossitz. A desconfiança que Agnes e Ottokar mostram sentir está presente também nas relações familiares. A narrativa aponta que os personagens são movidos tanto pela violência, quanto pela desconfiança.

A desconfiança serve como um estímulo para a violência. Boatos e conversas soltas aparecem, a todo instante, em cenas de *Die Familie Schroffenstein*. As personagens sequer parecem compreender como surgem essas informações que são espalhadas pelos líderes e pelos servos:

In allen Lebensbereichen wirkt das Gift krankhaften Mißtrauens. Nicht nur die verfeindeten Brüder mißtrauen einander, nicht nur deren Frauen und Kinder, sondern selbst die Dienstleute; nicht allein in großen Lebensfragen, sondern bis zum Kinderspiel, das unversehens zum Kriegsspiel ausartet, und bis zum Wahn der Speiservergiftung. Ununterbrochen hämmert der beginnende Dichter sein Thema ein: >>Mißtrauen<< – >>Vertrauen<<. (SCHMIDT, 1974, p. 79)

Embora os principais personagens a estimular o sentimento de desconfiança sejam os patriarcas, existe outro elemento que instiga as personagens a permanecer em dúvida sobre as

⁵ “AGNES. Tanto faz. Não foi só uma voz./SYLVIUS. Então não faça coro. Eles são nossos amigos íntimos./AGNES. Olha como tu falas! Eles envenenam seu neto, meu irmão, e agora não podem ser chamados de inimigos!/SYLVIUS. Envenenado! Nosso Phillip!”

intenções da outra Casa. Além de estremecer as relações entre Rossitz e Warwand, o pacto sucessório funciona como marcador da impossibilidade de paz. Na primeira cena é informado que uma das Casas precisa desaparecer para que a outra possa ser oficialmente herdeira. Os termos do pacto apontam para a futilidade na busca pela paz, visto que o conflito foi fundado em um documento que não oferece qualquer possibilidade de trégua. As circunstâncias da história e a falta de diálogo se combinam para que a situação ao longo da peça continue se deteriorando. O enredo prossegue destruindo os personagens que sequer entendem a própria destruição. Rupert e Sylvester controlam os demais, mas não conseguem controlar a si mesmos. Os patriarcas nunca entendem de que maneira suas ações são motivadas e terminam a peça sem chegar à conclusão alguma. A violência impede a conclusão dos pensamentos que poderiam iluminar os boatos e mentiras. Para que se entenda *Die Familie Schroffenstein* é preciso buscar os meandros que levam os personagens a aceitar a violência.

Uma investigação sobre os fundamentos da violência também pode ser feita em *Grande sertão: veredas*. Riobaldo e Diadorim, integrantes da jagunçagem, estão inseridos em uma cultura que perpetra a violência. A crueldade para os jagunços e para os moradores do sertão é vista com admiração por todos. Mas essa brutalidade não é natural, existem aspectos sociais e familiares que fundamentam os valores respeitados pelos personagens. Mesmo que a vingança para Diadorim seja uma questão pessoal, existem outros fatores culturais que o pressionam a ser vingativo. As veredas que levam os sertanejos até a violência são diferentes, mas assim como no conflito dos Schroffenstein, analisar as circunstâncias que os cercam nos possibilita entender como funcionam as estruturas que fundamentam a violência.

Primeiro Capítulo

De Thierrez aos Schroffenstein

Die Familie Schroffenstein (1802), escrita por Heinrich von Kleist (1777-1811), narra os conflitos originados a partir de um pacto de sucessão entre os membros de uma mesma família. O enredo da peça é sobre duas Casas – Warwand e Rossitz – em conflito há gerações por conta da existência de um pacto sucessório, cujos termos explicam que apenas uma das Casas pode ser a herdeira oficial do nome Schroffenstein. Para que a sucessão ocorra é necessário que ao menos uma das Casas deixe de existir. Em meio a essa antiga

rixa familiar, Agnes (herdeira de Warwand) e Ottokar (herdeiro de Rossitz) apaixonam-se, vivem um amor proibido e são mortos pelos respectivos pais no último ato.

Antes de chegar à versão final, Kleist reelaborou sua primeira peça de teatro algumas vezes. A primeira dessas versões tem o título *Die Familie Thierrez*, um fragmento que se passava na Espanha e mostrava o conflito entre dois primos (Alonzo e Fernando), que estavam em atrito por conta do pacto sucessório feito por seu avô. *Thierrez*, embora tenha apenas 3 páginas, contém os principais pontos que Kleist viria a desenvolver: o juramento de vingança, o romance entre os filhos dessas casas rivais, a figura austera dos patriarcas e o filicídio no fim da história. Um detalhe ausente nessa versão é a conclusão da peça - embora tenha deixado anotado que os pais matariam seus respectivos filhos, Kleist não descreve a cena e os diálogos finais: “Fernando ersticht/seinen Sohn Alonzo seine Tochter – die Frau entdeckt das Geheimniß/Die Greisen⁶ reichen sich über ihre Kinder die Hände.” (EDEL, 1994, p. 225)⁷, essas são as anotações finais do autor. Ainda que o horror do filicídio esteja explícito, as minúcias que fomentariam as interpretações a respeito do desfecho da obra não estavam presentes.

Na versão seguinte, *Die Familie Ghonorez*, a peça está essencialmente completa: a história continua a se passar na Espanha, mas se diferencia pelos diálogos completos e pela divisão por cenas, além de contar com o desfecho completo. O pacto sucessório também ressurge em *Ghonorez* com maior relevância. E a menção ao fato de os patriarcas serem primos é reduzida nesta nova versão. O pacto no cerne da família Ghonorez soa mais distante quando contrastado com *Die Familie Thierrez*, “Alonzo und Fernando von Thierrez sind zwei Vettern, deren Großväter einen Erbvertrag miteinander geschlossen haben” (EDEL, 1994, p. 224)⁸.

A relação da família Ghonorez, especificamente entre as Casas Ciella e Gossa, está sob constante tensão por conta do pacto. Apenas alguns episódios anteriores de discórdia entre as Casas, que se somam aos ocorridos durante a peça de teatro, são narrados e acessíveis ao leitor. Esses episódios de desconfiança, protagonizados direta e indiretamente por Raimond e Alonzo, estão presentes desde o fragmento escrito por Kleist. Pelo fato de os patriarcas desejarem que suas respectivas Casas se tornem as detentoras do título oficial de Ghonorez, a animosidade aparece como um elemento fundador na relação entre parentes.

⁶ Embora “Die Greisen” nos tempos atuais seja considerado um termo rude e antiquado, precisamos que as citações sejam fiéis à edição crítica. Pedimos gentilmente, mais uma vez, a compreensão dos leitores.

⁷ “Fernando esfaqueia o filho, Alonzo esfaqueia a filha – a mulher descobre o segredo/Os velhos juntam suas mãos sobre os filhos.”

⁸ “Entre Alonzo e Fernando de Thierrez, dois primos, existe um pacto sucessório criado por seus avós.”

Esse componente – a ambição de suceder ao nome oficial da família – faz parte também de *Die Familie Schroffenstein*, a versão finalizada da obra escrita por Kleist.

Ainda que sejam poucas, existem diferenças entre *Die Familie Ghonorez* e *Die Familie Schroffenstein*. A história continua a ser sobre o conflito originado de um pacto de sucessão, mas os eventos da versão final transcorrem na região da Suábia, um contraponto em relação as versões anteriores que se passavam em um país latino. As Casas não só tiveram seus nomes adaptados – Rossitz (Ciella) e Warwand (Gossa) – como todos os personagens também sofreram alterações em seus nomes, sendo inseridos na cultura germânica. Embora tenham outras alterações em frases e outros pormenores, nenhuma grande divergência além das mencionadas é notada entre as versões *Ghonorez* e *Schroffenstein*.

O enredo continua a ser igual mesmo com a mudança de um país latino para germânico. Desde os primeiros esboços as relações entre as Casas se mostram conturbadas. O principal elemento de conflito é o pacto sucessório que causa uma série de desenganos entre os patriarcas. Rupert e Sylvester são aqueles que interligam o começo e o fim da peça, cada qual com seu desejo de vingança. Personagens tomados por um frenesi de tamanha crueldade e brutalidade que os impede de enxergar o próprio declínio.

Árvore Genealógica dos Schroffenstein

Casa Rossitz – **Rupert**, patriarca dos Rossitz; **Eustache**, esposa de Rupert; **Peter**, filho mais novo que é encontrado morto; **Ottokar**, filho mais velho do casal, herdeiro; **Johann**, filho ilegítimo de Rupert.

Casa Warwand – **Sylvester**, atual patriarca dos Warwand; **Gertrude**, esposa de Sylvester e meia-irmã de Eustache; **Agnes**, filha única do casal, herdeira; **Sylvius**, pai de Sylvester.

Casa Wyk – **Jeronimus**, membro de uma terceira casa da família Schroffenstein, mediador entre os Rossitz e Warwand.

Demais personagens relevantes – **Aldöbern**, mensageiro de Rupert; **Santing**, vassalo de Rupert; **Theistiner**, vassalo de Sylvester; **Ursula**, trabalha na cozinha da Casa Rossitz; **Barnabe**, filha de Ursula.

Die Familie Schroffenstein

Ato I, 1 – O cenário é Rossitz, a cena começa com o enterro de Peter, filho de Rupert. Diante da suspeita de Sylvester ser o responsável pela morte do menino, Rupert jura vingança diante da cruz contra Warwand. Há uma conversa entre Ottokar e Jeronimus, este acha difícil acreditar na culpa de Warwand. Logo depois, Johann conversa com Ottokar a respeito de um encontro misterioso com uma menina. Ottokar se mostra enciumado a respeito da menina e discute com o meio-irmão.

Ato I, 2 – O cenário é Warwand, a cena começa com Agnes conversando com seu avô, Sylvius. Surge o mensageiro de Rossitz, Aldöbern, informando que se exige reparação pela morte do jovem Peter. Sylvester não compreende o pedido do mensageiro e, nesse momento, Jeronimus surge o acusando de ser o mandante do assassinato. O patriarca desmaia e o primeiro ato se encerra.

No ato 1, cena 1, aparecem sinais da dinâmica de forças entre os membros da mesma Casa. É uma cena emotiva com a morte de Peter em foco. Há um coro dentro da igreja que está cantando e quando o canto se encerra, surgem os membros da Casa Rossitz. Nesse momento é Rupert quem toma primeiro a palavra. O patriarca (Rupert) mantém o controle sobre a própria família, enquanto os demais membros são submissos à sua vontade. Assim se inicia a vingança: “RUPERT. Ich schwöre Rache! Rache! auf die Hostie,/Dem Haus’ Sylvesters, Grafen Schroffenstein” (EDEL, 1994, p. 5)⁹. Essa primeira cena se passa em um ambiente religioso – fundado no sentimento de “vingança divina” – mesmo local no qual os demais membros da Casa Rossitz são obrigados a também jurarem vingança contra a Casa Warwand. Não só o patriarca de Rossitz se sente injustiçado, como também obriga sua família a tomar parte desse sentimento: “RUPERT. Den Namen,/Mein Sohn, den Namen nenne./OTTOKAR. Rache schwör’ ich,/Sylvestern Schroffenstein” (EDEL, 1994, p. 5)¹⁰.

Adiante, nessa mesma cena, a esposa de Rupert indaga como uma mulher poderia se vingar. Diante da pergunta, o marido responde: “RUPERT. In Gedanken. Würge/Sie betend. [...] RUPERT. Ich weiß, Eustache, Männer sind die Rächer -/Ihr seid die Klageweiber der

⁹ “RUPERT. Eu juro que vou me vingar! Juro diante da hóstia que vou me vingar da Casa de Sylvester, Conde de Schroffenstein.”

¹⁰ “RUPERT. O nome, filho meu, diga o nome./OTTOKAR. Eu juro que vou me vingar de Sylvester Schroffenstein.”

Natur./Doch nichts mehr von Natur” (EDEL 1994, p. 5)¹¹. A função de Eustache é definida pelo marido que não permite a ela sequer expor os próprios sentimentos. Os diálogos e interações entre personagens permitem que, desde a primeira cena, se observe o papel subalterno das personagens femininas. Ao longo de toda a peça as mulheres são relegadas à passividade por suas contrapartes masculinas. Embora seja uma cena breve, os pontos de maior importância para a peça já estão presentes.

Jeronimus, surpreso pelas suspeitas em torno da morte de Peter, busca se informar com o servo da igreja. Ao ser questionado, o servo explica as origens do conflito entre Casas e retoma um episódio anterior de desconfiança:

KIRCHENVOGT. Seht, Herr, das thu ich gern. Seit alten/Zeiten/Giebt’s zwischen unsern beiden Grafenhäusern, von Rossitz und von Warwand einen Erbvertrag./Kraft dessen nach dem gänzlichen Aussterben/Des einen Stamms, der gänzliche Besitzthum/Desselben an den andern fallen sollte./JERONIMUS. Zur Sache, Alter! das gehört zur Sache nicht./[...] KIRCHENVOGT. Ich sprech! Als unser jetz’ger Herr/An die Regierung treten sollte, ward/Er plötzlich krank. Er lag zwei Tage lang/In Ohnmacht; Alles hielt ihn schon für todt,/Und Graf Sylvester grif als Erbe schon/Zur Hinterlassenschaft, als wiederum/Der gute Herr lebendig ward. Nun hätt’/Der Tod in Warwand keine größere Trauer/Erwecken können, als die böse Nachricht. (EDEL, 1994, p. 10-11)¹²

Com bastante clareza é informado que há motivos para se desconfiar de Warwand e que as suspeitas são assumidas como verdade pelo povo de Rossitz. Depois dessa conversa, resta a Jeronimus partir atrás de Sylvester para obter respostas. Contudo, antes de sair, o membro da Casa Wyk interpela a conversa de Ottokar e Johann. Esse é um momento de confronto para Jeronimus, pois este revela que planeja desposar Agnes. Essa situação o colocaria como apoiador de Warwand, prejudicando quaisquer possibilidades de se tentar esclarecer o que realmente aconteceu com Peter. Resta então a passagem para a segunda cena, cujo cenário é o castelo de Warwand.

A segunda cena é reveladora para mostrar como ocorrem as desavenças entre as Casas, pois a população e os membros da família de Sylvester nutrem animosidade contra Rossitz. Em determinado momento, a mãe de Agnes começa a conversar com a filha que rememora a morte do irmão mais novo. O avô, também presente, não gosta do tom de Agnes:

¹¹ “RUPERT. Em pensamento. Enforce-o com orações. [...] RUPERT. Eu reconheço, Eustache, que os homens são os vingadores - Vós sois as carpideiras por natureza e nada mais conseguem ser.”

¹² “VIDAMA. Claro, senhor, é o que agora farei. Desde tempos antigos, entre ambas as casas dos condes de Rossitz e Warwand, existe um pacto sucessório em vigor. Nele é dito que se uma das linhagens chegar ao fim, toda a riqueza para a outra será entregue./JERONIMUS. Sem fazer rodeios, ancião! Vá direto ao ponto. [...] VIDAMA. Pois então falarei! Nosso hodierno soberano, quando estava prestes a subir ao poder, adoeceu de maneira repentina. Desacordado por dois dias ele permaneceu; a morte era dada como certa por todos e o conde Sylvester se assenhoreava como herdeiro dos bens, quando subitamente o bom soberano à vida voltou. Foi esta perversa notícia e não a morte que maior dor despertou em Warwand.”

SYLVIUS. Ei nicht doch, Agnes, nicht doch. Denn wer sagt/Dir,/Daß die aus Rossitz unsre Feinde sind?/AGNES. Was weiß ich. Alle sagen's./SYLVIUS. Sag's nicht nach./Sie sind uns ja die nahverwandten Freunde./AGNES. Wie Du nur sprichst! Sie haben Dir den Enkel,/Den Bruder mir vergiftet, und das sollen/Nicht Feinde seyn!/SYLVIUS. Vergiftet! Unsern Phillip!/GERTRUDE. Ei Agnes, immer trägt die Jugend das/Geheimniß/Im Herzen, wie den Vogel in der Hand. (EDEL, 1994, p. 22)¹³

Agnes e Gertrude, em contraponto aos modos de Eustache, estão dispostas a fazer declarações fortes. Embora Sylvius tente impedir que a neta e a nora façam acusações, fica explícito que todos já estão cientes do que seria verdade, isto é, de que Rossitz assassinou um dos membros da Casa Warwand. E para transformar essa dor em algo ainda mais pungente, há o detalhe da morte ser por envenenamento – presumindo-se um assassinato covarde. Ainda na mesma cena, Sylvester aparece e começa a discutir com a esposa, acusando-a de ser uma das razões pelas quais os boatos sobre traição por parte de Rossitz se espalharam. Ele não permite que sua esposa consiga expressar seus motivos e logo recupera na memória um acontecimento doloroso para Gertrude:

SYLVESTER. Was meinst du? Wenn/vor achtzehn Jahren, als Du schnell nach Rossitz/Zu Deiner Schwester eilstest, bei der ersten/Geburt ihr beizustehn, die Schwester nun,/Als sie den neugebohrnen Knaben todt/Erblickte, Dich beschuldigt hätte, Du,/Du hättest – Du verstehst mich – heimlich ihm./Verstohlen, während Du ihm herzttest, küßttest,/Den Mund verstopft, das Hirn ihm eingedrückt –/GERTRUDE. O Gott, mein Gott, ich will ja nichts mehr/sagen,/Will niemand mehr beschuld'gen, will's verschmerzen,/Wenn sie dies Einz'ge nur, dies letzte uns nur lassen. (EDEL, 1994, p. 25)¹⁴

Ainda que seja para manter boas relações com Rossitz, Sylvester não hesita em ser hostil com a esposa. Ao forçar Gertrude a se lembrar de um evento trágico com a meia-irmã, o esposo garante que seu papel de patriarca seja respeitado. Por mais que Sylvester aparente ter atitudes sensatas, se comparado a Rupert, alguns traços de personalidade são divididos pelos líderes das Casas. Ninguém tem o direito de contrariar suas vontades e exigências, o que fica ainda mais nítido se for uma personagem feminina. Depois da discussão conjugal, um mensageiro em nome de Rupert aparece exigindo que Sylvester se entregue. O líder de

¹³ “SYLVIUS. Não, Agnes, não digas isso. Quem te disse que nossos inimigos estão em Rossitz?/AGNES. Tanto faz. Não foi só uma voz./SYLVIUS. Então não faça coro. Eles são nossos amigos íntimos./AGNES. Olha como tu falas! Eles envenenam seu neto, meu irmão, e agora não podem ser chamados de inimigos!/SYLVIUS. Envenenado! Nosso Phillip!/GERTRUDE. Ai, Agnes, os jovens sempre carregam o segredo no coração feito um pássaro na mão.”

¹⁴ “SYLVESTER. Como podes dizer essas coisas? Há dezoito anos atrás, quando te precipitaste em direção a Rossitz, querias estar ao lado da tua irmã para acompanhar o parto do primogênito. Assim que ela colocou os olhos no recém-nascido morto foste chamada de culpada. Tu disfarçadamente, como bem sabes, pegaste o menino. Enquanto o beijavas com afeto, tapaste sua boca e apertaste a cabeça do menino - /GERTRUDE. Ai Deus, santo Deus, nada mais quero dizer, ninguém mais quero acusar. Eu quero esquecer, quem nos dera aos menos isso deixassem acontecer.”

Warwand aparenta choque e descrença, não compreendendo do que se trata a alegação de vingança, “SYLVESTER. Ja,/Was Henker denkst Du? Hat Dir Einer Unrecht/Beschimpfung, oder sonst was zugefügt,/So sag’ Du’s mir, sag’s mir, wir wollen’s rächen” (EDEL, 1993, p. 28)¹⁵.

Quando logo a seguir, Jeronimus chega acusando Sylvester, a vingança adquire características de honra e justiça:

JERONIMUS. Ei nun, ein schlechtes Leben/Ist kaum der Mühe werth, es zu verlängern./Drum geh’ nur hin, und leg’ Dein sünding Haupt/In christlicher Ergebung auf den Block./SYLVESTER. Glaubst Du, daß ich, wenn eine Schuld mich/drückte,/Das Haupt dem Recht der Rache weigern würde. (EDEL, 1994, p. 30)¹⁶

Esse diálogo serve para compreender os valores morais que envolvem as Casas Rossitz e Warwand. Embora sejam Casas lideradas por pensamentos e modos de agir distintos, ainda dividem uma crença no valor da vingança. Rupert jura diante da hóstia que vai fazer Warwand pagar pela morte de seu filho, pois esse seria o justo preço de uma vida. Sylvester – ao defender a própria honra – afirma que não impediria a vingança se fosse culpado. Para os patriarcas, os sentimentos de justiça e honra estão vinculados ao ato de se vingar.

Ato II, 1 – Nas montanhas, primeiro encontro entre Agnes e Ottokar. Ambos estão flertando e conversando quando Johann aparece para confrontar o irmão. Ambos estão apaixonados por Agnes; rápido embate, fim de cena.

Ato II, 2 – Em Warwand. Sylvester acorda do desmaio, conversa com a esposa Gertrude e descobre que Aldöbern (o mensageiro) foi morto pela população. Jeronimus novamente entra em cena, discussão a respeito de quem seria o verdadeiro culpado.

Ato II, 3 – Nos portões do castelo de Warwand. Johann ataca Agnes, Jeronimus aparece e a salva. Depois do incidente, o membro da Casa Wyk decide retornar para Rossitz e tentar apaziguar os ânimos.

¹⁵ “SYLVESTER. Sim, o que diabos estavas pensando? Se injustamente te insultaram ou coisa que o valha, seja franco, pois assim nos vingaremos.”

¹⁶ “JERONIMUS. Ora, uma vida perversa sequer vale o esforço de ser prolongada. Ajoelhe-se logo e coloque, em nome de Cristo, sua cabeça pecadora sobre a pedra./SYLVESTER. Acreditas mesmo que se sobre mim estivesse o peso da culpa, minha cabeça à justa vingança eu negaria?”

O ato II, cena 1, começa com o primeiro encontro entre Agnes e Ottokar, herdeiros das Casas. Agnes aparenta estar encantada por Ottokar, mas não sabe quem é o jovem a sua frente. Por outro lado, o herdeiro de Rossitz reconhece a ascendência de Agnes:

OTTOKAR. Erst sprich Du,/Wie hast Du's heute wagen können, heute,/Von Deinem Vaterhaus' Dich zu entfernen./AGNES. Von meinem Vaterhause? Kennst Du's denn?/Hab' ich nicht stets gewünscht, Du mögtest es/Nicht zu erforschen streben?/OTTOKAR. O verzeih!/Nicht meine Schuld ist's, daß ich's weiß. (EDEL, 1994, p. 33-34)¹⁷

A relação entre o casal se inicia pelo lado de Ottokar que tenta ludibriar Agnes, culpando o acaso por saber sobre a família dela. Enquanto ele aparenta ser mais sagaz, a herdeira de Warwand é marcada pela ingenuidade. Não são apenas os trejeitos de Agnes que a marcam como uma menina sincera e ingênua, seu nome também indica puerilidade. O nome da personagem em *Ghonorez* – Ignez – remete ao sentido de pureza. E em *Schroffenstein*, podemos interpretar seu nome como Agn(u)s Dei, o cordeiro de cristo – o nome da personagem antecipa o sacrifício no último ato. As referências bíblicas fazem parte da peça também como ofensas: “JOHANN. (stößt ihn fort). Fort, Du Schlange!/Nicht stechen will sie, nur mit ihrem Anblick/Mich langsam tödten” (EDEL 1994, p. 39)¹⁸. Esse diálogo acontece ao fim da primeira cena, durante o Ato II, quando Johann e Ottokar se confrontam por conta de Agnes.

Após o confronto, entramos na segunda cena do Ato II, no castelo de Warwand. Sem compreender os motivos da expressão séria de Gertrude, Sylvester está se recuperando e questiona o que houve durante seu desmaio. A esposa tenta ajudá-lo a se manter calmo e a restaurar suas forças, mas o marido a repreende: “SYLVESTER. Dein Bemühen/Beschämt mich. Gönn mir zwei Augenblicke,/So mach' ich Alles wieder gut, und stelle/Von selbst mich her” (EDEL, 1994, p. 40)¹⁹. Nesse momento, o servo de Sylvester toma a voz e explica ao soberano o que aconteceu:

SYLVESTER. Wie meinst Du das? Der Herold wär noch hier?/THEISTINER. Gesteinigt, ja./SYLVESTER. Gesteiniget?/THEISTINER. Das Volk/War nicht zu bändigen. Sein Haupt ist zwischen/Den Eulen an den Thorweg festgenagelt.” (EDEL, 1994, p. 41)²⁰

¹⁷ “OTTOKAR. Primeiro fale você. Como ousa se afastar hoje, justo hoje, da casa de seu pai?/AGNES. Da casa de meu pai? Então já descobriste? Não fora um desejo constante meu que tu não desejaesses saber mais sobre mim?/OTTOKAR. Mil perdões! Não é minha culpa se eu o sei.”

¹⁸ “JOHANN. (empurra-o). Para trás, serpente!/Não é pela picada, mas sim pelo olhar que ela pretende lentamente me matar.”

¹⁹ “SYLVESTER. Seus cuidados me deixam constrangido. Preciso apenas de alguns instantes para que eu possa, sozinho, me restabelecer.”

²⁰ “SYLVESTER. Do que estás falando? O mensageiro ainda está aqui?/THEISTINER. Sim, apedrejado. /SYLVESTER. Apedrejado?/THEISTINER. O povo não pôde ser controlado. A cabeça dele está fincada entre as corujas no portal.”

Essa morte será encarada como uma afronta por Rupert. A inação de Sylvester, por conta do desmaio, causou a morte do mensageiro que poderia ter remediado a situação. Diante da reação de espanto do líder de Warwand, Jeronimus começa a repensar quem seria o verdadeiro culpado pela morte de Peter e retorna para Rossitz. A esposa questiona o marido e Sylvester parece ainda estar chocado com o ocorrido: “GERTRUDE. Hör’ Jerome!/- Da geht er hin. – Warum riefest Du ihm nicht?/SYLVESTER. Verstehst Du was davon, so sag’ es mir/Mir ist’s noch immer wie ein Traum” (EDEL, 1994, p. 43-44)²¹. Gertrude tenta levar o marido a agir, mas sem sucesso. Ela parece antever as próximas ações brutais de Rupert, mas novamente suas recomendações são ignoradas, terminando assim mais uma cena da peça.

Na terceira cena, em frente aos portões do castelo de Warwand, Agnes está sendo atacada por Johann. O cavaleiro aparece desvairado, agarrando Agnes: “JOHANN. – Ja, rette Du mich, Heil’ge!/Es hat das Leben mich wie eine Schlange,/Mit Gliedern, zahnlos, eckelhaft, umwunden./Es schauert mich, es zu berühren. – Da,/Nimm diesen Dolch. – /AGNES. Zu Hülfe! Mörder! Hülfe!” (EDEL, 1994, p. 46)²². As imagens parecem se misturar na cabeça de Johann que compara Agnes a uma santa e, ao mesmo tempo, a chama de serpente. Jeronimus aparece nesse exato momento e a salva, deixando Johann ferido sem risco de morte. Esse momento é importante para fortalecer os laços entre Jeronimus e Sylvester. Nesse instante começa um novo diálogo e as suspeitas contra Rossitz adquirem mais força:

JERONIMUS. Ei möglich wär es wohl, daß Ruperts Sohn,/Der doch ermordet seyn soll, bloß gestorben,/Und daß, von der Gelegenheit gereizt,/Den Erbvertrag zu seinem Glück zu lenken,/Der Vater es verstanden, Deiner Leute/Die just vielleicht in dem Gebirge waren,/In ihrer Unschuld so sich zu bedienen,/Daß es der Welt erscheint, als hätten wirklich/Sie ihn ermordet – um mit diesem Scheine/Des Rechts sodann den Frieden aufzukünden/Den Stamm von Warwand auszuroten, dann/Das Erbvermächniß sich zu nehmen. (EDEL, 1994, p. 52)²³

²¹ “GERTRUDE. Escute, Jerome! – Lá vai ele. Por que não o chamou?/SYLVESTER. Se entendes o que está acontecendo, então me explique, pois para mim tudo ainda parece um sonho.”

²² “JOHANN. – Salva-me tu, santificada! Constringiste minha vida, de maneira repugnante, feito uma serpente com braços e sem presas. Eu estremeço só de tocá-la. – Tome, pegue essa adaga./AGNES. Me acudam! Assassino! Acudam!”

²³ “JERONIMUS. É possível que o filho de Rupert, supostamente assassinado, tenha morrido por outras causas. E para se aproveitar da situação, colocando o pacto sucessório a seu favor, o pai utilizou os teus viajantes que por acaso estavam passando pelas montanhas. Assim, ele seria capaz de fazer parecer ao mundo que o menino realmente foi por ti assassinado. Dessa forma, ele teria o direito de revogar a paz e poderia acabar com a estirpe de Warwand, tomando todo o legado para si.”

Por conta das palavras de Jeronimus, Sylvester adquire convicção na possibilidade de estar sendo enganado. Embora sua esposa e filha o tenham alertado sobre os possíveis inimigos, são as palavras de Jeronimus que fazem a possibilidade de traição parecer real. Assim o segundo ato termina com as desconfianças reavivadas por parte de Warwand e se aproxima a hora de Rupert retribuir a morte do filho e do mensageiro Aldöbern.

Ato III, 1 - Nas montanhas. Ottokar e Agnes reencontram-se, há uma desconfiança maior entre ambos. O casal tenta comprovar a honestidade dos próprios sentimentos. Por fim, reatam os laços de amor.

Ato III, 2 – Em Rossitz. Rupert quer vingança e se recusa a acreditar tanto em Jeronimus, quanto na possibilidade de boa-fé por parte de Sylvester. Em seguida, o membro da Casa Wyk é linchado pela população de Rossitz. A esposa de Rupert implora sem sucesso que o marido faça algo.

A primeira cena do terceiro ato acontece nas montanhas. Agnes e Ottokar acabam por se encontrar novamente no mesmo local, mas dessa vez a herdeira de Warwand está desconfiada. Ottokar, que adquiriu o hábito de chamar Agnes de “Maria”, resolve explicar a ela o motivo desse nome. Ambos já haviam se encontrado no passado, mas a moça não revelou seu nome: “OTTOKAR. Da schöpfte/Ich eine Handvoll Wasser aus dem Quell,/Benetzte Dir die Stirn, die Brust, und sprach:/Weil du ein Ebenbild der Mutter Gottes,/Maria tauf’ ich Dich” (EDEL, 1994, p. 56)²⁴. Os adjetivos bíblicos continuam presentes e, nesse caso, Ottokar chama Agnes pelo nome da mãe de Cristo. Por mais tocada que a menina pareça com esse nome, ela ainda sente medo de Ottokar. Ela inclusive acredita que será envenenada pelo descendente dos Rossitz. Contudo, a situação tem uma resolução positiva, ambos conseguem se entender e professar o amor um ao outro; ao pensarem nas formas de resolver o conflito sem que mais pessoas morram, Agnes tenta pedir um favor a Ottokar:

AGNES. So solltest Du/Doch lieber gleich zu Deinem Vater eilen,/Zu mildern wenigstens,/was möglich ist./OTTOKAR. Ich mildern? Meinen Vater? Gute Agnes,/Er trägt uns, wie die See das Schiff, wir müssen/Mit seiner Woge fort, sie ist nicht zu/Beschwören. – Nein ich wüßte wohl was Besser./-Denn fruchtlos ist doch Alles, kommt der Irrthum/An’s Licht nicht, der uns neckt. (EDEL, 1994, p. 64)²⁵

²⁴ “OTTOKAR. Então enchi minhas mãos com água da fonte, molhei sua testa, seu peito e falei: Por seres a imagem da mãe de Deus, teu nome de batismo será Maria.”

²⁵ AGNES. Então deverias correr para a casa de seu pai para tentar remediar aquilo que for possível./OTTOKAR. Eu remediar algo? Com o meu pai? Boa Agnes, ele nos arrasta assim como o mar faz com o barco e obrigados

Ottokar encara o pai com receio. O patriarca é poderoso e arrasta todos feito o “mar que arrasta o barco”. Se Rupert é temido nessa intensidade pela própria família, a população então deve sentir um profundo pavor diante de suas exigências. Nenhum dos amantes encontra solução no momento e resolvem se despedir com a promessa de um reencontro.

A segunda cena do Ato III começa em um cômodo no castelo de Rossitz. Em cena estão Rupert, Eustache e Santing, que é um servo do castelo. Rupert, que nesse momento recebe notícias sobre o estado de Johann e a morte do mensageiro, não confia nas fontes que informaram os acontecimentos: “RUPERT. Erschlagen, sagst Du?/EUSTACHE. Ja, so spricht das Volk./RUPERT. Das Volk – ein Volk von Weibern wohl?/EUSTACHE. Mir hat’s/Ein Mann bekräftigt” (EDEL, 1994, p. 66)²⁶. A desconfiança de Rupert não é por conta das notícias, mas sim por conta de quem as transmitiu. Calado até então, Santing logo informa que as notícias vieram de dois viajantes. Conforme prossegue o questionamento, Eustache percebe a provável inocência do líder de Warwand e tenta, sem sucesso, alertar o esposo:

EUSTACHE. So läßt sich’s fast nicht denken, daß die That/Von ihm gestiftet; denn warum sollt’ er/So zwecklos Dich noch mehr erbittern wollen?/RUPERT. Er setzt die Erfindungskraft vielleicht/Der Rache auf die Probe – nun wir wollen,/Doch einen Henker noch zu Rathe ziehen. (EDEL, 1994, p. 69)²⁷

Toda vez que há alguma recomendação sendo feita, especialmente por mulheres, elas são ignoradas pelos patriarcas. São recomendações que poderiam resolver o conflito, mas por conta da forma como as Casas são lideradas, terminam desprezadas pelos seus ouvintes. Rupert e Sylvester seguem os próprios desejos e, se mudam de ideia, a mudança tem relação apenas com a própria vontade. Nem mesmo uma figura de confiança, um outro homem, consegue dissuadir os patriarcas. Em especial nessa cena, quando Jeronimus consegue uma audiência com Rupert, fica claro que nenhum pedido que seja contrário aos desejos do líder da Casa será atendido. Após a tentativa sem sucesso de convencer Rupert, quando Jeronimus acabou de sair de cena, rapidamente surge Eustache pedindo ajuda:

EUSTACHE. Alles/Fällt über ihn – Jeronimus! – das Volk [...] Er zieht, er kämpft, sie weichen – Nun, ist’s Zeit,/O Rupert, ich beschwöre Dich. – Sie dringen/Schon

somos a seguir suas ondas, incapazes de resistir. Não, eu sei bem demais. Enquanto não vier a tona o engano que nos arrelia, tudo será em vão.“

²⁶ “RUPERT. Afirmas que ele está morto?/EUSTACHE. Sim, é o que diz o povo./RUPERT. O povo ou um povo de mulheres?/EUSTACHE. Quem me afirmou foi um homem.”

²⁷ “EUSTACHE. Não parece imaginável que a ação tenha sido instigada por ele; qual seria a motivação dele para te provocar ainda mais?/RUPERT. Ele pode até colocar a engenhosidade da vingança à prova, mas nós ainda vamos consultar um verdugo.“

wieder ein, er wehrt sich wüthend. – Rufe/Ein Wort, um aller Heil’gen willen, nur/Ein Wort aus diesem Fenster. (EDEL, 1994, p. 78-79)²⁸

A crueldade de Rupert parece se tornar ainda mais evidente. As desavenças entre os Schroffenstein podem até anteceder o começo da peça, mas pensando na busca por vingança iniciada por Rupert, o terceiro ato é o ponto alto dos eventos que foram encadeados com a morte de Peter. A morte de Jeronimus é o limite da brutalidade, portanto ao ficar sabendo do ocorrido, Sylvester será obrigado a reagir com igual ou maior violência. Embora ainda não pareça, nesse ponto começa a mudança de posição entre os patriarcas. Enquanto Sylvester vai se mostrar resignado ao uso da violência, Rupert vai começar a questionar o propósito da vingança. Antecipando os eventos do quarto ato, Sean Allan explica as intenções de Kleist:

Whilst Kleist goes to considerable lengths to suggest a real possibility of self-improvement in a man such as Rupert, in his characterisation of Sylvester, he shows his audience how a man with essentially benevolent aspirations is nonetheless capable of descending to Rupert’s level of wickedness. (ALLAN, 1996, p. 61)

Ato IV, 1 – Em Rossitz, Rupert tenta enganar Eustache e coloca a culpa da morte de Jeronimus em Santing.

Ato IV, 2 – Em Warwand, Sylvester é informado pela esposa da morte de Jeronimus. O patriarca dos Warwand decide então se vingar de Rupert.

Ato IV, 3 – Na cozinha do castelo de Rossitz, Ottokar descobre a verdade sobre a morte de Peter – seu irmão morreu afogado. Ursula, a cozinheira do castelo e sua filha, Barnabe, são as principais envolvidas no mistério em torno da morte de Peter.

Ato IV, 4 – Na floresta, Rupert e Santing partem atrás de Agnes e se encontram por acaso com Barnabe.

Ato IV, 5 – Numa cela em Rossitz, Ottokar está preso por ordens do pai. Sua mãe aparece e o herdeiro consegue fugir para as montanhas, onde Agnes o espera.

No começo do quarto ato, cena 1, Rupert está tentando convencer a esposa de que não foi o culpado pela morte de Jeronimus. O líder de Rossitz coloca a culpa em Santing, afirmando que não tem controle sobre seus súditos. A discussão se alonga e, subitamente,

²⁸ “EUSTACHE. Todos/caem sobre ele – Jeronimus! – O povo [...] Ele se move, ele luta, o povo se afasta – Agora é a hora, Rupert, eu imploro a ti. Eles voltam a atacar, ele os repele furiosamente. Grite/uma só palavra, por todos os santos, uma só palavra desta janela.”

Eustache força Rupert a reconhecer as circunstâncias suspeitas na quais ambas as Casas estão envolvidas:

EUSTACHE. Warum nicht mein Gemahl? Denn es liegt/Alles/Auf beiden Seiten gleich, bis selbst auf die/Umstände noch der That. Du fandst Verdächt'ge/Bei Deinem todtten Kinde, so in Warwand;/Du hiebst sie nieder, so in Warwand; sie/Gestanden Falsches, so in Warwand; Du/ Vertrauest ihnen, so in Warwand. - Nein,/Den einz'ge Umstand ist verschieden, daß/Sylvester selber doch Dich frei spricht. (EDEL, 1994, p. 86)²⁹

Eustache, ao confrontar o marido, mostra como as circunstâncias entre Rossitz e Warwand são semelhantes. Esse confronto atinge o brio de Rupert: “EUSTACHE. Rupert! Oh welch ein häßlicher Verdacht, der schon/Die Seele schändet, die ihn denkt./RUPERT. Verdacht/Ist's nicht in mir, es ist Gewißheit” (EDEL, 1994, p. 86)³⁰. Em meio a essa discussão, Eustache - que havia descoberto sobre o relacionamento de Ottokar com Agnes - deixa escapar que o casal se encontraria novamente nas montanhas. Rupert se sente traído e parte atrás de Santing, para que ambos possam fazer algo contra o jovem casal.

A segunda cena do Ato IV transcorre no castelo de Warwand. Sylvester está silencioso e cabisbaixo. Sua esposa chega e pede atenção ao marido, pois precisa informá-lo sobre algo:

GERTRUDE. Höre mich,/Sylvester, eine Nachricht hab' ich Dir/Zu sagen von Jerome./SYLVESTER. Er, er ist/Hinüber - (*er wendet sich*) ich weiß Alles./GETRUDE. Weißt Du's? Nun/Was sagst Du?/SYLVESTER. Wenig will ich sagen. Ist/Theistin noch nicht zurück?/GERTRUDE. So willst du Du nun/Den Krieg beginnen?/SYLVESTER. Kenn' ich doch den Feind. (EDEL, 1994, p. 89)³¹

A morte de Jeronimus é um ato que o líder de Warwand não pode deixar impune. Getrude logo censura o marido pela demora em agir contra Rossitz. Ao ouvir as censuras da esposa, Sylvester responde: “SYLVESTER. Nun,/Beruh'ge Dich - fortan kein anderes/Gefühl als nur der Rache, will ich kennen,/Und wie ich duldend einer Wolke gleich,/Ihm lange überm Haupt geschwebt, so fahr'/Ich einem Blitze gleich jetzt über ihn

²⁹ “EUSTACHE. Por que não, meu esposo? Tudo é igual aos dois lados, até mesmo as circunstâncias do ato. Assim como em Warwand, tu achas suspeita a morte do seu filho; Assim como em Warwand, tu atacas a todos; Assim como em Warwand, confessam-se mentiras; Assim como em Warwand, tu confiavas no outro. - Minto, pois aí ainda existe uma única diferença, visto que Sylvester insiste em te absolver.”

³⁰ “EUSTACHE. Rupert! Ah, que suspeita odiosa carrega na cabeça e profanas tua alma./RUPERT. O que carregamento não é suspeita, mas sim certeza.”

³¹ “GERTRUDE. Escute, Sylvester, eu preciso te informar uma coisa sobre o Jerome./SYLVESTER. Ele... ele se foi - (*ele se vira*) eu já sei de tudo./GETRUDE. Já sabes? Como podes saber?/SYLVESTER. Estou cansado de falar. O Theistin ainda não retornou?/GERTRUDE. Então agora queres começar a lutar?/SYLVESTER. Pois agora sei quem é o inimigo.”

(EDEL, 1994, p. 90)”³². Não foram os pedidos da esposa que mudaram as intenções de Sylvester, mas sim a perda de Jeronimus. A morte atinge o brio do líder e, por essa razão, não pode ser perdoada.

A terceira cena do Ato IV é breve, mas relevante para o desenvolvimento da peça. A ação transcorre na cozinha do castelo de Rossitz, local por onde Ottokar está passeando. Logo uma cozinheira, Barnabe, começa a conversar com ele e diz que está cozinhando o dedo de um menino encontrado morto – história que causa bastante surpresa em Ottokar. Conforme Barnabe vai explicando onde esse menino foi encontrado afogado, Ottokar percebe que o menino que se afogou era Peter. Extasiado com essa revelação, o herdeiro de Rossitz decide explicar a situação para todos e pede que Barnabe se encontre com Agnes, para contar sobre as novas revelações.

A quarta cena do Ato IV acontece nos arredores das montanhas – próximo ao lugar onde Ottokar e Agnes costumam se encontrar. Cansados de procurar o casal, Santing e Rupert resolvem descansar por alguns instantes:

SANTING. Komm an diesen Quell./RUPERT. Löscht er/Den Durst?/SANTING. Das Wasser mindestens ist klar./Daß Du darin Dich spiegeln könntest. Komm!/RUPERT. (*steht auf, geht zum Quell./neigt sich über ihn, und plötzlich mit der Bewegung/des Abscheus, wendet er sich.*)/SANTING. Was fehlt Dir?/RUPERT. Eines Teufels Antlitz sah/Mich aus der Welle an./SANTING. (*lachend*). Es war Dein eignes./RUPERT. Scorpion von einem Menschen. (EDEL, 1994, p. 98)³³

Nesse momento, Rupert sente nojo do próprio reflexo – das próprias ações. Ao contrário de Sylvester – que aceitou a vingança como forma de resolver o conflito e vingar Jeronimus – Rupert está aos poucos percebendo que seus atos só trazem destruição para os envolvidos. Embora comece a reconhecer problemas na busca por vingança, ele ainda não desiste de matar Agnes. E mais adiante, quando Barnabe entra em cena e deixa escapar que procura por Agnes, o líder de Rossitz encontra no julgamento moral uma justificativa para prosseguir com as mortes:

RUPERT. (*steht auf*). So führ ein Gott./So führ ein Teufel sie mir in die Schlingen./Gleichviel! Sie haben mich zu einem Mörder/Gebrandmarkt boshaft im Voraus. - Wohlan/So sollen sie denn Recht gehabt auch haben.” (EDEL, 1994, p. 99)³⁴

³² “SYLVESTER. Bem, fique tranquila - de hoje em diante não desejo conhecer outro sentimento que não seja o de vingança. Se parei demoradamente como uma nuvem sobre sua cabeça, agora eu me lanço feito um relâmpago sobre ele.”

³³ SANTING. Venha até essa nascente./RUPERT. Ela sacia a sede?/SANTING. A água é cristalina, no mínimo podes usá-la como espelho. Venha!/RUPERT. (*levanta-se, segue até a nascente e se debruça sobre ela, mas se vira repentinamente sentindo repulsa.*)/SANTING. O que aconteceu?/RUPERT. O reflexo de um demônio nas águas olhou para mim./SANTING. (*rindo*). Era o teu próprio reflexo./RUPERT. Escorpião em forma de gente.”

³⁴ RUPERT. (*levanta-se*). Ora é Deus, ora é o Diabo que me carrega para a forca. Não importa! Já tinham sido nefastos ao me chamar de assassino antes. Pelo menos agora vão fazê-lo com razão.”

Aos poucos, através de discussões e monólogos, fica evidente que Rupert está em conflito consigo mesmo. Mas por ter sido chamado de assassino e por estar ressentido decide continuar com os assassinatos. E para evitar que Ottokar impedisse a morte da amada, Rupert chega ao extremo de prender o filho no calabouço.

A fuga do calabouço e as reações de Ottokar ocorrem na quinta cena do ato IV. O jovem implora que o libertem, mas o carcereiro se recusa a ouvi-lo. Ele grita e exclama que pode acabar com a disputa entre Rossitz e Warwand, mas seus pedidos são novamente negados. No momento de maior necessidade, Eustache aparece e oferece uma manta ao filho, que a utiliza para escapar da prisão e ir ao encontro de Agnes.

Ato V, cena 1 (Final) - A cena se passa no interior de uma caverna escura. Barnabe transmitiu o recado de Ottokar para Agnes, e em poucos instantes, os amantes estão novamente juntos. Ao chegar nessa caverna, os pais acabam matando os próprios filhos por engano. Johann – tresloucado – chega na cena e pede que se comemore esse triste fim com vinho; fecham-se as cortinas do palco. Fim.

Agnes e Ottokar, no último ato, estão escondidos no fundo de uma caverna e Barnabe está de vigia para que ninguém os interrompa. O casal conversa longamente e quando chega o aviso de que alguém está se aproximando, Ottokar pede que Agnes troque suas roupas pelas dele. Disfarçado com as roupas de Agnes, Ottokar convoca o estranho a atacar se tiver coragem e, sem hesitação, é morto em seguida. A espada que o matou era do próprio pai. Rupert matou o filho e acha que finalmente terminou de se vingar:

RUPERT. (*betrachtet starr die Leiche*). Santing! Santing!/Ich glaube, sie ist todt./SANTING. Die Schlange hat ein zähes Leben. Doch/Beschwör' ich's fast. Das Schwerdt steckt ihr im/Busen./RUPERT. (*fährt sich mit der Hand übers Gesicht*). Warum/denn that ich's, Santing? Kann ich es/Doch gar nicht finden im Gedächtniß. (EDEL, 1994, p. 112)³⁵

Rupert, atordoado pelo corpo no chão, nem consegue compreender as razões de ter matado Agnes (Ottokar). Ele busca no servo alguma afirmação, alguma resposta que esclareça as ações brutais que o levaram até esse momento, “RUPERT. Nichts Böses?”

³⁵ “RUPERT. (*encara fixamente o corpo*). Santing! Santing! Eu acredito que ela esteja morta./SANTING. A serpente é difícil de ser morta. Eu juraria de pés juntos por essa afirmação, mas a espada está fincada no peito dela./RUPERT. (*Coloca a mão sobre o rosto*). Por que eu fiz isso, Santing? Não encontro na memória razão para tê-lo feito.”

Santing!/Warum denn hätt' ich sie gemordet? Sage/mir schnell, ich bitte Dich, womit sie mich/Beleidigt, sag's recht hämisch" (EDEL, 1994, p. 112)³⁶. Em choque e sem respostas, Rupert decide sair da caverna acompanhado por Santing. Acompanhando sua saída, Agnes e Barnabe ressurgem buscando Ottokar sem saber o que realmente aconteceu por conta da escuridão. Elas o encontram caído no chão e o ouvem sussurrar uma última palavra, sendo interrompidas pela chegada de Sylvester e Theistiner:

SYLVESTER. Die Fackel vor!/THEISTINER. Wenn ich nicht irre; seh' ich Ottokar -/Dort liegt auch Agnes!/SYLVESTER. Am Boden! Gott der Welt!/Ein Schwerdt im Busen meiner Agnes!/AGNES. (*richtet sich auf*). Wer ruft?/SYLVESTER. Die Hölle ruft Dich, Mörder! (*Er ersticht sie.*)/AGNES. Ach! (*Sie stirbt*). (EDEL, 1994, p. 115)³⁷

No momento de fúria Sylvester acaba matando Ottokar (Agnes), sem ter consciência de quem realmente assassinou. Theistiner pede que o mestre se apresse, pois precisam prosseguir com a vingança e acabar com Rossitz. Em resposta, Sylvester aquiesce: "SYLVESTER. Ja, Du hast Recht! Es bleibt die ganze Zukunft/Zur Trauer, dieser Augenblick gehört/Der Rache. Einmal doch in meinem Leben/Dürst' ich nach Blut, und kostbar ist die Stimmung" (EDEL, 1994, p. 116)³⁸. Nos momentos de maior dúvida tanto Sylvester, quanto Rupert, buscam uma voz que justifique novamente suas ações e encontram essa afirmação em outros personagens que partilham dos mesmos valores sociais. As figuras femininas por vezes tentam dissuadir ou até mesmo incentivar a vingança, mas suas vozes sempre são rejeitadas. Os patriarcas só aceitam o apoio dos homens que entendem existir na vingança um propósito maior.

Depois do filicídio resta somente o horror. Sylvius, acompanhado pelo endoidecido Johann, chega na caverna. Acompanhados por eles estão Eustache, Gertrude e Ursula, todos reunidos para testemunhar o momento da revelação terrível – Sylvester e Rupert mataram os respectivos filhos. A dor desse momento é insuportável para todos os envolvidos, restando a Rupert pedir perdão:

RUPERT. Sylvester! Dir hab' ich ein Kind genommen,/Und biete einen Freund Dir zum Ersatz./(*Pause.*)/Sylvester! Selbst bin ich ein Kinderloser!/(*Pause.*)/Sylvester! Deines Kindes Blut komm über/Mich - kannst Du besser nicht verzeihn, als

³⁶ "RUPERT. Nada de mal? Santing! Então por que eu a matei? Eu imploro, me diga logo, de que maneira ela me insultou? Diga com maldade!"

³⁷ "SYLVESTER. Iluminem com os archotes!/THEISTINER. Se me engano, vejo Ottokar e ali também está Agnes!/SYLVESTER. No chão! Por Deus! Uma espada no peito da minha Agnes!/AGNES. (*volta-se para a voz*). De quem é essa voz?/SYLVESTER. É a voz do inferno, assassino! (*Ela a ataca.*)/AGNES. Ai! (*Ela morre*)."

³⁸ "SYLVESTER. Sim, tu tens razão! Deixemos a tristeza para o futuro, ao presente reservemos a vingança. Pela primeira vez na minha vida quero derramar sangue e valiosa é a inclinação do espírito."

ich?/(Sylvester reicht ihm mit abgewandtem/Gesicht die Hand; Eustache und Gertrude umarmen sich). (EDEL, 1994, p. 122)³⁹

Mas esse pedido de perdão é recebido com gestos dúbios - uma mão estendida e um rosto virado - por Sylvester. Embora as mães se abracem, esse gesto não pode ser entendido como se a paz estivesse selada entre as Casas. Mesmo sendo meias-irmãs, Eustache e Gertrude sempre foram ignoradas pelos maridos, então o conflito da Família Schroffenstein não pode ser dado como encerrado por conta delas. Por maior que seja o arrependimento de Rupert, o sentimento não parece ser o mesmo para Sylvester. É preciso lembrar que o patriarca de Warwand aos poucos foi aceitando a vingança como única solução. A violência contaminou as duas Casas. Mesmo com a descoberta de que a morte de Peter foi uma fatalidade e que não existe um verdadeiro culpado, o sentimento de injustiça permanece.

Ademais, as últimas falas são marcadas pela interferência de Johann:

JOHANN. Bringt Wein her! Lustig! Das ist ein Spaß zum/Todtlachen! Wein! Der Teufel hatt' im Schlaf die/beiden/Mit Kohlen die Gesichter angeschmiert./Nun kennen sie sich wieder. Schurken! Wein/Wir wollen Eins drauf trinken!/URSULA. Gott sei Dank!/So seid ihr nun versöhnt./RUPERT. Du hast den Knoten/Geschürzt, Du hast ihn auch gelös't, Tritt ab./JOHANN. Geh, alte Hexe, geh. Du spielst gut aus/der Tasche,/Ich bin zufrieden mit dem Kunststück. Geh. (EDEL, 1994, p. 122)⁴⁰

Esse momento não é um final feliz. Kleist narra as consequências dos valores sociais associados à vingança e se demora longamente em mostrar as reações dos pais após o assassinato dos filhos. Um conflito ancestral, fundado no pacto sucessório, termina com o fim da linhagem dos Schroffenstein – enquanto as cortinas do palco se fecham, só resta a dor dos envolvidos que buscaram justiça e honra na vingança.

Segundo capítulo

Os fundamentos da violência - Análise do tema da vingança em *Die Familie Schroffenstein*

“A experiência que temos de nossas vidas pelo lado de dentro, a história que contamos a nós próprios sobre nós mesmos dando conta do que fazemos é fundamentalmente

³⁹ “RUPERT. Sylvester! Eu tomei uma filha de ti e, em troca, ofereço-lhe um amigo. (Pausa.) Sylvester! Eu também perdi meu filho! (Pausa.) Sylvester! O sangue da tua filha está sobre mim! Não conheces o perdão melhor do que eu? (Sylvester, com o rosto virado, estende a mão para ele. Eustache e Gertrude abraçam-se).”

⁴⁰ “JOHANN. Tragam o vinho! Que alegria! Essa é uma piada para se morrer de rir! Vinho! O diabo durante o sono maculou seus rostos com brasas. Agora eles mais uma vez se reconhecem. Vilões! Vinho! Nós queremos molhar a garganta!/URSULA. Deus seja louvado! Agora vocês estão em paz./RUPERT. Embora tenhas atado os nós, tu também os desfizeste, então podes ir./JOHANN. Vá, bruxa velha, vá. Tens bons truques no bolso, estou satisfeito com a artimanha. Vá.”

uma mentira – a verdade reside no exterior, naquilo que fazemos.” (ŽIŽEK, 2014, p. 73)

A história da família Schroffenstein é constituída de mentiras, intrigas e pressuposições. Um pacto ancestral, criado para evitar conflitos, se transforma em justificativa para o uso da violência. A morte de um menino é usada para invocar o direito à vingança. Primos trocam acusações, irmãos se atacam e uma solução pacífica para a situação não parece existir. Até o macabro fim do conflito reforça a sensação de desolação, como se o fim dos Schroffenstein já estivesse predeterminado. O sentimento de consternação é o único capaz de sintetizar a experiência de acompanhar os cinco atos da peça escrita por Kleist. Diferentes versões da peça foram escritas até resultar na versão final de 1802, mas todas mostram a ruína causada unicamente pelas mãos dos envolvidos. Rupert e Sylvester, ao lado de outros personagens, são os responsáveis pelo desastre que os aguarda ao fim do último ato. O que pretendemos com esta análise é investigar como a violência é perpetrada por personagens em conflito entre o dever e o querer, se valendo de subterfúgios para criar justificativas que prossigam com a vingança.

Dentre os teóricos escolhidos utilizamos o livro *Violência: seis reflexões laterais*, de Slavoj Žižek, para explorar outras facetas da violência. O autor esloveno estabelece o axioma do livro a partir do triunvirato da violência: subjetiva, simbólica e sistêmica (objetiva). Nas palavras dele (ŽIŽEK, 2014, e-book posição 317-328), em primeiro lugar existe a violência simbólica que aparece na linguagem e em suas formas, violência que não está atrelada apenas às provocações e discursos, mas que vive na própria linguagem impondo um “certo universo de sentido”. Em segundo lugar existe a violência “sistêmica” que é um resultado de nossos sistemas econômicos e políticos. E por último, a parte mais visível e complexa da violência, o seu aspecto subjetivo.

Žižek aponta a necessidade de analisarmos as violências subjetiva e objetiva de lugares distintos, pois a violência subjetiva é sentida “tal contra o pano fundo de um grau zero de não violência. É percebida como uma perturbação do estado de coisas ‘normal’ e pacífico” (ŽIŽEK, 2014, e-book posição 317)”. No entanto, existe uma contradição na percepção da violência subjetiva que está associada ao que seria “normal” dentro do sistema habitual. A violência objetiva faz parte do estado “normal” das coisas, atuando de forma invisível e sustentando a normalidade do grau zero contra o qual compreendemos um episódio como “subjetivamente violento”. Žižek associa a violência sistêmica (objetiva) à “matéria escura” da física, para então colocar a violência subjetiva como demasiada visível. Por mais invisível que a violência

sistêmica possa ser, precisamos mantê-la em mente se pretendemos analisar explosões de violência subjetiva que são erroneamente chamadas de “irracionais”.

O triunvirato estabelecido pelo filósofo esloveno nos permite racionalizar e compreender as ações tomadas pelos personagens. O pacto sucessório é o documento – sistema – que corrobora para a manutenção da violência. No primeiro momento a violência é para Rupert um meio objetivo de resolver uma disputa em família e, somente depois, o personagem percebe que era vítima da violência que perpetrava contra o outro. Nesse momento, Rupert começa a sentir os efeitos da violência de um lugar subjetivo. No entanto, a hesitação do patriarca de Rossitz não é o suficiente para impedir que o sistema continue a fazer novas vítimas. Sylvester, hesitante até então, começa a se valer da violência que sustenta a disputa entre os rivais. Sylvester e Rupert partem de lugares diferentes, mas são sustentados por uma única violência sistêmica.

Com esses pensamentos produzidos pela leitura de Žižek, pretendemos identificar como a violência se instaura contra e a favor dos envolvidos. Vamos abordar também como os personagens se sentem divididos sobre o que fazer e sobre qual partido tomar na disputa entre Rossitz e Warwand. Mesmo que Rupert e Sylvester sejam as principais forças no conflito, Agnes, Ottokar, Eustache e Getrude são personagens igualmente importantes para a análise da peça teatral. É necessário observar os personagens que se contrapõem ao desejo de vingança para que se compreenda os efeitos da violência nas relações interpessoais dos personagens.

Outro ponto importante nesta dissertação é a utilização dos aspectos explorados por René Girard, visto que os Schroffenstein estão inseridos em uma comunidade arcaica que reconhece na violência uma solução pragmática para a maioria dos problemas. Na obra de Girard, *A violência e o sagrado*, busca-se descobrir e explicar os mecanismos do ato sacrificial. O autor explora não só os efeitos do sacrifício na contenção da violência “intestinal” (rivalidade, inveja, traição), como também investiga o papel do desejo mimético na explosão de violência entre os homens. Ao explorar a violência, Girard expõe o *duplo* deste sentimento e a sua correlação com o sagrado. Dentre as explicações do filósofo francês, elencamos três conceitos que serão essenciais na análise da peça: a substituição sacrificial, o desejo *mimético* e o aspecto sagrado da violência.

Primeiro precisamos retomar o que se interpreta como substituição e ritualização do sacrifício. “Só é possível ludibriar a violência fornecendo-lhe uma válvula de escape, algo para devorar” (GIRARD, 2008, p. 15). O sacrifício é uma forma de desviar a violência para outro alvo. Para estabelecer como ocorreriam as substituições sacrificiais o autor começa

mencionando um episódio bíblico. Isaac que sente a morte se aproximando quer abençoar oficialmente o filho mais velho, Esaú. Jacó, caçula da família, escuta as intenções do pai e pede ajuda para a mãe, Raquel. Esta prepara uma armadilha: usa dois cabritos para fazer um prato adorado por Isaac e usa a pele dos cabritos para cobrir o corpo de Jacó. Isaac é cego e não poderia desconfiar da troca, terminando por abençoar Jacó. Girard (2008, p. 16) ressalta que existem duas substituições (a de um irmão pelo outro e a do animal pelo homem) concomitantes nessa história, mas o texto reconhece explicitamente apenas a primeira (humana) que oculta a segunda (animal). O deslocamento sacrificial não pode ser explícito e não pode esquecer o objeto que originalmente era o alvo da violência, o episódio bíblico descreve essa “dupla exigência”:

O texto não relata diretamente o estranho artil que define a substituição sacrificial, mas tampouco silencia a seu respeito. Ele o confunde com outra substituição, permitindo-nos vislumbrá-lo, mas de forma indireta e fugidia. Isso significa que talvez o próprio texto possua uma significação sacrificial. (GIRARD, 2008, p. 16-17)

Girard ainda aponta que Jacó é frequentemente associado à “manipulação ardilosa da violência sacrificial”. Depois o autor fala que nos sistemas propriamente rituais (no universo judaico e na Antiguidade clássica) as vítimas são quase sempre animais, no entanto, em outros sistemas rituais os seres humanos ameaçados pela violência são substituídos por outros seres humanos (cf. GIRARD, p. 21). Girard invoca o mito de Ajax (sacrifício animal) e a peça *Medéia* (sacrifício humano) de Eurípides para explicar a estrutura do ritual sacrificial. *Medéia*, segundo Girard, envolve a “forma mais selvagem” de substituição do ser humano pelo ser humano. *Medéia* substitui o verdadeiro e inatingível objeto de seu ódio (Jasão) pelos próprios filhos e, na interpretação do autor, esse ato de demência normalmente não seria chamado de “religioso”. Mas é inegável que o infanticídio se encaixa em um quadro ritual: “Esse fato foi tão bem atestado em tantas culturas, inclusive a grega e a judaica, que deve necessariamente ser levado em conta” (cf. GIRARD, p. 21).

Girard prossegue afirmando que o ato de *Medéia* está para o infanticídio ritual, assim como o massacre dos rebanhos de Ajax está para o sacrifício animal. *Medéia* preparou a morte de seus filhos à maneira da prática de um sacerdote, pedindo o afastamento de todos aqueles que pudessem impedir a realização da cerimônia. *Medéia* e Ajax revelam (cf. GIRARD, p. 22) a essência da violência que, caso não seja saciada, vai continuar a se acumular até transbordar e causar desastrosos efeitos. O papel do sacrifício é controlar e canalizar para a “boa” direção os deslocamentos e substituições espontâneas que ocorreriam nesse momento. O autor passa por digressões e explicações até chegar nos inúmeros tipos de vítimas sacrificiais: os

prisioneiros de guerra, os escravos, as crianças, os adolescentes solteiros e, em determinadas sociedades antigas, o rei.

Ainda que o rei esteja no “coração da comunidade”, como diz Girard, seria precisamente essa a posição central que o permitiria ser sacrificado: “Ele escapa da sociedade ‘por cima’, assim como o *pharmakós* [a escória da sociedade grega] escapa dela ‘por baixo’” (GIRARD, 2008, p. 24). Inserindo esses apontamentos de Girard no contexto da peça de Kleist, seria possível dizer que Rupert e Sylvester são vítimas em potencial para o sacrifício. No entanto, existem circunstâncias que impedem a execução direta dos patriarcas e que resultam na substituição sacrificial. Para compreendermos os aspectos sacrificiais na peça de Kleist é preciso selecionar diálogos que, se não representam a totalidade dos eventos, certamente ressoam com a teoria girardiana. Por exemplo, selecionando o diálogo de Rupert com Ottokar, no Ato I, 1, é possível identificar a ritualização e a substituição sacrificial:

RUPERT. **Ich schwöre Rache! Rache! auf die Hostie./Dem Haus’ Sylvesters, Grafen Schroffenstein./**(*er empfängt das Abendmahl*)/Die Reihe ist an Dir, mein Sohn./OTTOKAR. Mein Herz/**Trägt wie mit Schwingen Deinen Fluch zu Gott./**Ich schwöre Rache, so wie Du./RUPERT. Den Namen,/Mein Sohn, den Namen nenne./OTTOKAR. Rache schwöre ich,/Sylvestern Schroffenstein!/RUPERT. **Nein irre nicht./Ein Fluch, wie unsrer, kömmt vor Gottes Ohr./**Und jedes Wort bewaffnet er mit Blitzen./Drum wäge sie gewissenhaft. - **Sprich nicht/Sylvester, sprich sein ganzes Haus,** so hast/Du’s sicher./OTTOKAR. Rache! Schwöre ich, Rache! Dem Mörderhaus’ Sylvesters. (EDEL, 1994, p. 5)⁴¹ (Todos os grifos nos extratos da peça são nossos)

A cena se inicia com o canto de luto e logo aparecem os membros da Casa Rossitz. Rupert está diante da hóstia, acompanhado da família, quando promete se vingar pela morte do filho caçula. O patriarca de Rossitz manipula o sentimento de luto da família não apenas para justificar aos súditos o desejo de vingança, como também para convencer a esposa e o filho legítimo. Eustache e Ottokar são contrapontos aos desejos de Rupert. Eustache não concorda com a ideia de vingança do marido, mas por ser mulher seus argumentos têm pouca força. Ottokar não concorda com o pai, mas cede à pressão imposta por Rupert. Esse é o contexto da primeira cena da peça na qual Rupert, para legitimar a violência, obriga o filho a participar do juramento de vingança. Embora Ottokar jure se vingar assim como o pai, Rupert insiste para

⁴¹ RUPERT. **Eu juro vingança! Juro diante da hóstia que vou me vingar da Casa de Sylvester, Conde de Schroffenstein.** (*ele recebe a eucaristia*) É a sua vez, meu filho./OTTOKAR. Meu **coração quase como se tivesse asas leva sua desgraça a Deus;** assim juro vingança feito tu./RUPERT. O nome, filho meu, diga o nome./OTTOKAR. Eu juro que vou me vingar de Sylvester Schroffenstein!/RUPERT. **Não se engane. Aos ouvidos de Deus chega a desgraça que sobre nós se abateu.** E cada palavra ele arma com raios. Portanto seja certo com as palavras. **Não jures vingança contra Sylvester, jure contra toda a sua casa,** assim a certeza não te escapa./OTTOKAR. Vingança! Aqui eu juro vingança! Contra a casa do assassino Sylvester.

que o filho nomeie o alvo da vingança. O rapaz diz que vai se vingar de “Sylvester”, mas o patriarca de Rossitz não parece satisfeito com as palavras do filho.

Sylvester não pode ser revelado como o verdadeiro alvo do ódio. Rupert precisa que os envolvidos no conflito acreditem que a vingança é apenas pelo filho e não por eventos do passado. Existem discordâncias antigas entre as Casas Rossitz e Warwand que não podem vir à tona nesse momento. Essa é uma percepção que só fica aparente na releitura da peça, mas que precisa ser mencionada para explicar como ocorre a substituição sacrificial. Rupert, assim como o personagem bíblico Jacó, manipula a violência sacrificial para satisfazer os próprios desejos. Rupert exige que a esposa e o filho, contrariados, tomem parte no juramento para que ninguém possa negar a legitimidade da vingança. O alvo principal da vingança não pode ser inteiramente revelado, é preciso que exista uma espécie de desconhecimento por parte dos envolvidos. Essa é a razão pela qual Rupert pede que Ottokar, em vez de jurar vingança contra Sylester, jure se vingar da “Casa Warwand”.

Existe uma significação sacrificial nas ações de Rupert. O verdadeiro alvo da violência (Sylvester) é substituído por outra irresistível vítima – pela Casa Warwand. Certamente é uma substituição sutil, mas é precisamente a sutileza que configura a situação como uma substituição sacrificial. Outro aspecto importante da cena é a ritualização que, se seguirmos um raciocínio semelhante ao de Girard, pode ser detectado na peça de Kleist. Girard diz que na peça de teatro *Medéia* a ritualização do sacrifício ocorre quando Medéia, aos modos de um sacerdote, pede para que todos aqueles que pudessem interromper a cerimônia se afastem. É por intermédio da comparação que Girard ressalta a ritualização em *Médeia* e, do mesmo modo, ressaltaremos a ritualização feita por Rupert. Os modos do patriarca de Rossitz se assemelham aos de um servo da igreja que realiza uma cerimônia religiosa, utilizando a hóstia para reforçar o teor de suas palavras.

Embora Rupert faça alusões à religião cristã para fundamentar seus argumentos, não podemos assumir que se trata de verdades sobre o cristianismo e sua violência velada. A dimensão problemática do cristianismo não é explorada por Kleist. Os protagonistas fazem referências difusas a uma esfera do sagrado que, neste contexto histórico, recebe o rótulo cristão. Mas se levarmos em conta as semelhanças entre o sagrado explorado pelos personagens e a ideia de sagrado trabalhada por Girard, compreendemos que a associação entre as ideias do sagrado permite uma análise aprofundada dos conflitos entre os personagens da peça de teatro.

A hóstia simboliza o sacrifício de Cristo. Rupert reconhece o valor simbólico da hóstia e, se aproveitando do momento, realiza o juramento de vingança. O patriarca de Rossitz escolhe uma vítima – a Casa Warwand – para sacrificar em detrimento de Sylvester. Nós reconhecemos o argumento de que a destruição da Casa Warwand já implica na morte de Sylvester e que o juramento de vingança seria apenas um momento simbólico no qual o “inimigo” precisa ser verbalizado. Ainda assim, a primeira cena nos parece menos a nomeação do mal e mais uma característica particular da substituição sacrificial no contexto do conflito familiar. Para Rupert a substituição sacrificial é um argumento sofista necessário para ocultar suas reais intenções. O juramento de vingança contra a Casa rival não é pela morte do menino, mas sim por um confronto que se renunciava há anos. Podemos até afirmar que simbolicamente Peter foi sacrificado por Rupert para dar vazão ao ódio contra o rival. Os símbolos e significações sacrificiais no enredo se tornam aparentes quando pensamos na teoria girardiana, especialmente se tratando das manipulações que ocorrem durante a substituição sacrificial.

Girard (2008, p. 30) diz que a vingança é um processo infinito e não é dela que se deve esperar a contenção da violência, pelo contrário, é a própria vingança que deve ser contida. O perigo da vingança, afirma o autor, está na execução da “ação legal” ocorrer pelas mãos da própria vítima. Se não existe um poder soberano e independente para lidar com a parte lesada, persiste o perigo da escalada da vingança. Além disso, os esforços para regular a vingança vão continuar a ser precários pois dependem da vontade e boa fé dos envolvidos. Nas sociedades primitivas (aquelas sem sistema jurídico) não existe um remédio para os momentos em que o equilíbrio foi conturbado, portanto as medidas preventivas (e não curativas) assumem lugar de importância. Wellbery, contrastando *Die Familie Schroffenstein* com *Romeu e Julieta* de Shakespeare e se valendo da teoria girardiana, sintetiza o funcionamento do sistema:

Als wichtiges Fazit des Textvergleichs ist bei Kleist eine gegenüber Shakespeare fast geometrisch zu nennende Symmetrisierung, ein starr anmutendes Spiegelverhältnis der Verfeindeten zu konstatieren. Die Rache ist zu einer selbstlaufenden Maschine geworden. Damit hängt eine weitere semantische Innovation Kleists zusammen. Er kappt der Anfangs- und Endzustand der Shakespearischen Vorgabe. Die >Familie Schroffenstein< kennt keine Ordnungsinstanz jenseits der in Dauerfehde begriffenen Grafenhäusern, keinen Souverän, der Strafe und Freispruch zu verteilen und die Ordnungsskala wiederherzustellen vermöchte. Meine These lautet: *Durch diese Strukturänderung verabsolutiert und verstetigt Kleist die mimetische Entdifferenzierung*. Es handelt sich nicht mehr um den momentanen Durchschlag eines der Ordnung zugrundeliegenden Rachepotentials, sondern um die mimetische Durchformung von Gesellschaft schlechthin. (WELLBERY, 2017, p. 42, grifos de Wellbery)

Seria nesse contexto que, segundo Girard, o sacrifício se transformaria em instrumento de prevenção da violência. É possível afirmar que se a sociedade primitiva não tem um

instrumento legal para conter a violência, inevitavelmente o sacrifício aparece de alguma forma nas ações e pensamentos da comunidade. As crises mais graves (GIRARD, 2008, p. 31) são aquelas que ameaçam a unidade da comunidade, ocorrendo por conta de desavenças e discórdia.

René Girard prossegue com digressões e ressalta que o aspecto de “contenção” do sacrifício fica aparente quando se pensa nas sociedades gregas e romanas. A instalação do sistema judiciário nas sociedades mencionadas pelo autor serviu para atrofiar o papel do sacrifício. O sacrifício ainda pode persistir por gerações, mas sob uma forma esvaziada. Esse esvaziamento, para Girard, reforça a ideia de que instituições religiosas não possuem função real. A hipótese levantada pelo autor é de que: “nas sociedades desprovidas de sistema judiciário e, por isso mesmo ameaçadas pela vingança, o sacrifício e o rito em geral devem desempenhar um papel essencial” (cf. GIRARD, p. 31). Nós que vivemos em uma sociedade moderna somos (ibid., p. 31) incapazes de reconhecer a função do sacrifício e nossa ignorância forma um sistema fechado. O papel do religioso nos escapa e parece não fazer sentido algum, pois a solução (o sistema judiciário) dissimula o problema e o desaparecimento do problema dissimula o religioso enquanto solução.

Nas sociedades primitivas (ibid., p. 32) os males que a violência pode causar são tão grandes e os remédios tão aleatórios que a ênfase sempre será na prevenção, mas não podemos esquecer que o domínio do preventivo é essencialmente o domínio religioso. Girard aproveita para falar que na prevenção religiosa existe uma natureza violenta, como afirma o autor: “a violência e o sagrado são inseparáveis. A utilização ‘ardilosa’ de certas propriedades da violência, e em especial de sua capacidade de deslocar-se de um objeto a outro, dissimula-se por trás do rígido aparato do sacrifício ritual” (GIRARD, 2008, p. 32). Associando o papel do sagrado ao contexto da vingança dos Schroffenstein, é possível afirmar que violência no religioso – no sagrado – foi usada para possibilitar o rito e a substituição sacrificial feita por Rupert.

A Casa Rossitz é guiada pelo valor sagrado da violência. Rupert enquanto patriarca faz uso do sagrado pois sabe que a vingança será legitimada apenas se a comunidade reconhecer a teologia do sistema sacrificial. Retomando a teoria girardiana, os procedimentos que permitem ao homem conter a violência são análogos no seguinte ponto: nenhum deles é estranho à violência, reafirmando inclusive que todos estão enraizados no religioso. Os métodos preventivos dos sistemas judiciário e sacrificial estão impregnados pelo religioso, visto que de forma ampla o religioso coincide com a obscuridade necessária para conter a violência. A obscuridade seria a transcendência efetiva da violência santa, legal e legítima ante a violência

culpada e legal (cf. GIRARD, p. 36-37). As vítimas sacrificiais eram oferecidas a uma divindade que as aceitava e todo o processo fazia parte de uma certa teologia. Essa teologia possibilitava a transcendência do sistema reconhecido pela comunidade, impedindo a violência legítima de ser recriminada (ibid., p. 37). Como Girard termina por dizer:

Somente um elemento fundador único, e que deve sem dúvida ser nomeado religioso num sentido mais profundo que o teológico, sempre fundador entre nós, porque sempre dissimulado, embora cada vez menos dissimulado, e embora o edifício fundado sobre ele vacile cada vez mais, permite interpretar nossa atual ignorância, tanto sobre a violência quanto sobre o religioso, este último protegendo-nos da primeira e escondendo-se por detrás dela, da mesma forma que ela se esconde sob ele. (GIRARD, 2008, p. 37)

Rupert com o auxílio do elemento religioso impede as recriminações, mas não consegue dissuadir inteiramente o restante da Casa Rossitz. Ottokar tenta se desvencilhar do juramento de vingança, utilizando apenas o nome de Sylvester para poupar os demais membros da Casa Warwand. Eustache questiona como uma mulher poderia participar ativamente da vingança: “EUSTACHE. O Gott! Wie soll ein Weib sich rächen?/RUPERT. In/Gedanken. Würge/Sie betend” (EDEL, 1994, p. 5)⁴². Rupert faz com que a esposa e o filho se sintam moralmente obrigados a se vingar por Peter, mas a cena revela as opiniões divergentes que existem dentro da Casa Rossitz. A vingança não é um ponto pacífico de discussão para nenhum dos personagens, nem mesmo para aqueles que são a favor. Até os personagens que são contra a vingança encontram formas de utilizar a violência para alcançarem seus próprios objetivos.

A violência é a forma de mediação entre os personagens. A primeira cena começa com uma violência simbólica: Rupert discursa sobre a vingança e manipula a situação. Mas a violência no nível do discurso não se limita ao patriarca, sendo compartilhada entre familiares e súditos. Um excerto interessante para analisarmos a violência discursiva ocorre poucos instantes depois do juramento de vingança. Quando Rupert e Eustache saem de cena, ainda no Ato I, cena I, um importante personagem aparece pela primeira vez. Jeronimus surge como sujeito que vem de fora da comunidade violenta e tenta intermediar a relação entre Sylvester e Rupert. O jovem cavaleiro faz parte da família Schroffenstein, mas ocupa uma posição neutra no conflito por ser da Casa Wyk. Por não ter relações diretas com nenhuma das principais Casas, Jeronimus assume o papel de investigador e tenta descobrir as origens do conflito. O cavaleiro descobre e acaba sendo vítima de boatos, vacilando entre acreditar na inocência de Sylvester ou confiar nas acusações de Rupert.

⁴² “EUSTACHE. Ai, Deus! Como pode uma mulher se vingar?/RUPERT. Em pensamento. Enforque-o com orações.”

A vingança se encontra também nas relações fraternais. Ottokar e Johann, que não fez parte do juramento de vingança, conversam sobre uma misteriosa menina. Johann diz ter sido salvo por uma garota que não quis se identificar, deixando apenas um véu que é reconhecido por Ottokar. Ambos estão impressionados com a gentileza da menina e, conforme discorrem sobre a situação, acabam descobrindo que a menina só pode ser a Agnes Schroffenstein. Mas antes de Johann contar sobre as suspeitas a respeito da identidade da menina, Ottokar diz:

OTTOKAR. Nein,/Beruh'ge Dich. Den sagt sie mir so wenig/Wie Dir, und droht mit ihrem Zorne,wenn/Wir unbescheiden ihn erforschen sollten. [...] Und weil uns nun der Schwur der Rache fort/In's wilde Kriegsgetümmel treibt, so laß/Uns brüderlich zusammen halten; kämpfe/Du stets an meiner Seite./JOHANN. Gegen wen?/OTTOKAR. Das fragst Du hier an dieser Leiche? Gegen/Sylvester's frevelhaftes Haus./JOHANN. O Gott,/Laß ihn die Engellästrung nicht entgelten! (EDEL, 1994, p. 16-17)⁴³

Ottokar pouco sabe sobre a verdadeira identidade de Agnes, mas acaba encontrando no meio-irmão alguém para conversar sobre a menina. Para ressaltar a importância da relação com o irmão, Ottokar diz que vai se vingar acompanhado de Johann. Ottokar reitera as palavras do pai e faz com que Johann, alheio ao juramento de vingança, reconheça que o inimigo é a Casa Warwand. O filho legítimo de Rupert não fala mais que o inimigo seria Sylvester, reconhecendo que todos os membros da Casa Warwand precisam ser mortos. Johann fica espantado com a situação e pede a Deus que o meio-irmão não retribua a blasfêmia do anjo. Por desconfiar da verdadeira identidade de Agnes, Johann está preocupado com a possibilidade de o meio-irmão matar a menina. Johann é obrigado a revelar a identidade de Agnes e, como fica aparente na cena, não quer participar da vingança. O recorte do diálogo acima mostra que se para Ottokar a vingança reforça os laços fraternais, o mesmo não pode ser dito de Johann.

A história dos Schroffenstein é fundada por enganos e mal-entendidos. Os boatos reforçam as acusações de Rupert, os enganos geram as dúvidas de Jeronimus e as mentiras contaminam as palavras dos servos. Toda a comunidade foi contaminada pela desconfiança e, retomando outro pensamento de Girard, reconhecemos a não diferenciação causada pela violência. Na primeira cena da peça, após Jeronimus aparecer, Ottokar não parece interessado em dialogar com o recém-chegado. O filho legítimo de Rupert participou do juramento de vingança a contragosto, mas agora que um possível inimigo apareceu, a violência parece uma

⁴³ “OTTOKAR. Não, peço que te acalmes. O pouco que tu ouviste é o mesmo que sei e ameaçados fomos com sua fúria, se ambos pretensiosamente sobre ele procurarmos saber. [...] E justamente por ser o juramento de vingança que ao feroz campo de batalha nos leva, juntos fraternalmente devemos nos apoiar; tu lutas ao meu lado./JOHANN. Contra quem lutaremos? OTTOKAR. Fazes esta pergunta diante do corpo que aqui se encontra? Nossa luta é contra a profanadora Casa de Sylvester. JOHANN. Santo Deus, não permita que a blasfêmia do anjo seja castigada por ele!”

solução oportuna. Ottokar reconhece o *duplo* de si mesmo em Jeronimus, reconhece no outro apenas um inimigo ou um aliado. Não existe outra possibilidade. Mas não é necessariamente a morte do irmão que incita a fúria de Ottokar, por trás da animosidade contra o visitante existe outra obscura motivação: “OTTOKAR. Ja so, das war es. - Allerdings man weiß,/ Du giltst dem Hause viel, sie haben Dich/Stets ihren Freund genannt [...] Man spricht, Du freitest um die Tochter” (EDEL, 1994, p. 8)⁴⁴.

O que realmente deixou Ottokar enfurecido foi o boato sobre o noivado de Agnes com Jeronimus. Se a violência contra a Casa Warwand é indesejada por Ottokar, o mesmo não pode ser dito contra um possível rival amoroso. Uma mentira espalhada entre parentes é o suficiente para que o outro seja visto com hostilidade. O diálogo de Ottokar no parágrafo acima é um pequeno recorte que mostra o funcionamento do mecanismo da violência, pois até aqueles que tentam dissuadir as hostilidades acabam assimilando o ódio. A vingança começa com o juramento de Rupert feito de maneira legítima, visto que seria desonroso não vingar uma vida perdida. Ainda assim, não podemos esquecer que as relações da família Schroffenstein já estavam estremecidas antes da morte do menino. O pacto sucessório, associado aos boatos e aos enganos do passado, é o documento que impede a paz entre as Casas. Para que suspeitas se tornem convicção não é preciso muito, basta apenas uma palavra solta e esta será a prova definitiva da culpa, transformando a situação em uma bola de neve com cada lado deduzindo, assumindo suas próprias e inegáveis verdades (cf. GIRARD, p. 105).

Uma pessoa que venha de fora e que esteja buscando compreensão certamente será tomada como traidora. Ottokar não acredita na sinceridade de Jeronimus e decide ir embora, restando ao servo da igreja em cena esclarecer a situação. O servo da igreja explica o pacto sucessório e menciona a antiga rixa entre os patriarcas. A relação de desconfiança mútua entre as Casas Rossitz e Warwand se estabelece, como ressalta o servo, a partir do pacto de sucessão. O documento estabelece que se uma das Casas deixar de existir a outra será necessariamente a herdeira do poderio. A rivalidade entre os patriarcas – primos – parece se justificar pelo medo de perderem a fortuna, mas existe outro aspecto que merece atenção:

Es ist also nicht der Vertrag selbst, welcher Anlaß für Mord und Totschlag unter den Schroffensteinern bietet, sondern auf ihn wird die archaische Angst vor dem Ende der eigenen Genealogie projiziert – mit Georges Bataille gesprochen vor dem finalen Verbleiben in *Diskonuität*. (BENTHIEN, 2000, p. 129)

⁴⁴ OTTOKAR. É o que dizem. - Ademais, todos sabem que tu significas muito para a casa de Sylvester, até mesmo de amigo te chamam [...] Afirmam que estás cortejando a menina.”

É preciso compreender que as brigas entre parentes passam pelo medo da própria linhagem terminar, adquirindo um aspecto individualista que é anacrônico para o feudalismo. Os patriarcas estão mais preocupados em lidar com o fim da própria Casa do que com herdarem a fortuna do outro. Kleist inseriu na trama valores que não pertencem apenas ao repertório da idade média, pois honra e vergonha também podem ser motivações para uma disputa nas sociedades modernas. Rupert se sente desonrado com a morte de um possível herdeiro à herança, Ottokar sente que Jeronimus é um rival a ser combatido. A vingança ocorre por conta do orgulho ferido. Mesmo que motivações se concentrem na esfera privada, outros personagens também espelham suas ações na personalidade da disputa. Quando acaba de contar sobre as origens do conflito, ele diz: “KIRCHENVOGT. Nun hätt’/Der Tod in Warwand keine größere Trauer/Erwecken können, als die böse Nachricht./JERONIMUS. Wer hat Dir das gesagt?/KIRCHENVOGT. Herr, zwanzig Jahre sinds,/Kann’s nicht beschwören mehr” (EDEL, 1994, p. 11)⁴⁵.

As origens do ódio não interessam ao servo, pois o importante é informar uma interpretação dos fatos que corrobore a culpa do outro. A explicação que chega aos ouvidos de Jeronimus ressalta a tristeza que se abateu sobre a Casa Warwand com a notícia de que Rupert estava vivo. Essa versão dos fatos faz com que Jeronimus acredite na culpa de Sylvester. O personagem que se apresentava como neutro é convencido por esse boato e segue para Warwand. Esse episódio sintetiza o funcionamento das mentiras que fundamentam o sentimento de ódio no núcleo da família. Qualquer boato que incrimine um possível rival é interpretado como se fosse verdade, deixando claro que entre as Casas existe somente a presunção de culpa.

Além de explicitar a importância do pacto sucessório, o diálogo de Jeronimus com o servo da igreja ilustra um ponto de Girard sobre o aspecto infinito da vingança:

Face ao sangue derramado, a única vingança satisfatória é o derramamento de sangue do criminoso. Não há diferença nítida entre o ato que a vingança pune e a própria vingança. Ela é concebida como uma represália, e cada represália invoca uma outra. Muito raramente o crime punido pela vingança é visto como o primeiro: ele é considerado como a vingança de um crime anterior. (GIRARD, 2008, p. 27)

A vingança pela morte de Peter ganha uma nova camada e mostra ser uma vingança por eventos anteriores que quase fizeram a Casa Warwand ser a legítima sucessora dos Schroffenstein. A vingança é um processo sem fim que reforça a si mesma sempre que possível.

⁴⁵ “VIDAMA. Foi esta perversa notícia e não a morte que maior dor despertou em Warwand./JERONIMUS. Quem te contou isso?/VIDAMA. Meu senhor, desde então se passaram vinte anos, as fontes não sei mais dizer.”

A forma como a vingança está se retroalimentando aparece também entre os membros da Casa Warwand, na cena I, 2:

AGNES. **Ganz recht, so mein' ich es, der Feind aus Rossitz.**/SYLVIUS. Ei nicht doch, Agnes, nicht doch. Denn wer sagt/Dir,/Daß die aus Rossitz unsere Feinde sind?/AGNES. **Was weiß ich. Alle sagen's.**/SYLVIUS. Sag's nicht nach./Sie sind uns ja die nahverwandten Freunde./AGNES. Wie Du nur sprichst! Sie haben **Dir den Enkel,Den Bruder mir vergiftet, und das sollen/Nicht Feinde seyn!**/SYLVIUS. Vergiftet! Unsern Philipp!/GERTRUDE. Ei Agnes, immer trägt die Jugend das Geheimniß/Im Herzen, wie den Vogel in der Hand./AGNES. **Geheimniß! Allen Kindern in dem Schlosse/Ist es bekannt!** Hast Du, Du selber es/Nicht öffentlich gesagt?/GERTRUDE. Gesagt? Und öffentlich?/Was hätt' ich öffentlich gesagt? **Dir hab'/Ich heimlich anvertraut, es könnte seyn.**/Wär möglich, hab' den Anschein fast -. (EDEL, 1994, p. 22)⁴⁶

É possível notar que na Casa Warwand existem opiniões divergentes sobre como lidar com o conflito. Agnes (filha de Sylvester), Gertrude (esposa de Sylvester) e o avô da menina, Sylvius, estão discutindo sobre a morte do membro mais novo da Casa Warwand, Phillip. Agnes, assim como Ottokar, presume que os boatos espalhados por toda a comunidade são verdade. A jovem diz que todas as crianças do castelo sabem que o culpado está em Rossitz e revela que a própria mãe desconfia da outra Casa. A postura cautelosa de Sylvius incomoda a neta, visto que para a menina os culpados pela morte de Philip são os membros da Casa Rossitz. Sylvius não demonstra ser vingativo e se assemelha ao filho, Sylvester, que também não quer agir contra a Casa Rossitz. No entanto, os enganos e mentiras que se espalharam por toda a comunidade impossibilitam as vozes dissidentes de serem ouvidas. As circunstâncias fazem parecer que não existe outra possibilidade senão a vingança. Por maior que seja a boa vontade daqueles que buscam a paz, o ódio ainda é o principal afeto na relação entre os Schroffenstein.

Um ponto que merece destaque na discussão sobre afetos é a posição antagônica das esposas em relação aos maridos. Eustache não queria jurar vingança e questiona Rupert como uma mulher poderia se vingar. Gertrude, ao contrário, expõe suas suspeitas para a filha e quer que Sylvester se vingue da Casa Rossitz. A dinâmica entre esposa e marido se reflete no seguinte diálogo:

GERTRUDE. [...] O mein Gemahl, die Sache lag so klar/**Vor aller Menschen Augen, daß ein Jeder,/Noch eh' man es verbergen konnte, schon/Von selbst das Rechte griff.**/SYLVESTER. Was meinst du? Wenn/**Vor achtzehn Jahren, als Du schnell nach Rossitz/Zu Deiner Schwester eiltest, bei der ersten/Geburt ihr beizustehn, die**

⁴⁶ “AGNES. **Com toda a razão, aponto sim, para os inimigos em Rossitz.**/SYLVIUS. Não, Agnes, não digas isso. Quem te disse que nossos inimigos estão em Rossitz?/AGNES. **Tanto faz. Não foi só uma voz.**/SYLVIUS. Então não faça coro. Eles são nossos amigos íntimos./AGNES. **Olha como tu falas! Eles envenenaram seu neto, meu irmão, e agora não podem ser chamados de inimigos!**/SYLVIUS. Envenenado! Nosso Philipp!/GERTRUDE. Ai, Agnes, os jovens sempre carregam o segredo no coração feito um pássaro na mão./AGNES. **Segredo! Todas as crianças no castelo sabem disso! E não foste tu quem claramente dissesseste?**/GERTRUDE. **Eu disse? Claramente? O que eu disse de maneira clara assim? Eu confidenciei a você algo que poderia, tinha a chance e quase aparentava ser.**“

Schwester nun./Als sie den neugebohren Knaben todt/**Erblickte, Dich beschuldigt hätte, Du./Du hättest – Du verstehst mich – heimlich ihm./**Verstohlen, währen Du ihm herzttest, küßttest./Den Mund verstopft, das Hirn ihm eingedrückt -/GERTRUDE. O Gott, mein Gott, ich will ja nichts mehr sagen./Will niemand mehr beschuld'gen, will's verschmerzen./Wenn sie dies Einz'ge nur, dies letzte uns nur lassen. (EDEL, 1994, p. 25)⁴⁷

Gertrude essencialmente afirma que o conflito e os culpados são conhecidos por todos, mas Sylvester discorda e retruca falando sobre um acontecimento – a morte do bebê de Eustache – para lembrar que um engano já aconteceu no passado. Presumir a culpa da Casa Rossitz seria o equivalente a assumir que Gertrude foi responsável pela morte do recém-nascido. O aspecto *duplo* da família se torna ainda mais claro quando pensamos que Eustache se recusa a aceitar a violência de Rupert, assim como Sylvester se recusa aceitar os argumentos vingativos de Gertrude. As esposas são contrapontos dos maridos e, ao mesmo tempo, pontos de encontro entre as Casas. Os contrapontos e equivalências são características importantes para refletir sobre a teoria girardiana na análise da peça de Kleist, principalmente quando pensamos que mais à frente na história Sylvester vai aceitar a vingança e Rupert vai questionar as próprias ações. Como Girard aponta, o conflito procede com os antagonistas constantemente alternando posições e, quanto mais represálias e convicção, menos é preciso esperar para notar a semelhança nas estratégias, violência e desejo (cf. GIRARD, p. 198).

As discussões no núcleo familiar das Casas são semelhantes, mas é preciso mencionar a diferença na postura de Sylvester. O patriarca de Warwand não quer que se espalhem boatos, mas a comunidade a sua volta já foi contaminada pelas dúvidas. Após conversar com a esposa, Sylvester é informado que um mensageiro despachado por Rupert chegou ao castelo. O mensageiro, Aldöbern, diz que Sylvester é o responsável pela morte de Peter e seu mestre, Rupert, exige a vida do culpado como compensação. Chocado com essa declaração e sem conseguir raciocinar, Sylvester tenta argumentar contra a acusação. Mas até Jeronimus recém-chegado de Rossitz parece acreditar na culpa de Sylvester:

JERONIMUS. Lieferst Du/Wie ein **bekehrter Sünder** selbst Dich aus?/SYLVESTER. Was für ein Wort?/JERONIMUS. Ei nun, schlechtes Leben/Ist kaum der Mühe werth, es zu verlängern./Drum geh' nur hin, und leg' **Dein sündig Haupt/In christlicher Ergebung** auf den Block./SYLVESTER. Glaubst Du, daß ich,

⁴⁷ “GERTRUDE. [...] Ora, meu marido, **a situação é clara para qualquer par de olhos. Antes mesmo que tivessem ocultados os acontecimentos, não existia pessoa alguma que não tivesse compreendido o que se passava.**/SYLVESTER. Como podes dizer isso? Há dezoito anos, quando te precipitaste em direção a Rossitz, querias estar ao lado da tua irmã para acompanhar o parto do primogênito. **Assim que ela colocou os olhos no recém-nascido morto, tu foste chamada de culpada. Tu disfarçadamente, como bem sabes, pegaste o menino. Enquanto o beijavas com afeto, tapaste sua boca e apertaste a cabeça do menino-** /GERTRUDE. Ai Deus, santo Deus, nada mais quero dizer, ninguém mais quero acusar. Eu quero esquecer, quem nos dera ao menos isso deixassem acontecer.”

wenn eine Schuld mich/drückte,/Das Haupt dem Recht der Rache weigern würde (EDEL, 1994, p. 30).⁴⁸

O diálogo mostra como os valores sociais são compartilhados por toda a comunidade, visto que até Jeronimus usa argumentos parecidos aos de Rupert para fazer acusações. O jovem cavaleiro utiliza metáforas religiosas (“pecador convertido”) para mostrar a convicção de suas palavras. A cena se assemelha ao juramento de vingança no começo da peça, quando Rupert imitou um sacerdote e legitimou sua violência. Para se defender das acusações, Sylvester afirma que se fosse realmente culpado não negaria o “direito à vingança”. Mais uma vez podemos notar que os personagens alienam o discurso religioso e o substituem pela ideia de vingança. A vingança é um direito que deve ser entregue ao homem para que este consiga satisfazer seu desejo por violência. A vingança é um método visto como curativo, capaz de impedir a desonra e reconhecido como forma de resolver conflitos. São os valores morais e religiosos que legitimam as ações dos personagens. No caso do assassinato de Peter, um patriarca alega que o divino vai ajudar na vingança e o outro diz que não negaria o direito à vingança. Sylvester reconhece que através da vingança – a execução de um assassino – a ordem poderia ser reestabelecida e mostra o valor sagrado⁴⁹ da violência. A mesma violência que ameaça destruir a todos serve como a defesa da honra que comprova a inocência de um homem:

A dialética “coincidência dos contrários” consiste no seguinte: a atualização de uma ideia ou de uma ideologia em seu grau mais puro coincide com ou, mais precisamente, manifesta-se como o seu contrário – como não ideologia. *Mutatis mutandis*, o mesmo vale para a violência. A violência simbólica social na sua forma mais pura manifesta-se como o seu contrário, como a espontaneidade do meio que habitamos, do ar que respiramos. (ŽIŽEK, 2004, p. 56-57)

A citação de Žižek mostra como o ódio e a violência são argumentos utilizados até por aqueles que se dizem pacifistas. A violência simbólica já faz parte da comunidade dos Schroffenstein, aparecendo nos argumentos dos patriarcas e posteriormente sendo mostrada nos servos. Quando Sylvester acaba de discutir com Jeronimus e desmaia por conta da vergonha, um evento que ressoa com o argumento de Žižek acontece em Warwand. Quando Sylvester desperta no ato II, 2, esse é o resultado:

⁴⁸ “JERONIMUS. Vais te entregar como se fosses um pecador convertido?/SYLVESTER. Mas que palavras são essas?/JERONIMUS. Ora, uma vida perversa sequer vale o esforço de ser prolongada./Ajoelhe-se logo e coloque, **em nome de Cristo, sua cabeça pecadora sobre a pedra.**/SYLVESTER. **Acreditas mesmo que se sobre mim estivesse o peso da culpa, minha cabeça à justa vingança eu negaria?.**”

⁴⁹ Mesmo que René Girard mencione a dificuldade em definir o sagrado, o autor não deixa de fazer uma tentativa: “O jogo do sagrado e da violência são apenas um. Sem dúvida, o pensamento etnológico [em latim o termo *sacer* pode ser traduzido por “sagrado” ou “maldito”] dispõe-se a reconhecer, no seio do sagrado, a presença de tudo o que pode ser recoberto pelo termo violência. Mas ele acrescentará imediatamente que há também, no sagrado, algo diferente e mesmo contrário à violência.” (GIRARD, 2008, p. 323)

THIESTINER. **In Warwand/Ist keiner, der's bezweifelt, ist fast keiner./Der's, außer Dir, nicht hätt' vorhergesehen, Wie's enden müsse**, sei es früh, sei's spät./SYLVESTER. Vorhergesehen? Nein, das hab' ich nicht./Bezweifelt? Nein, das thu' ich auch nicht mehr./Und also ist's den Leuten schon bekannt?/THIESTINER. **So wohl, daß sie das Haupt sogar besitzen./Das Dir die Nachricht her aus Rossitz brachte.**/SYLVESTER. Wie meinst Du das? Der Herold wär noch hier?/THIESTINER. **Gesteinigt, ja.**/SYLVESTER. Gesteinigt?/THIESTINER. **Das Volk/War nicht zu bändigen.** Sein Haupt ist zwischen/Den Eulen an den Thorweg festgenagelt. (EDEL, 1994, p. 41)⁵⁰

O servo da Casa Warwand, Thiestiner, explica que a situação já era esperada por todos. Ainda bastante confuso, Sylvester descobre que após desmaiar, a população apedrejou até a morte o mensageiro de Rossitz. O apedrejamento de Aldöbern não só marca mais uma morte na relação entre as Casas Warwand e Rossitz, como também traz consigo uma nova perspectiva sobre a população. Sylvester tentou argumentar de forma não-violenta contra as acusações de Jeronimus, mas corroborou para mostrar a violência simbólica na comunidade. A população de Warwand, ao contrário do líder, não tenta ocultar a violência. A população não tinha como ser controlada após a descoberta das intenções do mensageiro da Casa Rossitz, diz Thiestiner. Ainda que Sylvester tenha tentado ser cauteloso com suas ações e palavras, a população reconhece que o patriarca participa da violência. A dinâmica entre patriarcas e servos reflete o conceito da violência coletiva de Girard:

O mecanismo da violência coletiva pode ser descrito como um círculo vicioso; uma vez que a comunidade aí penetra, é impossível sair. Este círculo pode ser definido em termos de vingança e represálias ou suscitar várias descrições psicológicas. Enquanto houver, no seio da comunidade, um capital de ódio e de desconfiança acumulados, os homens continuarão a se servir dele, fazendo-o frutificar. (GIRARD, 2008, p. 107)

No conflito dos Schroffenstein todos estão contaminados pela violência. Nem mesmo Sylvester escapa do envolvimento na vingança. Sua discussão com Jeronimus mostrou a crença no valor sagrado da violência e essa postura ressoa com a população. O aspecto *duplo* da violência está presente nos personagens que, ora não hesitam em coletivizar a violência, ora usam a violência para provar sua integridade moral. Thiestiner reforça a naturalização da violência na comunidade ao dizer que já era algo previsto. Como menciona Girard, os homens se valem do “capital de ódio e de desconfiança acumulados”: o pacto sucessório, os enganos e os boatos sobre as tentativas de usurpar o poderio do rival. Além disso, existe a dúbia confissão

⁵⁰ “THIESTINER. Em Warwand, para nenhuma outra pessoa além de ti, parecia haver dúvidas. **Sequer havia quem não tivesse previsto como, cedo ou tarde, as coisas acabariam.**/SYLVESTER. Previsto? Não posso dizer que tenha previsto algo./Com dúvidas? Eu também não posso dizer que me restam mais dúvidas. E o povo já sabe do ocorrido?/THIESTINER. **Sabe tão bem que está guardando a cabeça daquele que trouxe de Rossitz a mensagem até você.**/SYLVESTER. Do que estás falando? O mensageiro ainda está aqui?/THIESTINER. Sim, mas apedrejado./SYLVESTER. **Apedrejado?**/THIESTINER. **O povo não pôde ser controlado.** A cabeça dele está fincada entre as corujas no portal.“

do assassino de Peter: “SYLVESTER. Wer / Hat’s denn gehört, daß er’s gestanden?/GERTRUDE. Ganz Rossitz. Unter Volkes Augen, auf / Dem öffentlichen Markt ward er gefoltert” (EDEL, 1994, p. 44)⁵¹. Um homem não identificado mencionou só o nome “Sylvester” ao ser interrogado. A “confissão” foi feita abertamente no cadafalso e está sendo contada para que todos acreditem na culpa de Sylvester.

Conforme o enredo prossegue, uma das figuras sacrificiais começa a se destacar. Agnes, a filha de Sylvester, é descrita desde a primeira cena como uma menina pueril e gentil. Agnes faz parte do *duplo* que caracteriza o ciclo de violência, no qual a substituição sacrificial permite que qualquer pessoa substitua a outra no papel do sacrifício. Embora faça parte da comunidade violenta, a personagem é descrita com puerilidade pelos seus admiradores. No ato I, 1, quando Johann conta sobre seu resgate: “OTTOKAR. Wie? Nackend?/JOHANN. Strahlenrein, wie eine Göttin/Hervorgeht aus dem Bade. [...]OTTOKAR. Und sprach sie nicht?/JOHANN. Mit Tönen wie aus Glocken” (EDEL, 1994, p. 15)⁵² e no Ato II, 3, quando Johann está atacando Agnes: “AGNES. Errettet mich,/Ihr Heiligen!/JOHANN. Ja, rette Du mich, Heil’ge” (EDEL, 1994, p. 46)⁵³. O aspecto intercambiável do sagrado, que destrói e restaura, está refletido nas descrições feitas pelos outros a respeito de Agnes. Para nos aprofundarmos na personagem de Agnes é necessário fazer um recorte do seu primeiro contato com Ottokar no ato II, 1:

AGNES. Liebst Du mich, so sprich sogleich/**Ein Wort, das mich beruhigt.**/OTTOKAR. **Erst sprich Du./Wie hast Du’s heute wagen können, heute,/Von Deinem Vaterhaus’ Dich zu entfernen.**/AGNES. Von meinem Vaterhause? **Kennst Du’s denn?/Hab’ ich nicht stets gewünscht,** Du mögtest es/Nicht zu erforschen streben?/OTTOKAR. **O verzeih!**/Nicht meine Schuld ist’s daß ich weiß. (EDEL, 1994, p. 33-34)⁵⁴

Ainda que Agnes tenha sido descrita como uma menina ingênua, a personagem se mostra bem diferente na realidade. O encontro nas montanhas revela uma menina desconfiada que espera um gesto de confiança do outro para poder se acalmar. Ottokar também não parece confiar totalmente em Agnes, questionando o motivo da jovem ter se afastado da casa do pai. Ottokar sabe sobre a ascendência de Agnes, causando ainda mais temor na jovem, mas logo pede perdão por saber sobre a Casa Warwand. As palavras de Ottokar podem ser interpretadas

⁵¹ SYLVESTER. Quem ouviu as palavras que ele confessou?/GERTRUDE. Rossitz inteira já sabe. Ele foi torturado, sob os olhos do povo, em praça pública.”

⁵² “OTTOKAR. Como? Nua?/JOHANN. Reluzente feito uma deusa que acabara de se banhar. [...]OTTOKAR. E ela nada falou?/JOHANN. Falou com voz de sino.”

⁵³ “AGNES. Salvem-me, santos!/JOHANN. Salva-me tu, santificada!”

⁵⁴ “AGNES. Se me amas, diga ao menos uma palavra que me traga paz./OTTOKAR. **Primeiro fale você. Como ousa se afastar hoje, justo hoje, da casa de seu pai?** /AGNES. Da casa de meu pai? **Então já sabes?** Não fora um desejo constante meu que tu não quisesses saber mais sobre mim?/OTTOKAR. **Mil perdões!** Não é minha culpa se eu o sei.”

como preocupação por reconhecer o caráter vingativo do próprio pai, mas não podemos ignorar que Ottokar cedeu ao ódio. É perceptível que os boatos contaminaram a relação entre os herdeiros das Casas. Agnes concordou com o sentimento vingativo da mãe, assim como Ottokar se apropriou do sentimento de ódio para refutar as palavras de Jeronimus. Ottokar e Agnes sabem que concretizar o sentimento amoroso é bastante difícil, visto que ambos fazem parte das relações de ódio que se estabeleceram entre Rossitz e Warwand.

Existe uma tensão entre o livre arbítrio e a tomada de decisão dos jovens. As pressões por serem herdeiros e, conseqüentemente, por serem obrigados a obedecer a vontade dos pais aparecem no centro do conflito. Somente nas montanhas, em contato com a natureza, é que Ottokar e Agnes conseguem construir outro afeto que não seja o ódio:

Die Liebe schwand aus einer Welt, die sich der Natur entfremdete. An die Stelle der natürlichen Bindung hat sie den Vertrag gesetzt, der gleich dem Apfel vom Baum der Erkenntnis zum Ursprung eines Sündenfalls wird. [...] Dieser Vertrag bindet nun statt der Liebe Rossitz und Warwand aneinander, und das Band heißt Feindschaft. Was stets von neuen das Herz leisten sollte, hat der Vertrag immer festgelegt. (SZONDI, 1978, p. 249)

No entanto, mesmo longe da influência dos pais, outro personagem aparece para impedir que o casal fique unido. Ottokar é surpreendido pelo meio-irmão, Johann, que está revoltado com a situação. Johann e Ottokar haviam estabelecido uma relação de confidentes sobre Agnes e, se assim desejassem, poderiam juntos até mesmo se vingar de Sylvester. Johann confessou ao meio-irmão suas suspeitas e não esperava que Ottokar fosse tentar algo com Agnes. O confronto entre Ottokar e Johann se fundamenta no ódio:

OTTOKAR. Es ist nicht möglich, ach, es ist nicht möglich!/Wie konnte Dein Gemüth so häßlich seyn,/Da Du doch Agnes, Agnes lieben kannst!/JOHANN. Und daran noch erinnerst Du mich,/Du Ungeheuer!/OTTOKAR. Lebe wohl, Johann!/JOHANN. Nein, halt! Du denkst, ich habe bloß gespaßt./OTTOKAR. Was willst Du?/JOHANN. Gerad' heraus. Mein Leben/Und Deines sind wie zwei Spinnen in der Schachtel./Drum Zieh! (*Er zieht*). (EDEL, 1994, p. 38)⁵⁵

Se no primeiro momento o segredo sobre Agnes mantinha Ottokar e Johann próximos, agora o desejo por Agnes faz com que os irmãos entrem em conflito. Johann não aceita que Ottokar fique com Agnes e desembainha a espada, demonstrando que sabe se valer da violência. Ottokar achava que o irmão seria incapaz de se voltar contra a própria Casa, mas precisamos lembrar que Johann não participou do juramento de vingança. Para Johann, o amor por Agnes

⁵⁵ “OTTOKAR. Não é possível, ah, não é possível! Como consegues amar Agnes, justo Agnes, e ainda ter um gênio tão terrível? JOHANN. E tu fazes questão de me lembrar, monstro!/OTTOKAR. Adeus, Johann!/JOHANN. Não, nem mais um passo! Deves estar achando que estou de zombaria./OTTOKAR. O que mais você quer?/JOHANN. Serei franco: Vivemos lado a lado é como manter duas aranhas em uma caixa. Em guarda! (*Ele desembainha a espada*).”

está acima do desejo de vingança nutrido pelo pai. Ao contrário de Ottokar, que constantemente se sente impelido a agir contra a Casa Warwand, Johann não se sente obrigado a participar das vontades da Casa Rossitz. Johann deseja apenas Agnes e não se importa se, para conquistar a amada, vai precisar matar um rival amoroso. Assim como Ottokar queria se livrar de Jeronimus, Johann quer acabar com a vida do meio-irmão. O processo da violência se repete ao longo da peça e não distingue os alvos.

A discussão entre irmãos aponta para a função de Agnes no enredo. Embora não apareça diretamente no texto, é possível notar a caracterização da personagem como o objeto ideal para a violência. Além de carregar o aspecto *duplo* e ser desejada por Ottokar e Johann, Agnes se transforma em alvo ideal de sacrifício por ser herdeira da Casa Warwand. Assim como Ottokar é um objeto a ser desejado pela violência por ser herdeiro da Casa Rossitz. Nas palavras de Girard:

Nas sociedades sacrificiais, qualquer situação crítica recebe uma resposta por meio do sacrifício. Mas algumas destas crises parecem estar particularmente ligadas a ele: as que ameaçam a unidade da comunidade, traduzindo-se sempre por desavenças e discórdia. Quanto mais aguda for a crise, mais a vítima deve ser “preciosa”. (GIRARD, 2008, p. 31)

A comunidade violenta responde com brutalidade porque não existe um sistema judiciário que possa intervir no conflito. Ser permissivo com a morte de um membro importante da comunidade seria permitir que qualquer pessoa pudesse ser morta. Rupert, alinhado com a violência, reconhece a chance única de destruir seu antigo rival sem ser confrontado. Desde o começo da peça de teatro é possível identificar, refletindo com os conceitos de Girard, os processos utilizados pela comunidade arcaica. Ainda que os patriarcas sejam figuras de autoridade dentro da comunidade, os outros membros da família e súditos também agem com violência. Rupert e Sylvester não precisam verbalizar coisa alguma. Alguns se recusam a participar da vingança, outros até tentam evitar que a disputa se torne brutal, mas o ódio que se encontra nas relações interpessoais alimenta o desejo de eliminar todo e qualquer “inimigo”.

Seguindo cronologicamente pelo comentário de Agnes no Ato I, 2, o primeiro a ser morto foi Phillip e anos depois foi Peter. Um garoto foi assassinado e o outro, aparentemente, também foi morto. O aspecto *duplo* segue ao lado da violência, criando o equilíbrio dentro da comunidade violenta. Se Aldöbern foi morto pela população, é preciso que outro mensageiro também seja morto. Mas antes disso, a investigação de Jeronimus começa a gerar resultados. Após resgatar Agnes no ato II, 3, Jeronimus conversa com Sylvester e chega a uma conclusão sobre o conflito com Rupert:

JERONIMUS. Ei möglich wär es wohl, daß Ruperts Sohn,/Der doch ermordet seyn soll, **bloß gestorben**,/Und daß, **von der Gelegenheit gereizt**,/Den Erbvertrag zu seinem Glück zu lenken,/Der Vater es verstanden, **Deiner Leute**,/Die **just vielleicht in dem Gebirge waren**,/In ihrer Unschuld so sich zu bedienen,/Daß es der Welt erscheint, als hätten wirklich/**Sie ihn ermordet – um mit diesem Scheine/Des Rechts sodann den Frieden aufzukünden**,/Den Stamm von Warwand auszurotten, **dann/Das Erbvermächtniß sich zu nehmen**. (EDEL, 1994, p. 52)⁵⁶

Jeronimus acredita que a situação atual pode ter sido planejada por Rupert. O personagem investigou a situação e, depois de analisar o conflito entre as Casas, informou a sua conclusão. O jovem cavaleiro muda de posição no conflito e resolve confiar em Sylvester, ação que será vista como traição por Rupert. Após conversar com Sylvester e expor sua hipótese, ambos decidem que Jeronimus tem uma chance maior de esclarecer a situação com Rupert. Uma ideia semelhante ocorre ao casal Agnes e Ottokar no Ato III, 1:

AGNES. So solltest Du/Doch lieber gleich zu **Deinem Vater eilen**,/Zu mildern **wenigstens**, was möglich ist./OTTOKAR. **Ich mildern? Meinen Vater? Gute Agnes**,/Er trägt uns, **wie die See das Schiff**, wir müssen/Mit seiner Woge fort, sie ist nicht zu/Beschwören. - Nein ich wüßte wohl was Bessers./Denn fruchtlos ist doch Alles, kommt der Irrthum/An's Licht nicht, der uns neckt. (EDEL 1994, p. 64)⁵⁷

Ottokar reconhece a intransigência do pai. Se a violência e a brutalidade de Rupert são aparentes ao próprio filho, as chances de Jeronimus conseguir interceder no conflito se mostram pequenas. Agnes e Ottokar retornam para seus respectivos lares e, na cena seguinte (Ato III, 2), Rupert é informado do ocorrido com Aldöbern:

RUPERT. Du warst in Warwand;/Was sahst Du da?/DER WANDERER. **Sie haben Deinen Herold/Erschlagen**./RUPERT. Wer that es?/DER WANDERER. Herr, die Namen gingen/Auf keine Eselshaut. Es waren an/**Die Hundert über Einen, Alle Graf/Sylvesters Leute**. [...] RUPERT. Und was sagt er da?/DER WANDERER. **Er schalt und schimpfte/Die Thäter tüchtig aus, es glaub't ihm aber keiner**. (EDEL, 1994, p. 68)⁵⁸

Sylvester criticou severamente os culpados pela morte de Aldöbern, mas segundo o viajante, a população não acreditou nas palavras do patriarca. O ódio da população de Warwand

⁵⁶ “JERONIMUS. É possível que o filho de Rupert, supostamente assassinado, **tenha morrido por outras causas**. E para se **aproveitar da situação, colocando o pacto sucessório a seu favor, o pai utilizou os teus viajantes que por acaso estavam passando pelas montanhas**. Assim, ele seria capaz de fazer **parecer ao mundo que o menino realmente foi por ti assassinado**. Dessa forma, ele teria direito de revogar a paz e poderia acabar com a estirpe de Warwand, tomando todo o legado para si.”

⁵⁷ “AGNES. Então deverias correr para a casa de **seu pai para tentar remediar aquilo que for possível**./OTTOKAR. **Eu remediar algo? Com o meu pai? Boa Agnes, ele nos arrasta assim como o mar faz com o barco e obrigados somos a seguir suas ondas**, incapazes de resistir. Não, eu sei bem demais. Enquanto não vier a tona o engano que nos arrelia, tudo será em vão.”

⁵⁸ “RUPERT. Tu esteves por Warwand; o que viste por lá?/O VIAJANTE. **Eles mataram o teu mensageiro**./RUPERT. Quem foi o culpado?/O VIAJANTE. Senhor, os nomes não cabem em nenhuma pele de asno. **Foram centenas atacando uma única pessoa, todos servos do conde Sylvester**. [...] RUPERT. E qual foi a reação dele?/O VIAJANTE. **Ele repreendeu e insultou energicamente os culpados, mas ninguém acreditou em suas palavras**.”

vai contra os desejos de Sylvester, mas ressoam as palavras de Gertrude. As mentiras se disseminaram de maneira que parece quase impossível evitar as explosões de violência. Essa é uma característica da comunidade violenta formada entre as Casas Rossitz e Warwand. A população linchou um mensageiro, depois foi criticada pelo seu governante e, além de não acreditar na represália, teve suas suspeitas sobre os envolvidos reforçada. Ao saber dessas circunstâncias, Rupert não tem mais dúvidas sobre a culpa de Sylvester. A confirmação da “culpa” acontece junto com a chegada de Jeronimus ao castelo de Rossitz: “JERONIMUS. [...] Die gute Sache sei? Nein, wahrlich nein,/Ich weiß es nicht, und soll ich’s jetzt entscheiden,/Gleich zu Sylvester wend’ ich mich, nicht Euch” (EDEL, 1994, p. 71)⁵⁹. Jeronimus, nesse momento, se posiciona contra a Casa Rossitz. Sem ser hostil ao patriarca de Rossitz, o jovem cavaleiro só explicita sua escolha de acreditar na inocência de Sylvester. Mas no conflito entre as Casas só existem duas posições: a favor ou contra.

O mecanismo do bode expiatório parece estar prestes a se concretizar, visto que desde o primeiro ato estão tentando aproximar Jeronimus do centro da comunidade. Em um conflito que arruinou a estabilidade, a população e seu líder precisam canalizar sua fúria. Eles escolhem alguém que não pode ser diretamente vingado e que, preferencialmente, veio de fora. Mas o escolhido não é totalmente estranho ao conflito, sendo cada vez mais transformado na vítima ideal para extravasar a violência. Ottokar já o tinha visto como um rival amoroso por conta de Agnes, mas o membro da Casa Wyk ainda tinha algum respaldo com Rupert. Agora que Jeronimus se posicionou no conflito, Rupert está prestes a concluir a preparação iniciada pelo filho:

A preparação sacrificial torna a vítima suficientemente semelhante aos alvos “naturais” e diretos da violência, ou seja, aos próximos, garantindo a transferência das tendências agressivas, fazendo dela, em suma, um objeto “apetitoso”. Sem deixar de ser suficientemente estrangeira e diferente, para que sua morte não arraste a comunidade num ciclo de vingança. (GIRARD, 2008, p. 348)

Jeronimus foi transformado em um alívio temporário para a comunidade. O sacrifício expiatório é um processo útil, mas que se esgota imediatamente. Por conta das circunstâncias iniciais, Rupert não pôde direcionar sua violência para Sylvester e transformou a “Casa Warwand” na vítima ideal. Mas como ainda não pode atingir seus alvos preferenciais, escolheu uma vítima temporária. E momentos antes da população acabar com sua vida, Jeronimus é vítima da ironia de Rupert: “RUPERT. Was ist ein Herold?/JERONIMUS. Du bist

⁵⁹ “JERONIMUS. [...] Onde a boa coisa estaria? Não, verdadeiramente não e eu sei que não. E agora tomo a decisão de favorecer não a vós, mas sim Sylvester.”

entsetzlich./RUPERT. Bist Du denn ein Herold?/JERONIMUS. Dein Gast bin ich [...]/RUPERT. [...] Ja. Doch Fall’/Ich leicht in Ohnmacht” (EDEL, 1994, p. 78)⁶⁰. Assustado com essa ameaça, Jeronimus sai de cena e a sua grotesca morte é narrada por Eustache:

EUSTACHE. Um Gotteswillen, rette, rette/(Sie öffnet das Fenster)/Alles/Fällt über ihn – Jeronimus! - das Volk/Mit Keulen – rette, rette ihn – sie reißen/Ihn nieder, nieder liegt er schon am Boden/Um Gotteswillen, komm an's Fenster nur,/Sie tödten ihn. - Nein wieder steht er auf,/Er zieht, er kämpft, sie weichen. - Nun, ist's Zeit/O Rupert, ich beschwöre Dich. - Sie dringen/Schon wieder ein, er wehrt sich wüthend. - Rufe/Ein Wort, um aller Heil'gen willen, nur/Ein Wort aus diesem Fenster. - - Ah! Jetzt fiel/Ein Schlag - - er taumelt, - Ah! Noch Einer. - Nun/Ist's aus. - Nun fällt er um. - Nun ist er todt. (EDEL, 1994, p. 79)⁶¹

Eustache mais uma vez se posicionou contra a violência e implorou para que Rupert salvasse o cavaleiro. A cena transmite toda a brutalidade que envolve a vingança dos Schroffenstein. A população recebeu o aval do patriarca que, mesmo após ouvir a esposa implorar, não tentou salvar Jeronimus. O ciclo de violência entra, mais uma vez, em equilíbrio com as mortes de Aldöbern e Jeronimus. Depois que a comunidade se utiliza da violência destrutiva, a violência purificadora começa a aparecer. Quando Girard está analisando o ritual sacrificial nas narrativas gregas, o autor menciona um de seus efeitos:

Essa multidão acaba por se lançar sobre um indivíduo que nada de essencial destina à vindita de todos, mas que mesmo assim polariza rapidamente todas as suspeitas, a angústia e o terror de seus companheiros. Sua morte violenta proporciona à multidão o alívio que ela necessita para reencontrar a calma. (GIRARD, 2008, p. 168)

A violência tem o mesmo efeito em *Die Familie Schroffenstein*. Jeronimus não tinha relação direta com o conflito, mas Rupert aprovou que o cavaleiro fosse linchado pela população, o transformando em um inimigo enviado por Warwand e aliviando a tensão contida em Rossitz. Ainda que a comunidade não possa ser analisada diretamente, observar a figura de Rupert serve para notarmos o apaziguamento temporário. O *duplo* aspecto da sagrada violência parece recuperar o raciocínio de Rupert. Os indícios que mostram a recuperação aparecem no Ato IV, 1:

RUPERT. Soll/Ich Dir etwa erzählen, daß Sylvester/Viel Böses mir gethan? Und soll ich's ihm/Verzeih'n, als wär es nur ein Weiberschmollen?/Er hat mir freilich nur den Sohn gemordet,/Den Knaben auch, der lieb mir wie ein

⁶⁰ “RUPERT. O que seria um mensageiro?/JERONIMUS. Tu és execrável./RUPERT. Você é um mensageiro?/JERONIMUS. Eu sou um convidado seu [...]/RUPERT. [...] Sim. Mas eu facilmente fico desacordado.”

⁶¹ “EUSTACHE. Por Deus, acuda, acuda (*Ela abre a janela*) **Todos caem sobre ele – Jeronimus! O povo está armado com porretes – acuda, acuda-o – estão acabando com ele.** Ele está caído no chão, por Deus, precisas vir até a janela pois o povo vai matá-lo. Mas espera, ele se levanta, ele se move, ele luta, eles se afastam. **Agora é a hora, Rupert, eu imploro a ti. Eles voltam a atacar, ele os repele furiosamente. Grite uma só palavra, por todos os santos, uma só palavra desta janela.** Ah! Ele acabou de ser golpeado - ele cambaleia, Ah! O golpeiam mais uma vez. É o fim. Ele foi ao chão. **Ele está morto.**”

Sohn./EUSTACHE. O sprich's nicht aus! Wenn Dich die That gereut,/Die blutige, die Du gestiftet, wohl,/So zeig's, und ehre mindestens im Tode/Den Mann mit dessen Leben Du gespielt;/Der Abgeschiedne hat es beschworen:/Unschuldig ist Sylvester!/(Rupert sieht ihr starr ins Gesicht.)/So unschuldig/An Peter's Mord, wie wir an jenem Anschlag/Auf Agnes Leben./RUPERT. Ueber die Vergleichung! (EDEL, 1994, p. 85-86)⁶²

Eustache, em contraste com Gertrude, nunca incentivou os boatos. Sua posição sempre foi moderada, mas por ser mulher, sua moderação era vista como fraqueza. Somente agora, ao discutir com o marido, suas palavras atingem o brio de Rupert. A razão foi momentaneamente recuperada graças à morte expiatória de Jeronimus. Gertrude é enfática ao apontar os aspectos covardes no assassinato de Jeronimus e usa a honra do cavaleiro, morto pela população, para causar remorso no marido. Rupert encara fixamente a esposa, reconhece os argumentos e fica indignado com as acusações. O patriarca de Rossitz demonstra mágoa por ter seu filho caçula e o cavaleiro “mortos” por Sylvester.

As emoções desencontradas que transparecem em suas palavras ressoam com outro processo investigado por Girard. O antropólogo está buscando a origem de todos os ritos, por essa razão sua análise está fundamentada também em aspectos que estão fora de peças teatrais. Na sua investigação em busca de semelhanças entre os diferentes rituais sacrificiais, o autor encontra no canibalismo sacrificial dos tupinambás semelhanças com o processo de assimilação da vítima expiatória. Ainda que funcionem com dinâmicas diferentes, a assimilação de Jeronimus pela comunidade violenta ocorre de maneira análoga aos ritos dos tupinambás. Se os tupinambás encontram um inimigo morto fora da comunidade, ele é devorado no próprio local, mas se estão lidando com um prisioneiro, este passa anos vivo dentro da comunidade até ser devorado por todos (GIRARD, 2008, p. 344). Seguindo os comentários feitos pelo autor, quando o prisioneiro está prestes a ser morto, a comunidade o estimula a fugir e o instiga a roubar comida, o transformando em uma figura a ser odiada.

Os ritos apontados por Girard sobre o canibalismo dos tupinambás, quando associados à peça de Kleist, possibilitam uma leitura aprofundada da manipulação feita por Rupert. Jeronimus pode não ser completamente estranho ao conflito das Casas, ele é membro da Casa Wyk e tinha um compromisso com Agnes, mas certamente o personagem não fazia parte do ciclo de violência da comunidade. Ele passou a observar o conflito, trocou de posições na

⁶² “RUPERT. **Queres que eu conte uma coisa terrível que Sylvester me fez? E eu deveria perdô-lo como se tivesse sido só uma birra de mulher?** Ele não só assassinou o meu filho, como também matou o menino que eu amava feito um filho./EUSTACHE. Não use essas palavras! **Se te arrependes do sanguinolento ato que incentivou, ao menos** demonstre honrando a morte do homem de cuja vida vida fizeste um joguete. O falecido jurou: Sylvester é inocente! (*Rupert olha fixamente para o rosto dela.*) **Ele é inocente no assassinato de Peter, assim como somos inocentes de tentar matar Agnes.**/RUPERT. Olhe a comparação!”

disputa, percebeu o engano e tentou dialogar com Rupert. Agora que Jeronimus está morto, Rupert mostra pela primeira vez ter alguma estima pelo falecido e aponta Sylvester como culpado por esta morte. Jeronimus não foi só absorvido pela comunidade, como também foi transformado na figura odiosa e depois se tornou um novo incentivo para a vingança.

Rupert não compreende como as suas próprias ações causaram essas mortes. O esposo de Eustache não pensou que fosse possível dialogar com Jeronimus, sequer foi honesto na conversa com o membro da Casa Wyk, mas ainda se recusa a assumir a culpa. Mesmo após este confronto com a esposa, Rupert não desiste da vingança e o processo recomeça com uma nova substituição sacrificial: “RUPERT. [...] Ich nehme/Den Mord auf mich – und hätt’ der Jung das Mädchen/Erschlagen, wär’s mir recht./EUSTACHE. Das Mädchen? O/Mein Gott, du wirst das Mädchen doch nicht morden?” (EDEL, 1994, p. 86-87)⁶³. Ele aceita as acusações da esposa e vai usar essa afronta para assassinar Agnes, justificando suas ações com o peso das recriminações feitas por Eustache.

Diante da morte de Jeronimus, o desejo por vingança agora desperta no patriarca de Warwand. No diálogo entre Sylvester e Gertrude, no ato IV, 2:

GERTRUDE. Konnt’ er denn anders?/**Denn weil Du Rupert stets mit blinder Neigung**/Hast freigesprochen, ja sogar gezürnt,/Wenn man es nur gewagt ihm zu mißtraun,/So muß’ er freilich zu ihm gehen./SYLVESTER. Nun,/Beruh’ge Dich – **fortan kein anderes/Gefühl als nur der Rache, will ich kennen**,/Und wie ich **duldend einer Wolke gleich**,/Ihm lange überm Haupt geschwebt, **so fahr’/Ich einem Blitze gleich jetzt über ihn.** (EDEL, 1994, p. 90)⁶⁴

Com a morte de Jeronimus e as palavras de Gertrude, Sylvester decide que também precisa se vingar. O patriarca de Warwand mostrou, no começo da peça de teatro, serenidade mesmo com as ameaças de Rupert. Sua honra foi atacada e o argumento usado – o direito à vingança – foi a forma de repudiar as acusações de Rupert. Esse momento comprovou a existência do *duplo* da violência na comunidade dos Schroffenstein. Mesmo que tenha sido de maneira retórica, Sylvester corroborou com a violência que tanto parecia abominar. No Ato IV, 2, quando Sylvester escolhe compactuar com o ciclo de violência, o personagem só demonstra a posição que a comunidade já tinha reconhecido. Nas palavras de René Girard:

Quando a violência se manifesta, há homens que se abandonam livremente a ela, até mesmo com entusiasmo, enquanto outros tentam impedir seus progressos. Com

⁶³ “RUPERT. [...] Eu me encarrego de ser o assassino. E se o garoto tivesse matado a menina, eu não teria me importado./EUSTACHE. A menina? Ai, meu Deus, não me digas que pretendes matar a menina?”

⁶⁴ “GERTRUDE. O que mais ele poderia ter feito? **Tu sempre absolveste Rupert com uma inclinação cega**, ficavas até mesmo furioso quando esboçavam alguma desconfiança sobre o homem. É natural que o rapaz tenha decidido ir ao encontro dele./SYLVESTER. Bem, fique tranquila – **de hoje em diante não desejo conhecer outro sentimento que não seja o de vingança. Se parei demoradamente como uma nuvem sobre a sua cabeça, agora eu me lanço feito um relâmpago sobre ele.**“

frequência, são exatamente estes últimos que permitem seu triunfo. Nenhuma regra é universalmente válida, nenhum princípio suficientemente resistente. Há momentos em que qualquer remédio é eficaz, seja a intransigência, seja o engajamento. Em outros, pelo contrário, todos eles são inúteis, só aumentando o mal que acreditam combater. (GIRARD, 2008, p. 45)

Essa é a descrição da trajetória de Rupert e Sylvester. Por um lado, Rupert se aproveitou da morte do filho para legitimar a vingança pessoal, matou Jeronimus e afirmou que a culpa era do rival. Por outro lado, Sylvester defendeu a própria honra com o valor sagrado da violência e, quando soube do assassinato de Jeronimus, legitimou sua vingança com base na morte do jovem cavaleiro. Enquanto Rupert usava de bom grado a violência para alcançar seus objetivos, Sylvester tentava evitar a sua disseminação. Mas justamente este último acaba sancionando a violência e compactuando com a postura de Rupert. Os patriarcas, disseminando a violência, mostram o potencial inesgotável da vingança na peça de Kleist.

Phillip, Peter, Aldöbern e Jeronimus são os sacrifícios do ciclo de violência dos Schroffenstein. A morte de Peter equivale à morte de Phillip, da mesma forma que o linchamento de Aldöbern equivale ao linchamento de Jeronimus. O caráter duplo não está contido apenas nas mortes, mas também entre as Casas. Enquanto Eustache não queria participar da vingança de Rupert, Gertrude espalhava boatos contra a vontade de Sylvester. Existe uma tensão entre o desejo da esposa e a vontade do marido, resultando em discussões que ressaltam a não-diferenciação. Os embates que acontecem na Casa Rossitz se encontram, de maneira semelhante, na Casa Warwand. No entanto, o aspecto duplo entre os patriarcas só fica claro depois da morte de Jeronimus. Rupert usou a morte do filho caçula para conseguir a justificativa que precisava para acabar com Sylvester, mas o patriarca de Warwand não respondeu da mesma forma. Sylvester chegou a desmaiar quando soube das acusações e até criticou os envolvidos no linchamento.

A morte de Jeronimus é o gatilho que resulta na aproximação entre os patriarcas. Rupert começa a se sentir mal e questiona as motivações da vingança, mas não abandona a ideia de acabar com Agnes. Sylvester, motivado por tantas mortes, confessa que não pensa em outra coisa senão em se vingar. No fim, ambos se encontram na mesma posição de homens vingativos que almejam a destruição do outro. A violência sistêmica faz parte das relações entre os Schroffenstein e, retomando os conceitos de Žižek, os personagens sempre fizeram uso da violência objetiva e subjetiva para realizarem os próprios desejos. A violência objetiva de Rupert, fazendo uso do sistema para destruir o outro, sempre encontrou apoio na violência subjetiva de Sylvester, que invocou a vingança como forma de proteger a honra. Embora

acreditem ser diferentes, os participantes da vingança só se tornaram cada vez mais semelhantes.

Sylvester decide agir com brutalidade e Rupert começa a demonstrar sinais de arrependimento. O patriarca de Rossitz mostra os efeitos da violência restauradora no recorte feito do Ato IV, 4:

RUPERT. (*setzt sich auf einen Stein*). **Es ist sehr heiß mir,**/und die Zunge trocken./**SANTING.** Der Wind geht kühl doch übers Feld./**RUPERT. Ich glaub',/S'ist innerlich./SANTING. Fühlst Du nicht wohl Dich?/RUPERT.** Nein./Mich dürstet. [...] **RUPERT.** (*steht auf, geht zum Quell,/neigt sich über ihn, und plötzlich mit der Bewegung des Abscheus, wendet er sich.*)/**SANTING. Was fehlt dir?/RUPERT. Eines Teufels Antlitz sah/Mich aus der Welle an./SANTING.** (*lachend*). Es war Dein eignes./**RUPERT. Scorpion von einem Menschen.** (*setzt sich wieder.*). (EDEL, 1994, p. 97-98)⁶⁵

Rupert começa a mostrar sinais de fadiga e sente muito calor, chega até a admitir que é algo que “vem de dentro”. O personagem também descreve o próprio reflexo na fonte de água como uma feição diabólica. Rupert se mostra abalado após a morte expiatória de Jeronimus. O patriarca de Rossitz precisa de outra motivação para continuar com a vingança porque a morte do filho caçula não é mais o suficiente. Rupert acaba se tornando vítima da própria violência que propagou e, para não cair em desespero, tenta encontrar uma nova justificativa: “**RUPERT.** [...] Sie haben mich zu einem Mörder/Gebbrandmarkt boshaft im Voraus. - Wohlan,/So sollen sie denn Recht gehabt auch haben” (EDEL, 1994, p. 99)⁶⁶. O patriarca de Rossitz lembra que foi chamado de assassino e, de maneira cínica, diz que precisa fazer jus à acusação de ser um assassino. Enquanto no Ato I, 1, Rupert utilizou a morte do filho para convencer a esposa e filho, neste quarto ato as ações passadas são justificativas para convencer a si mesmo. É a violência que se fundamenta em outra violência ainda mais anterior.

É necessário retomar o conceito de desejo *mimético* de René Girard para compreendermos o funcionamento da violência. Girard (GIRARD, 2008, p. 182) explica que de início se imagina que exista o objeto, depois os desejos que convergem de maneira independente para este objeto e, por fim, a violência que seria uma consequência desta convergência. Mas conforme se avança na crise sacrificial, a violência se torna cada vez mais

⁶⁵ “**RUPERT.** (*senta-se sobre uma pedra*) **Está calor demais para mim,** sinto a língua ficar seca./**SANTING.** O vento fica fresco em meio ao campo./**RUPERT. Eu creio que seja algo interno./SANTING.** Não se sentes bem?/**RUPERT.** Não, estou com sede. [...] **RUPERT.** (*levanta-se, segue até a nascente e se debruça sobre ela, mas se vira repentinamente sentindo repulsa.*)/**SANTING. O que aconteceu?/RUPERT. O reflexo de um demônio nas águas olhou para mim./SANTING.** (*rindo*). Era o teu próprio reflexo./**RUPERT. Escorpião em forma de gente.** (*senta-se novamente.*)”

⁶⁶ “**RUPERT.** [...] Já tinham sido nefastos ao me chamar de assassino antes. Pelo menos agora vão fazê-lo com razão.”

evidente. Em determinado momento não é mais o valor intrínseco do objeto, mas é a própria violência que valoriza o objeto criando pretextos para se desencadear facilmente. A partir de então, é a própria violência que domina a situação. O filósofo prossegue afirmando que um “instinto de violência” não pode ser usado para explicar o fato de que, na crise sacrificial, o desejo não tem outro objeto exceto a própria violência. Outro ponto levantado por Girard é o fato de que o desejo não deve ser atrelado a um objeto específico, pois é necessário orientar o desejo para a própria violência (cf. GIRARD, p. 183).

Em todos os desejos observados não existe apenas um objeto e um sujeito, há um terceiro termo, o rival. O rival deseja (ibid., p. 184) o mesmo objeto que o sujeito e, seguindo a lógica de Girard, a rivalidade não é necessariamente fruto da convergência acidental de dois desejos pelo mesmo objeto. O sujeito deseja o objeto porque o próprio rival o deseja, isto é, desejando determinada coisa o rival marca este objeto como desejável ao sujeito. A ideia que Girard busca retomar é a do desejo como *mimético*, pois ele imita um desejo modelo e elege o mesmo objeto que este modelo. O desejo é de caráter livre e pode se fixar como preferir, a natureza mimética sempre vai arrastá-lo para a questão do *double bind* (o duplo imperativo contraditório - “imite-me” e “não me imite”), a mimese livre sempre se lança sobre o obstáculo do desejo concorrente, gerando assim seu próprio fracasso e, ao mesmo tempo, reforçando a tendência mimética (ibid., p. 187).

O desejo *mimético* vinculado ao objeto – pacto de sucessão – está na realidade atrelado ao desejo de violência dos patriarcas. O pacto sucessório não diz necessariamente que as Casas precisam se destruir. Mas Rupert e Sylvester entram em contato com o violento desejo do outro e, através de processos lógicos, assumem a violência como o objeto desejado. Esse é o processo que ocorre durante a peça de Kleist. Ao ritualizar a morte do filho, Rupert queria uma justificativa para acabar com a Casa Warwand. Sylvester, que nunca aborda diretamente a questão sucessória, participa de episódios que corroboram com a violência. Conforme a disputa progride as consequências do pacto sucessório deixam de ser importantes. A cada cena só fica mais evidente aquilo que as Casas Rossitz e Warwand queriam ocultar: o desejo inegável de destruir o outro. O servo da igreja, ao afirmar que o pacto sucessório tinha relação com a investigação de Jeronimus, não mentiu para o cavaleiro. O pacto sucessório foi a base para que o conflito começasse, mas com a progressão da violência, as justificativas não são mais necessárias.

A violência resulta na razão de ser da própria violência. Com a violência se tornando o objeto do conflito, os participantes da comunidade violenta já perderam seu objeto inicial.

Progressivamente, a futilidade do conflito entre os Schroffenstein foi sendo ressaltada durante a história. No Ato V, 1, após acreditar ter assassinado Agnes, Rupert questiona como a situação chegou a esse ponto:

SANTING. Ich weiß/Nicht, wie Du's meinst. **Das Mädchen selber hat/Nichts Böses Dir gethan./RUPERT. Nichts Böses? Santing!/Warum denn hätt' ich sie gemordet? Sage/Mir schnell, ich bitte Dich,** womit sie mich/Beleidigt, sag's recht hämisch - Basiliske./Sieh mich nicht an, sprich, Teufel sprich, und weißt/Du nichts, so lüg' es!/SANTING. **Bist Du denn verrückt?/Das Mädchen ist Sylvesters Tochter/RUPERT. So,/Sylvester's. Ja, Sylvesters, der mir Petern/Ermordet hat./SANTING. Den Herold und Johann./RUPERT. Johann ganz Recht, und der mich so infam belogen hat,/daß ich es werden mußte.** (EDEL, 1994, p. 112-113)⁶⁷

Rupert não sabe dizer o que o motivou a assassinar Agnes (Ottokar). A guerra entre os Schroffenstein perdeu o sentido e o corpo da menina faz com que o patriarca de Rossitz questione as próprias motivações. O final do conflito deixa aparente como a violência escolhe o alvo mais “precioso”. A substituição sacrificial de Rupert foi de “Sylvester” para “Casa Warwand”, depois de “Casa Warwand” para “Agnes” e, no fim, percebe-se como a violência fundamenta toda a disputa. Santing explica que mesmo sem fazer nada de errado, Agnes ainda é filha de Sylvester. A única escolha possível para Rupert, no desespero da situação, é continuar a usar a violência para validar suas ações. Mesmo que os agentes da violência se mostrem arrependidos, a vingança continua a se retroalimentar. Ao contrário da culpa sentida por Rupert, Sylvester está certo de que matar Ottokar (Agnes) foi correto: “SYLVESTER. Ja, Du hast Recht! es bleibt die ganze Zukunft/Zur Trauer, dieser Augenblick gehört der Rache. Einmal doch in meinem Leben/Dürst' ich nach Blut, und kostbar ist die Stimmung” (EDEL, 1994, p. 116)⁶⁸.

Embora tenha negado anteriormente, a fala revela a violência que sempre existiu em Sylvester. O personagem confessa pela primeira vez que quer assassinar alguém e sabe o preço a ser pago pelo assassinato. Se retomarmos a cena do linchamento em Warwand, a população já tinha compreendido violência do líder. Sylvester mostra também o imediatismo da violência, pois “este momento” pertence à vingança e o “futuro” será para a tristeza. A visão de mundo, moldada pelo imediatismo violento, reflete-se nos patriarcas: Rupert prosseguiu com as mortes

⁶⁷ “SANTING. Não entendo o que queres dizer. **A menina propriamente nada de mal lhe fez./RUPERT. Nada de mal? Santing! Então por que eu a matei? Eu imploro, me diga logo,** de que maneira ela me insultou? Diga com maldade! Basilisco, não me olhe assim! Fale, Diabo, fale! E se nada souberes, minta!/SANTING. **Enlouqueceste? A menina é filha de Sylvester/RUPERT. É claro, filha de Sylvester. Sim, Sylvester, o mesmo que tirou Peter de mim./SANTING. Levando o mensageiro e o Johann juntos./RUPERT. Tens razão, levou Johann e mentiu de maneira tão infame sobre mim que fui obrigado a tomar parte na mentira.**”

⁶⁸ “SYLVESTER. Sim, tu tens razão! Deixemos a tristeza para o futuro, reservemos ao presente a vingança. Pela primeira vez na minha vida quero derramar sangue e valiosa é a inclinação do espírito.”

sem medir consequências e Sylvester diz que o presente é o momento da vingança. Consumidos pela vingança ao ponto de assassinar os próprios filhos, resta aos pais lamentar:

RUPERT. Sylvester! Dir hab' ich ein Kind genommen,/Und biete einen Freund Dir zum Ersatz./*(Pause.)*/Sylvester! **Selbst bin ich ein Kinderloser!**/*(Pause.)*/Sylvester! Deines Kindes Blut komm über/Mich - kannst Du besser nicht verzeihn, als ich?/*(Sylvester reicht ihm mit abgewandtem/Gesicht die Hand./Eustache und Getrude umarmen sich)*. (EDEL, 1994, p. 122)⁶⁹

O pedido de perdão feito por Rupert é recebido com silêncio por Sylvester. O patriarca de Warwand não responde ao chamado do rival e simplesmente estende a mão enquanto mantém o rosto virado. Eustache e Getrude, meias-irmãs, abraçam-se em busca de consolo. São os gestos que restam para inferir se os Schroffenstein vão encontrar a paz ou continuar com a violência. A única declaração é feita por Johann, tresloucado, que afirma estar satisfeito com a resolução dos eventos. O ciclo de violência mais uma vez restaurou o equilíbrio com a morte dos herdeiros das Casas Warwand e Rossitz. Nesse momento, as ações dos patriarcas revelam sua verdadeira natureza:

Se quiséssemos caracterizar com uma única palavra o conjunto dos ritos que chamaram nossa atenção até aqui, poderíamos dizer que todos visam perpetuar e reforçar uma certa ordem familiar, religiosa etc. Seu objetivo é manter o estado das coisas. É por isso que eles recorrem constantemente ao modelo de toda fixação e de toda estabilização cultural: a unanimidade violenta contra a vítima expiatória e em torno dela. (GIRARD, 2008, p. 352)

As ações de Rupert e Sylvester, essencialmente, serviram para reforçar a ordem do mundo. No entanto, incapazes de compreender a própria situação, os personagens são arruinados pela ordem que estão perpetuando. A ordem que está fundamentada no pacto sucessório só instiga a violência. A razão de tanta violência está na *dupla* função exercida pelo pacto de sucessão: ele foi criado para manter a estabilidade na relação entre as Casas, mas são os termos do pacto sucessório que causam a ruína da família. Embora o alicerce deste mundo seja um documento que não estipula o assassinato, seus termos *duplos* sugerem esta solução. Os Schroffenstein, se valendo do sistema violento, escolheram a destruição como o único desfecho possível para suas vidas. Ainda que muito se discuta sobre o final – se é *isto* ou *aquilo* – o foco da peça de teatro parece estar nas decisões tomadas pelos personagens. Eles titubeiam sobre como agir e, por vezes, utilizam os diferentes aspectos da violência em proveito próprio. Rupert e Sylvester, *duplos*, sintetizam os dilemas morais que constituem o cerne da peça de

⁶⁹ “RUPERT. Sylvester! Eu tomei uma filha de ti e, em troca, ofereço-lhe um amigo. *(Pausa.)* Sylvester! **Eu também perdi meu filho!** *(Pausa.)* Sylvester! O sangue da tua filha está sobre mim! Não conheces o perdão melhor do que eu? *(Sylvester, com o rosto virado, estende a mão para ele. Eustache e Getrude abraçam-se.)*”

teatro. Ao encarar a derrocada dos patriarcas, por intermédio dos conceitos de René Girard, nos foi possibilitado constatar os fundamentos da violência na rixa dos Schroffenstein. Mesmo com o fim da peça, a matéria narrada não se encerra, pois o declínio das Casas Rossitz e Warwand continua a ressoar para além do escrito de Heinrich von Kleist.

Terceiro capítulo

As fontes da violência em Kleist e Guimarães Rosa

A violência em *Die Familie Schroffenstein* se fundamenta nas relações interpessoais e nos embates entre personagens. A disputa pela perpetuação da própria linhagem aparece como um dos principais motivos, atrelado ao pacto de sucessão, para que comecem as desconfianças entre familiares. Os Schroffenstein constituem uma família que suspeita constantemente das intenções do outro, com personagens que apontam as vozes dissidentes ao conflito como indignas e traiçoeiras. A propagação da violência passa também pelo luto, sendo transformado em motivo para vingança e envolve as disputas que buscam restaurar a honra perdida. Mesmo que certos personagens tentem agir contra o ciclo de violência, o ódio e a desconfiança são sentimentos que prevalecem entre os personagens. A peça de teatro escrita por Kleist pode ser considerada uma forma sintética, se comparada à forma literária do romance, de demonstrar a ruína ocasionada pela manutenção de valores culturais.

Em *Grande sertão: veredas*, escrito por Guimarães Rosa, existe também uma correlação entre a violência e os valores culturais no mundo da jagunçagem. O romance explora como entre os jagunços ser valente significa ser violento, sem medo de atirar ou assassinar os próprios companheiros se assim for necessário. O protagonista Riobaldo, colocado no caminho da vingança por Diadorim, convive entre a lisonja de ser jagunço e o horror causados pela violência do sistema jagunço. A busca por vingança de Riobaldo resulta em grandes perdas e conquistas, relativizadas pela narração que é feita pelo próprio jagunço. A violência (pilhagem, assassinatos, estupros etc.) se justifica como um meio de sobrevivência que precisa ser adotado de maneira quase inquestionável. A presunção da violência – vingança – contra o outro é o principal laço entre as obras de Kleist e Guimarães Rosa, visto que mesmo em formas literárias distintas a violência aparece como parte integral do enredo.

A violência de classe em Rosa, com jagunços lutando em nome de coronéis, diverge da violência perpetrada na disputa da família Schroffenstein. Não podemos sequer dizer que esteticamente as obras são parecidas, estamos trabalhando com uma peça de teatro e um

romance, que se diferenciam até nos contextos jurídicos dos enredos. Enquanto os personagens de Guimarães Rosa se confrontam com os poderes jurídico e executivo, os personagens de Kleist sequer podem recorrer a uma instância superior. As articulações cultural e estética também partem de fontes diferentes. Portanto, neste capítulo privilegiaremos o aspecto atemporal da vingança, sem deixar de localizar os contextos político, social e cultural que precisam ser mencionados criticamente. Além disso, apresentaremos as diferenças e semelhanças entre as fontes da violência que podem ser detectadas nas duas obras.

Outro aspecto que precisa ser mencionado são as limitações na comparação realizada entre a peça de teatro e o romance. Por conta da estrutura diferente das obras, uma comparação direta entre personagens ou capítulos não parece produtiva. Nossa intenção é encontrar pontos de intersecção entre os autores no tema da violência, trabalhando com trechos que apresentem uma reflexão sobre o funcionamento da vingança nos escritos de Guimarães Rosa e Kleist. Não pretendemos utilizar uma base teórica em especial, optando apenas por utilizar textos teóricos que melhor explorem as fontes da violência.

A naturalização da violência passa por diferentes camadas. Se no âmbito social a violência aparece como forma de fazer justiça, possivelmente existem valores culturais que sustentam essa interpretação. Pode ser que na relação entre pais e filhos o conceito de vingança se relacione com a honra da família. Até as relações interpessoais podem apresentar a violência como aceitável na resolução de disputas. Embora os sentidos atribuídos à violência sejam múltiplos e arbitrários, a arbitrariedade continua a ser aceita como uma verdade. Por se manifestar em tantos aspectos da vida, o uso da violência pelo ser humano parece natural. Se observada com cuidado, porém, a predisposição pela violência não ocorre por causas naturais. Existem circunstâncias que caracterizam a realidade do indivíduo e cerceiam suas possibilidades. Quando esses aspectos são analisados, se torna possível construir uma reflexão crítica sobre a violência.

A vingança dos Schroffenstein diz respeito ao conflito familiar que se originou no pacto sucessório. Os termos ambíguos do pacto estabeleceram uma realidade em que a violência enreda os pensamentos e ações dos envolvidos, transformando a vingança no principal aspecto que sustenta a relação entre os personagens. O pacto de sucessão fundamentou um conflito que passa pelo desejo de perpetuar a própria linhagem, resultando em discussões por vezes arbitrárias sobre o uso da violência. Os personagens são definidos como aliados ou traidores a depender da vontade do outro, sendo ignorados se apresentam argumentos contra a vingança. Com os termos ambíguos do pacto que apontam para a paz, mas que insinuam a violência, fica

aparente a base do raciocínio violento dos personagens. A vingança é justificada pela necessidade de a honra ser protegida e pela manipulação do sentimento de luto: “RUPERT. Ich schwöre Rache! Rache! auf die Hostie,/Dem Haus’ Sylvesters, Grafen Schroffenstein./(er empfängt das Abendmahl) [...] Ein Fluch, wie unsrer, kömmt vor Gottes Ohr” (EDEL, 1994, p. 5)⁷⁰. Além de Rupert associar a morte do filho à antiga disputa familiar, o patriarca cria uma situação em que destruir o rival é um passo necessário para defender a Casa Rossitz. O luto pela perda do filho é transfigurado em vingança – justiça – contra a Casa Warwand.

Sylvester, patriarca de Warwand, posteriormente faz um movimento semelhante ao tentar provar sua inocência: “SYLVESTER. Glaubst Du, daß ich, wenn eine Schuld mich/drückte,/Das Haupt dem Recht der Rache weigern würde” (EDEL, 1994, p. 30)⁷¹. O valor social da vingança, presente na alegação de Rupert, fica claro também ao ser apresentada como um direito por Sylvester. Por compartilharem do mesmo repertório cultural, os Schroffenstein se utilizam de recursos retóricos parecidos para naturalizar a violência. Para Rupert, vingar-se contra o rival é fazer justiça. Para Sylvester, a vingança seria uma punição justa para o assassino. Os patriarcas não hesitam em manipular valores sociais, reconhecidos e legitimados, conforme a necessidade da situação. Mas não é apenas a esfera social que estimula o conflito, visto que o ódio dos pais parece ser dividido também pelos herdeiros. Para além desses valores, a violência se apresenta também como hereditária entre os Schroffenstein.

A violência estrutural passa pelas relações familiares. Mais do que uma questão pessoal, a vingança é compartilhada entre pais e filhos. Agnes e Ottokar, herdeiros de Rossitz e Warwand, são obrigados a fazer parte da vingança dos pais. No caso de Ottokar: “OTTOKAR. Rache schwöre ich,/Sylvestern Schroffenstein [...] RUPERT. [...] Sprich nicht/Sylvester, sprich sein ganzes Haus, so hast/Du’s sicher./OTTOKAR. Rache! Schwöre ich, Rache! Dem Mörderhaus’ Sylvesters.” (EDEL, 1994, p. 5)⁷², o pai obriga o filho a jurar vingança contra a Casa Warwand. No caso de Agnes, a influência ocorre por conta da mãe: AGNES. [...] Hast Du, Du selber es/Nicht öffentlich gesagt?/GERTRUDE. Gesagt? Und öffentlich?/Was hätt’ ich öffentlich gesagt? Dir hab’/Ich heimlich anvertraut, es könnte seyn,/Wär möglich, hab’ den

⁷⁰ “RUPERT. Eu juro que vou me vingar! Juro diante da hóstia que vou me vingar da Casa de Sylvester, Conde de Schroffenstein. (*ele recebe a eucaristia*) [...] Aos ouvidos de Deus chega a desgraça que sobre nós se abateu.”

⁷¹ “SYLVESTER. Acreditas tu que se sobre minha pessoa o peso da culpa estivesse, minha cabeça à justa vingança eu negaria?”

⁷² “OTTOKAR. Eu juro que vou me vingar de Sylvester Schroffenstein [...] RUPERT. [...] Não jures vingança contra Sylvester, jure contra toda a sua casa, assim a certeza não te escapa./OTTOKAR. Vingança! Aqui eu juro vingança! Contra a Casa do assassino Sylvester.”

Anschein fast” (EDEL, 1994, p. 22)⁷³. O ódio contra os rivais, transmitido para os filhos, garante que os herdeiros continuem a carregar o legado das Casas. Se a missão dos patriarcas contra o rival não for bem-sucedida, existe a garantia de que suas ambições serão realizadas pelos sucessores da linhagem.

Se os patriarcas falharem em exterminar o rival, certamente seus filhos vão continuar a busca por vingança. E se ainda assim os filhos não conseguirem, os netos podem continuar a vontade dos avós. A herança do ódio faz parte da cultura que envolve os personagens, sendo especialmente ressaltada quando se observa a manipulação dos valores morais. É necessário que os filhos façam justiça em nome dos pais, se assim desejam manter o bom nome da família. Honra, justiça e religião são os valores utilizados para que a violência seja racionalizada e perpetrada pelos pais, filhos e cidadãos. E, buscando expandir como se origina o repertório cultural, retornamos ao elemento fundador da discórdia entre os personagens: o pacto sucessório. O texto de Kleist nos informa pouco sobre este pacto, mencionando apenas que se trata de um documento feito para garantir chances iguais na sucessão da família. As boas intenções por trás do pacto foram obscurecidas com o tempo e o que resultaria em paz foi deturpado, transformado em registro do ódio. O respeito mantido pelos personagens em relação ao pacto sucessório, embora tenha se tornado artificial, serve ao propósito de legitimar a violência.

O feudalismo é o modo de organização política das Casas Rossitz e Warwand. Ainda que pequenas discrepâncias possam ser notadas entre o despotismo de Rupert e a arbitrariedade de Sylvester, as duas Casas compartilham dos mesmos valores culturais. Os patriarcas não precisam ser democráticos e sequer precisam aprender a lidar com seus súditos, os poderes e vontades são irrestritos sob qualquer aspecto. No entanto, os desmandos dos líderes precisam manter o mínimo aspecto de civilidade e, para tanto, precisam estar condicionados a algo legitimado por todos os membros da comunidade. O pacto de sucessão assume a função de permitir que os patriarcas tomem quaisquer ações, consentidas pelos demais, a pretexto de respeitarem a lei fundadora dos Schroffenstein. O estado de barbárie que resulta nas mortes ao longo da peça se estabelece pelo pacto – pela lei que prenuncia a ruína das Casas. O pacto de sucessão é mais do que registro dos termos que definem a sucessão, pois quando se analisa o conflito e suas consequências, as decisões e motivações dos personagens se encontram no pacto.

⁷³ “AGNES. [...] E não foste tu mesma quem claramente disseste?/GERTRUDE. Eu disse? Claramente?/O que eu disse de maneira tão clara? Eu confidenciei a você algo que poderia, tinha a chance e quase aparentava ser.”

A violência adquire legitimidade através da lei. Quando Rupert afirma que seu filho foi assassinado por Sylvester, a acusação parece plausível não só pelo histórico de desconfianças, mas também pelo conhecimento geral sobre o pacto. A população sabe que o nome da família é cobiçado pelos patriarcas e reconhece que mentiras e traições fazem parte das relações familiares. O juramento de vingança não parece estranho aos envolvidos. O pacto de sucessão legitima o ódio e transforma a morte na justa reparação por outra morte, mostrando a utilidade do documento na realização da prática social da vingança. O respeito pela lei – pelo pacto – se revela como um artifício para garantir a legitimidade do poder patriarcal. Observando a maneira como Rupert transforma a morte do filho em motivo para vingança, e como Sylvester se defende realçando a honra que existe no direito da vingança, não restam dúvidas sobre a importância do documento no uso da violência. A cultura, os valores morais e os argumentos dos personagens são respaldados por um documento que, se encarado como um contrato, revela todo o seu potencial destrutivo:

Sobretudo é preciso constatar que uma solução de conflitos totalmente não-violenta jamais pode desembocar num contrato jurídico. Embora este tenha sido firmado pelas partes contratantes num clima de paz, ele leva, em última instância, à possível violência. Pois o contrato dá a cada uma das partes o direito de reivindicar alguma forma de violência contra o outro, no caso em que este rompa o contrato. E não apenas isso: do mesmo modo como o fim, também a origem de qualquer contrato remete à violência. (BENJAMIN, 1986, p. 167)

Analisando de outra perspectiva os comentários feitos por Walter Benjamin, a violência do contrato poderia se revelar pela impossibilidade da anulação. Embora o pacto sucessório tenha sido criado para equilibrar a situação entre primos, seus efeitos foram contrários ao intuito original. Novas tensões foram criadas na relação entre Rupert e Sylvester e criaram uma ruptura que não pode ser remediada. Levando em conta que a espera e a disputa pela sucessão podem levar gerações, a violência parece ser a solução definitiva para os envolvidos. As convenções sociais que obrigam os patriarcas a seguir o pacto são as mesmas que os incitam a usar da brutalidade, nos mostrando que o fim e a origem do pacto de sucessão se encontram na violência.

Violência que, na obra de Kleist, se estrutura por camadas que influenciam as ações e pensamentos dos personagens. As diferentes perspectivas a respeito do conflito entre as Casas mostram como a hostilidade foi instigada durante anos. Se a violência passa por tantos aspectos da vida do indivíduo, não é surpreendente que se possam identificar ressonâncias entre vivências – violências – diversas. Com base na estrutura da violência em *Die Familie Schroffenstein*, parece ser pertinente investigar como funcionam a sociedade sertaneja e a

jagunçagem no romance de Guimarães Rosa. Uma investigação feita não através da comparação direta, mas por meio dos ecos que a violência produz. Seguindo a narrativa de Riobaldo, o sertão se apresenta como um lugar violento que produz prazeres violentos:

Arre que agora, visível, o Pindó e a mulher se habituaram de nele [filho] bater, de pouquinho em pouquim foram criando nisso um prazer feio de diversão – como regulam as sovas em horas confortáveis, até chamam gente para ver o exemplo bom. (ROSA, 2014, p. 30)

A violência é caracterizada por ser “prazer feio de diversão” e por servir de “exemplo bom”. No relato de Riobaldo sobre Valtêi, filho de Pedro Pindó, o garoto parece ter nascido com a maldade no corpo. Por conta de tanta maldade, as repetidas surras no filho se transformaram em rotina com hora marcada. A crueldade relatada no trecho se mostra mais do que prazerosa, se tornando até admirável. As surras para corrigir o menino se tornam exemplares para os vizinhos. Habitados com a aspereza dos sertões, a violência assume um lugar constitutivo na cultura do sertanejo. Em outra digressão feita por Riobaldo, a violência se mostra essencial para ser jagunço: “Só por isso, para o pessoal não se abrandar nem esmorecer, até Sô Candelário, que se prezava de bondoso, mandava mesmo em tempos de paz, que seus homens saíssem fossem, para estropelias, práticas da vida” (ROSA, 2014, p. 186). Os jagunços não podem se desacostumar com as crueldades habituais, por esse motivo são estimulados a cometer “estropelias” mesmo nos tempos de relativa paz. Os relatos de Riobaldo não só mostram a brutalidade na educação do sertanejo, como também reforçam a importância da violência para os jagunços. A relevância da violência no cotidiano dos personagens aparece inclusive ao ser usada para separar o “bom” do “mau” jagunço:

“Assassinos – eles são os *Judas*. Desse nome, agora, que é o deles...” – explicou João Concliz. – “Arre, vote: dois judas, podemos agora romper com as alélúias! Alelúia! Alelúia! Carne no prato, farinha na cúia!...” – ele [Zé Bebelo] aprovou, deu aquilo feito uma viva. (ROSA, 2014, p. 106)

Quando a narração de Riobaldo chega nos trechos sobre Hermógenes e Ricardão, os termos associados aos traidores sempre são negativos. A raiva do protagonista está no assassinato de Joca Ramiro, pai de Diadorim, pela dupla de traidores. Revoltados com o desfecho do julgamento de Zé Bebelo, a dupla decidiu assassinar o grande líder dos jagunços. Pela lealdade ao falecido líder, o grupo liderado por Zé Bebelo nomeia a dupla de *judas* – usando o título da figura bíblica associada à traição. Essa distinção serve como marcador da natureza perversa daqueles que devem ser mortos e, ao mesmo tempo, associa a vingança ao ato de fazer justiça. O mesmo grupo que aceita a morte e o assassinato como rotina, concede um lugar especial ao uso da violência contra traidores. Embora a brutalidade empregada contra os traidores nada se diferencie dos assassinatos habituais, os jagunços transformam a violência

em justiça e a nomeiam de vingança. Mas como fica claro no episódio em que os jagunços são perseguidos pelos policiais, as interpretações sobre a vingança são relativas: “Tanto por tanto, daí se encachorraram mais em nós, por beber vinganças” (ROSA, 2014, p. 84).

Ao contrário das “santas vinganças” dos jagunços, os policiais querem “beber vinganças”. Riobaldo mostra através do léxico, carregado de expressões fortes, como os valores morais são manipulados. Para diferenciar entre a legitimidade dos jagunços e a ilegitimidade dos policiais, o protagonista usa termos agressivos para se referir às ações dos agressores. Se pensarmos que os jagunços acreditam estar fazendo justiça, a agressividade de suas palavras faz sentido. Ainda assim, a arbitrariedade da violência é evidente. Não importa quais sejam as expressões utilizadas por Riobaldo, a violência dos jagunços e a dos policiais é a mesma. A forma como Guimarães Rosa retrata através de expressões linguísticas a índole dos personagens acaba sendo uma característica mencionada por Arrigucci:

Rosa parece partir sempre de uma insuficiência do seu instrumento de trabalho, donde um esforço contínuo de ênfase expressiva, que tende a realçar os significantes – o aspecto material do signo verbal –, liberando e potenciando os significados, de modo a obter uma liga poética de alta e concentrada intensidade, mas, ao mesmo tempo, de enorme força expansiva da significação. (ARRIGUCCI JUNIOR, 2019, E-book posição 9025)

Nos relatos de Riobaldo a vingança aparece também como hereditária: “Um rapazinho, no Nazaré, foi desfeito, e matou um homem. Matou, correu em casa. Sabe o que pai dele temperou? - “Filho, isso é a tua maioridade. Na velhice, já tenho defesa, de quem me vingue...” (ROSA, 2014, p. 126) e “Cá pensei, silencioso, silenciosinho: “Um de nós dois agora tem de comer o outro... Ou, se não, fica o assunto para os nossos netos, ou para o neto dos nossos filhos...” (ROSA, 2014, p. 176). Os filhos são encarados como uma extensão dos sentimentos e valores dos pais, então é natural que o ódio faça parte do repertório dos herdeiros. Mas se levarmos em conta o desfecho trágico de Diadorim, a aceitação natural da violência pelos filhos tem terríveis repercussões.

A certeza do ódio é a causa da dupla morte de Diadorim, porque não só a sua vida e o amor por Riobaldo são desperdiçados, como o personagem também anula a própria feminilidade e acaba sendo destruído por si mesmo (GALVÃO, 2019, Ebook posição 8454). A própria cultura do sertão impede que os personagens escapem do cerceamento da violência. Os processos que levaram Diadorim a cultivar a vingança como uma grande realização são especialmente realçados pela forma como aparecem no relato de Riobaldo. A cultura do sertão, a educação do sertanejo e os valores morais dos jagunços são os trechos citados que mostram

como a violência se estrutura. A violência aceita como banalidade, mas que aparece de forma monumental, é o aspecto mais presente no romance de Guimarães Rosa.

Mesmo refletindo e reconhecendo o horror das ações dos jagunços, Riobaldo continua a fazer parte do bando. No entanto, o mal-estar sentido pelo protagonista do romance aponta para o horror na “violência justiceira” da jagunçagem. Embora os personagens aleguem causas louváveis, a genuína motivação da violência nos sertões está na própria violência. Não é necessariamente pela restauração da honra, mas sim pelo gosto das “práticas da vida”. A busca por vingança começa logo após o julgamento de Zé Bebelo, pois alguns dos jagunços ficaram revoltados com a resolução pacífica do episódio e assassinaram Joca Ramiro. Quando a paz é escolhida em detrimento da violência, a ordem cultural dos jagunços parece se romper. A busca por sangue começa entre Hermógenes e Joca Ramiro, mas também faz parte do resto do sertão. Afirmar que a justiça está sendo feita pelos jagunços é apenas um recurso que, dentro do bando, reforça o ódio. A predisposição pela violência que foi identificada no romance reaparece nas reflexões de Riobaldo:

Que, quando eu estava assim, cada de-manhã, com raiva de uma pessoa, bastava eu mudar querendo pensar em outra, para passar a ter raiva dessa outra, também, igualzinho soflagrante. [...] E foi então que eu acertei com a verdade fiel: que aquela raiva estava em mim, produzida, era minha sem outro dono, como coisa solta e cega. (ROSA, 2014, p. 252-253)

As digressões do protagonista revelam como a violência está entranhada nos moradores do sertão. Não foi preciso que um evento em particular acontecesse para o personagem se sentir dessa forma, o ódio dentro de Riobaldo se manifestou de maneira “solta e cega”. A passagem citada fala especificamente sobre os sentimentos de Riobaldo, mas essa maneira de pensar e agir condiz com outros aspectos da violência nos sertões. Quando a violência está presente em tantos aspectos da vida cotidiana, a inclinação pela brutalidade se torna parte do indivíduo. A exaltação da violência faz parte do sertão de maneira hereditária e cultural. Certos trechos da narrativa mostram a violência integrada ao modo de pensar dos personagens: “Por aquilo e isso, alguém falou que eu mesmo tinha atirado nos dois, no ferver do tiroteio. Assim, por exemplo, no circundar da confusão, o senhor sabe: quando bala raciocina” (ROSA, 2014, p. 177). Ao falar da ocasião em que Fancho-Bode e Fulorêncio foram mortos, Riobaldo menciona o momento em que a “bala raciocina” e mostra que a brutalidade faz parte de sua vivência. Para além de conotações positivas ou negativas, a violência dos sertões se justifica por si mesma:

Embora a violência jagunça esteja vinculada à honra e à vingança, e a princípio possa servir a uma racionalidade interessada em justiça, ela não se reduz a um instrumento de valores positivos. Para aquém ou além de qualquer finalidade, a violência escapa aos esquemas lógicos de causa e efeito – nos quais se baseia o ideário da justiça - e

ganha espaço por si mesma, definindo um homem humano que prova medo.
(GINZBURG, 1992, p. 90)

Expressa como intrínseca ao viver do sertão, a violência não causa estranhamento em *Grande sertão: veredas*. A forma como os personagens criam subterfúgios para o uso da violência, mas deixam transparecer suas reais intenções de ódio, se mostra presente também no conflito dos Schroffenstein. Quando são confrontados com o horror das próprias ações, os patriarcas tentam negar o que verdadeiramente desejam. Por mais que tentem não demonstrar, a violência é o que motiva as ações violentas dos patriarcas. Mesmo com a alegação de estar se vingando por conta do filho, Rupert demonstra estar manipulando os valores morais para legitimar o próprio ódio. Sylvester, ao afirmar que não negaria o direito da vingança, reafirma o valor da violência. Através de movimentos de afirmação e negação, ambos comprovam que o alicerce de suas ações e pensamentos é a violência. A função da violência se torna ainda mais evidente quando os personagens começam a sentir o peso das mortes, especialmente após o linchamento de Jeronimus:

RUPERT. [...] Er hat mir freilich nur der Sohn gemordet,/Den Knaben auch, der lieb mir wie ein Sohn./EUSTACHE. O sprich's nicht aus! Wenn Dich die That gereut./Die blutige, die Du gestiftet, wohl./So zeig's, und ehre mindestens im Tode/Den Mann mit dessen Leben Du gespielt [...] (EDEL, 1994, p. 85-86)⁷⁴

Eustache aponta o horror nas ações do marido, que não só manipulou Jeronimus, como ainda tentou colocar a culpa desta morte em Sylvester. Rupert não consegue conviver com o peso das próprias ações e tenta mudar as circunstâncias da morte do jovem cavaleiro. Além disso, a morte de Jeronimus aparece aos olhos de Rupert como outra motivação para assassinar Sylvester. O patriarca de Rossitz continua a criar justificativas para prosseguir com a vingança e expõe a verdadeira natureza do conflito. Não é mais pelo filho ou pela família, sua motivação é a morte que foi causada pelas próprias mãos. A violência como resposta para outra violência é a lógica que fundamenta a ordem cultural dos Schroffenstein: “RUPERT. [...] Sie haben mich zu einem Mörder/Gebrandmarkt boshaft im Voraus. - Wohlan,/So sollen sie denn Recht gehabt auch haben” (EDEL, 1994, p. 99)⁷⁵.

De forma semelhante a violência se mostra nas ações de Sylvester. O valor positivo da vingança, reconhecido anteriormente por Sylvester, ressoa com a decisão posterior do patriarca:

⁷⁴ “RUPERT. [...] Ele não só assassinou o meu filho, como claramente também matou o garoto que eu amava feito um filho./EUSTACHE. Não use essas palavras! Se te arrependes do sanguinolento ato que incentivou, ao menos mostre, honrando a morte do homem de cuja vida fizeste um joguete [...]”

⁷⁵ “RUPERT. [...] Já tinham sido nefastos ao me chamar de assassino antes. Pelo menos agora vão fazê-lo com razão.”

“SYLVESTER. Nun,/Beruh’ge Dich – fortan kein anderes/Gefühl als nur der Rache, will ich kennen Und wie ich duldend einer Wolke gleich,/Ihm lange über Haupt geschwebt, so fahr’/Ich einem Blitze gleich jetzt über ihn“ (EDEL, 1994, p. 90)⁷⁶. Após ser informado da morte de Jeronimus, o patriarca de Warwand abandona a postura moderada que tentou manter no começo do conflito. A decisão mostra como Sylvester tem a mesma predisposição pela violência que todos os outros personagens. A escolha de Sylvester se mostra como uma consequência natural da hostilidade que foi nutrida desde a fundação do pacto sucessório.

Outro aspecto que reflete a naturalização da violência está no modo de agir da população. Os moradores de Warwand e Rossitz não só sabem da antiga rivalidade entre os patriarcas, como também relatam os episódios que deixaram as relações familiares estremecidas. Os boatos são assumidos como verdade e não deixam dúvidas sobre a necessidade de que o inimigo seja eliminado. Os relatos mostram que a população reflete a postura dos líderes, especialmente quando se trata de incitar a vingança. Mas os moradores não se limitam a contar histórias e agem em momentos significativos da peça de teatro. Quando Sylvester recupera os sentidos após ser acusado de assassinato não imagina que os súditos apedrejaram o mensageiro do rival: “SYLVESTER. Wie meinst Du das? Der Herold wär noch hier?/THIESTINER. Gesteinigt, ja./SYLVESTER. Gesteinigt?/THIESTINER. Das Volk/War nicht zu bändigen. Sein Haupt ist zwischen/Den Eulen an den Thorweg festgenagelt“ (EDEL, 1994, p. 41)⁷⁷. Além da cena grotesca reproduzir a violência que já havia aparecido no discurso de Sylvester, o ocorrido mostra como a população está unida pelo ódio.

Um episódio parecido acontece em Rossitz. Rupert está revoltado com Jeronimus que, após conversar com Sylvester, decidiu fazer o papel de intermediador no conflito. Após ironizar com as circunstâncias da morte do mensageiro Aldöbern, o patriarca de Rossitz não impede que a população acabe com a vida de Jeronimus: “EUSTACHE. Um Gotteswillen, rette, rette/(Sie öffnet das Fenster)/Alles/Fällt über ihn – Jeronimus! - das Volk/Mit Keulen – rette, rette ihn – sie reißen/Ihn nieder, nieder liegt er schon am Boden” (EDEL, 1994, p. 79)⁷⁸. A cena transmitida por Eustache mostra a mesma brutalidade do apedrejamento que ocorreu em Warwand. A semelhança entre os linchamentos mostra que a violência faz parte do repertório

⁷⁶ “SYLVESTER. Bem, fique tranquila - de hoje em diante não desejo conhecer outro sentimento que não seja o de vingança. Se parei demoradamente como uma nuvem sobre sua cabeça, agora eu me lanço feito um relâmpago sobre ele.”

⁷⁷ “SYLVESTER. Do que estás falando? O mensageiro ainda está aqui?/THEISTINER. Sim, apedrejado. /SYLVESTER. Apedrejado?/THEISTINER. O povo não pôde ser controlado. A cabeça dele está fincada entre as corujas no portal.”

⁷⁸ “EUSTACHE. Por Deus, acuda, acuda (*Ela abre a janela*) Todos caem sobre ele – Jeronimus! O povo está armado com porretes – acuda, acuda-o – estão acabando com ele. Ele está caído no chão.”

cultural da população. A crueldade da multidão está de acordo com a postura dos patriarcas, comprovando que as ações dos súditos são legitimadas pelo ódio dos líderes. Os filhos, esposas e súditos são contaminados pelo desejo de vingança e convergem para a violência que fundamenta a ordem cultural.

A convergência é causada pelo repertório cultural e pela autoridade patriarcal. Os patriarcas são uma força incontestável no conflito dos Schroffenstein. A peça de Kleist mostra como a vontade de poucos, associada aos valores culturais, consegue legitimar toda espécie de atrocidade. De forma semelhante, a autoridade de poucas figuras permite que a violência seja perpetrada nos sertões:

A ira é o motor da disciplina e da autoridade no Alto São Francisco. A violência de um (ou de alguns poucos) alimenta *quase* sem direção o sentimento da comunhão planejada, metamorfoseando a anarquia selvagem do bando em comunidade sertaneja, cujos membros passam a entrar por uma *quase* porteira, engrossando – amontoando – um *quase* rumo político. (SANTIAGO, 2018, E-book posição 515-527)

Ao rememorar o primeiro encontro com Zé Bebelo, Riobaldo o apresenta como um homem ambicioso. O protagonista segue até a fazenda Nhanva, acompanhado por dois capangas do futuro mestre, para dar aulas ao desconhecido. As primeiras impressões sobre Zé Bebelo são positivas: um homem asseado, capacitado e rápido na absorção do conteúdo ensinado. A Nhanva vive cercada por capatazes que estão servindo ao chefe, aguardando ansiosos por novas ordens. A ansiedade dos demais parece ser reflexo da agitação do chefe que, sem demora, conta ao jovem professor o seu grande objetivo: acabar com a jagunçagem. Mesmo sendo uma tarefa arriscada, Zé Bebelo fala com a confiança de alguém que acredita na própria autoridade:

Porque ele tinha me estatutado os todos projetos. Como estava reunindo e pervalendo aquela gente, para sair pelo Estado acima, em comando de grande guerra. O fim de tudo, que queria: romper em peito de bando e bando, acabar com eles, liquidar com os jagunços, até o último, relimpar o mundo da jagunçada braba. – “Somente que eu tiver feito, siô Baldo, estou todo: entro direito na política!” (ROSA, 2014, p. 145-146)

Acabar com os jagunços aparece como objetivo secundário se comparado ao desejo de ser deputado. Eliminar as maldades feitas pela jagunçagem ou impedir que os bandos invadam as cidades são justificativas dadas pelo personagem. Mas é por sua vontade e “por sua via de macheza” que muitos são tomados por uma violência que se pretende justiceira. A violência que abarca o grupo de Zé Bebelo não está a serviço do (re)estabelecimento da ordem governamental, esta seria uma consequência de suas ações. A verdadeira função da violência é satisfazer a vontade irascível de Zé Bebelo: “Ah, cujo vou, siô Baldo, vou. Só eu que sou capaz de fazer e acontecer. Sendo porque fui eu só que nasci para tanto!” (ROSA, 2014, p. 147). A

ambição de um único homem é capaz de autorizar o uso da violência por todo um grupo. Mesmo com a pretensão justiceira e com o apoio do governo, as palavras de ordem começam a incomodar Riobaldo: “Começava por aí, durava um tempo, crescendo voz na fraseação, o muito instruído no jornal. Ia me enjoando. Porque completava sempre a mesma coisa” (ROSA, 2014, p. 147).

Riobaldo parece entender as reais intenções de Zé Bebelo, político em busca de ascensão entre seus pares. A empreitada de “civilizar” os sertões é caracterizada pelo respeito às leis, apoiado pela elite, mas presidido pela violência. A ambição do homem civilizado que afirma ser contra a barbárie, se mostra tão brutal que causa desgosto a Riobaldo: “Fugi. De repente, eu vi que não podia mais, me governou um desgosto. Não sei se era porque eu reprovava aquilo: de se ir, com tanta maioria e largueza, matando e prendendo gente, na constante brutalidade” (ROSA, 2014, p. 151). O contraste entre o fazendeiro que se pretende enviado do governo e as ações terríveis contra os jagunços, ainda que retoricamente justificáveis, revelam o caráter violento da justiça. O regime que representa leis e defende a população, no limite, não se mostra diferente do sistema jagunço que justifica vinganças.

Mesmo que a violência do governo – “civilizatório” – não esteja distante da brutalidade dos jagunços, as reações de Riobaldo são distintas. O protagonista que já tinha se confrontado com as crueldades da jagunçagem, diante da selvageria dos enviados pelo governo, se sente desconfortável. A violência governamental que é apoiada pela lei não parece ter o mesmo encanto da violência jagunça. A admiração que sentia por Joca Ramiro, nutrida pelas histórias do padrinho, transformam as ações dos jagunços em feitos heroicos. A idealização do sistema jagunço se torna mais intensa após a convivência com Zé Bebelo: “Eu disse um pouco por me engrandecer e pôr minha prosa, que já tinha servido Joca Ramiro, e com ele conversado. Que, mesmo por isso, é que eu não podia ficar com Zé Bebelo, porque meu seguimento era com Joca Ramiro, em coração e devoção” (ROSA, 2014, p. 153).

Em determinado ponto da narrativa os caminhos tomados por Riobaldo o levam ao reencontro do antigo aluno. A situação não é agradável e os jagunços estão prestes a acabar com a vida de Zé Bebelo, mas atendendo ao pedido do acusado, a questão será resolvida por um tribunal jagunço. As decisões do acusado começam a ser julgadas pela perspectiva do sistema jagunço que em grande medida se assemelha ao raciocínio da lei. E a argumentação em defesa do acusado parte das semelhanças entre os diferentes sistemas que operam no sertão. Zé Bebelo não tem problemas em admitir que usou de violência e argumenta usando a lógica do sistema jagunço. A postura do homem da [L]ei é confrontada pelos jagunços que estão divididos

entre acabar com sua vida (Hermógenes e Ricardão) ou permitir sua soltura (Joca Ramiro). Buscando se entender com o acusado, Joca Ramiro fala sobre as circunstâncias da acusação: “O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei...”. Zé Bebelo retruca: “Velho é, o que já está de si desencaminhado. O velho valeu enquanto foi novo...” (ROSA, 2014, p. 276).

O sistema jagunço é estabelecido a partir da violência, então seria a tarefa de Zé Bebelo acabar com as antigas práticas. Mas a modernização do governo só resulta em mais violência. Os argumentos apresentados apontam diferenças que essencialmente não existem e que são deliberadamente ofuscadas pelos discursos dos participantes. Quando chega a vez de Sô Candelário fazer acusação, ele diz: “Crime?... Crime não vejo. É o que acho, por mim é o que declaro: com a opinião dos outros não me assopro. Que crime? Veio guerrear, como nós também. Perdeu, pronto! A gente não é jagunços? A pois: jagunço com jagunço - aos peitos, papos” (ROSA, 2014, p. 282). A batalha contra Zé Bebelo, segundo o argumento, não difere das outras lutas entre jagunços. O fato do acusado ser um homem do governo não interfere na violência praticada, mostrando que os jagunços se reconhecem nas ações do representante da [L]ei. São homens armados que vieram enfrentar outros homens armados, ambos partindo do mesmo princípio violento para fazer valer suas vontades.

Os argumentos de Titão Passos, outro líder, evidenciam essa lógica: “O que eu acho é que é o seguinte: que este homem não tem crime constável. Pode ter crime para o Governo, para delegado e para juiz-de-direito [...] Mas a gente é sertanejos, ou não é sertanejos? Ele quis guerrear, veio – achou guerreiros!” (ROSA, 2014, p. 285). A valentia e a honra, essenciais para a jagunçagem, são reconhecidos na postura de Zé Bebelo. O acusado veio ao sertão, afirmou estar lutando por ideais civilizatórios, mas foi derrotado com a mesma violência que demonstrou ao guerrear. Ainda que estejam partindo de sistemas com leis diferentes, a violência faz com que os envolvidos se reconheçam como iguais. O respeito que os jagunços sentem por Zé Bebelo aparece no argumento pela libertação do acusado, visto que a soltura deixaria brechas para futuros confrontos.

“Pois, sendo assim, o que acho é que se deve de tornar a soltar este homem, com o compromisso de ir ajuntar outra vez seu pessoal dele e voltar aqui norte, para a guerra poder continuar mais, perfeita, diversificada...” (ROSA, 2014, p. 282), diz Sô Candelário. Ao contrário da premissa de não-violência do tribunal jagunço, os argumentos dos que intercedem a favor do acusado se baseiam na manutenção da guerra. Libertar o acusado implica o seu retorno para outra luta e esta é a resolução ideal para os jagunços. A morte de Zé Bebelo só

pode ser gloriosa se ocorrer em meio ao tiroteio ou no combate corpo-a-corpo. E o argumento de Riobaldo para evitar que o acusado seja morto mostra a glorificação da guerra: “Mas, se a gente der condena de absolvido: soltar este homem Zé Bebelo, a mãvazias, punido só pela derrota que levou – então, eu acho, é fama grande. Fama de glória: que primeiro vencemos, e depois soltamos...” (ROSA, 2014, p. 291).

O julgamento de Zé Bebelo faz parte do sistema jagunço e, ao mesmo tempo, do sistema das leis governamentais. Esses homens se reuniram com o intuito de julgar um acusado e buscaram argumentos para acusar e defender Zé Bebelo. Mas este tribunal que se pretende pacífico está sendo feito a pretexto da perpetuação do sistema atual. A absolvição do acusado só foi aceita pela perspectiva de novas lutas, mostrando que as leis do governo e as leis dos jagunços são aceitas apenas por disseminarem a violência. O aspecto de falsa civilidade com homens que seguem a lei só interessa por legitimar a violência que funda a cultura do sertão:

Por acaso, alguém entre os mais de quinhentos sertanejos ali reunidos manifesta o interesse de fazer a máquina da guerra parar, liquidando com o ofício que é seu sustento de vida? O julgamento do caçador de jagunços, absolvido por “jagunços civilizados”, tem o mesmo valor desta expressão irônica: é apenas uma encenação. Na verdade, trata-se de encobrir um acordo muito pouco civilizado que se trava ali entre as partes envolvidas: a legitimação da guerra e do sistema vigente. (BOLLE, 2004, p. 126)

O tribunal só pôde ser realizado com a autorização dos líderes que compactuam com o sistema jagunço. Joca Ramiro, Sô Candelário e Titão Passos são os homens que, pela posição hierárquica, se mostram influentes sobre os demais. Os valores transmitidos pelos líderes são aceitos e replicados como se pode notar também na relação entre Riobaldo e Diadorim. Embora tenha entrado na vida jagunça por vontade própria, a busca por vingança de Riobaldo começa por conta do companheiro de viagens. Diadorim quer acabar com o assassino do pai e não consegue pensar em outra coisa senão em cumprir sua vingança. Por conta da vontade do amigo, Riobaldo é contaminado pelo desejo de vingança: “E aquilo forte que ele [Diadorim] sentia, ia se pegando em mim – mas não como ódio, mais em mim virando tristeza. Enquanto os dois monstros vivessem, simples Diadorim tanto não vivia” (ROSA, 2014, p. 46). A tristeza sentida por Riobaldo é o reconhecimento de que somente com a morte de Hermógenes e Ricardão, Diadorim conseguiria ser feliz.

A violência que cerceia o sertão ocorre de maneira estrutural. Ao iniciar seu relato, Riobaldo mostra o aspecto exemplar da violência. Um garoto é surrado pelos pais com hora marcada e, pontualmente, os vizinhos comparecem para assistir. A brutalidade da situação parece natural, racional. Com argumentos parecidos, os jagunços cometem atrocidades contra

outras pessoas e são admirados pelos companheiros. As “estropelias” praticadas pela jagunçagem são justificadas pelo repertório cultural do sertão. E a figura do líder personifica os valores respeitados pelos demais, visto que são homens de valentia e hábeis com armas. Semelhante ao ocorrido no romance de Guimarães Rosa, os Schroffenstein também são coibidos pela ordem cultural. A autoridade da posição patriarcal permite que Sylvester e Rupert forcem todos a participar da vingança. O ódio dos patriarcas, fomentado pela ordem cultural, contamina os demais e faz com que os personagens sejam arruinados pela violência.

Nas formas como Kleist e Guimarães Rosa abordam em seus escritos o tema da vingança se assemelha ao cotidiano real. Por vezes a realidade apresenta a violência como natural, inquestionável, sem permitir a reflexão sobre como se fundamenta esse raciocínio. Investigar as origens da violência, analisando vários autores, nos mostra como aceitamos o corolário que ameaça nos destruir. Passando pelos sertões de Riobaldo e observando a derrocada dos Schroffenstein, a naturalidade com que aceitamos a violência se revela artificial.

Considerações Finais

A violência, que foi tema desta pesquisa, é um aspecto de grande importância para a peça de teatro escrita por Kleist. Em *Die Familie Schroffenstein* os personagens estabelecem suas relações interpessoais com base na desconfiança e tentam destruir o outro para realizar suas próprias ambições. As vozes dissidentes tentam apresentar argumentos que não resultem em mais animosidade entre os envolvidos na disputa, mas a violência só pode ser contida com vítimas e sacrifícios. Os personagens se revoltam contra o outro por conta de enganos e mentiras, transformando a vingança na única forma de manter o poderio da Casa. Sem compreender que a vingança vai destruir a linhagem da família, os patriarcas assassinam os próprios filhos e acabam arruinando as Casas Rossitz e Warwand. Os caminhos que levam os personagens a buscar o ódio e a vingança se tornam mais claro à luz dos conceitos de René Girard, autor do livro *A violência e o sagrado*.

Os principais conceitos de Girard, utilizados nesta pesquisa, são: 1) substituição sacrificial, 2) o desejo *mimético* e 3) aspecto sagrado da violência. O autor explora o sacrifício nas sociedades arcaicas, explica o funcionamento do desejo mimético entre os homens e fala sobre o aspecto sagrado que existe na violência. Na peça de Kleist, a substituição sacrificial ocorre por conta da manipulação de Rupert que, ao substituir “Sylvester” pela “Casa Warwand”, consegue ocultar o verdadeiro alvo da violência. Por conta das vozes que são

contrárias ao desejo de vingança, Rupert precisa convencer os demais que a vingança é pela morte do filho e não por motivos relacionados ao pacto de sucessão. O patriarca de Rossitz manipula a vingança para satisfazer o desejo de acabar com Sylvester e assim realiza a substituição sacrificial.

Outro ponto que aparece na peça de teatro é o desejo *mimético* atrelado aos patriarcas. No começo pode-se imaginar que exista um objeto desejado por duas partes diferentes e que a violência seja uma consequência da conversão dos desejos. No entanto, a crise sacrificial revela que em determinado ponto a violência se torna o verdadeiro objeto desejado. O valor intrínseco do objeto originalmente desejado é esquecido por todos, fazendo com que a violência tome conta da disputa. É a própria violência que agora valoriza o objeto e que cria formas de desencadear a si mesma. Como ressalta Girard (2008, p. 183), o desejo não pode ser atrelado a um objeto específico porque é preciso guiar o desejo pela própria violência. Além disso, entre o objeto e o sujeito existe um terceiro sujeito que seria o rival. O sujeito deseja um certo objeto porque o rival também o deseja, pois é o desejo do rival que caracteriza o objeto como desejável ao sujeito.

Em outras palavras, o desejo *mimético* vinculado ao objeto – pacto de sucessão – está atrelado ao desejo de destruição dos patriarcas. O desejo dos patriarcas de protegerem e perpetuarem as Casas Rossitz e Warwand é uma espécie de autoengano porque o único objeto realmente desejado na crise sacrificial é a violência. Além disso, podemos encontrar na violência o aspecto “sagrado” que nos ajuda a compreender melhor o funcionamento da crise sacrificial. No começo da peça, Rupert apela ao sagrado por reconhecer que a vingança será legitimada se a comunidade reconhecer o sistema sacrificial. Os sistemas que o homem usa para conter a violência, segundo Girard, não são estranhos à violência e estão impregnados pelo religioso. Os métodos preventivos dos sistemas judiciário e sacrificial se encontram ligados ao religioso, pois o religioso coincide com a obscuridade necessária para impedir a violência.

As vítimas sacrificiais, oferecidas a uma divindade que faziam parte de cultos pré-monoteístas, possibilitavam a transcendência do sistema reconhecido pela comunidade. Dessa forma, a violência legítima era impedida de ser recriminada (GIRARD, 2008, p. 37). Embora não consiga convencer a todos, Rupert se utiliza do elemento religioso para reivindicar a vingança e impedir recriminações. A violência se mostra como uma forma de mediação entre os personagens da peça, portanto a investigação à luz dos conceitos de Girard se mostrou fundamental para o desenvolvimento da dissertação. Além disso, optamos pela elaboração de

um capítulo que estabelece relações entre *Die Familie Schroffenstein* e *Grande Sertão: veredas* para demonstrar a relevância do tema da vingança no cânone literário brasileiro.

Grande Sertão: veredas foi de grande importância ao permitir que demonstrássemos como a violência ainda é um assunto que tem muito a ser explorado. Se o período histórico do feudalismo dos Schroffenstein nos mostra uma forma arcaica de violência, encontramos nos sertões de Guimarães Rosa a atualidade do tema. No sertão esquecido pelo Estado é a jagunçagem que faz valer a lei do sangue. Ao contrário do feudalismo, que não tinha nenhuma esfera superior de controle de conflitos, os jagunços tomam o controle e realizam seu próprio tribunal. Acreditamos que a junção dos dois autores tenha sido fundamental no desenvolvimento da dissertação e para que o leitor reconheça as diferentes formas de violência que o cercam.

A violência se encontra enraizada não apenas em aspectos culturais, como também nas relações interpessoais. Por vezes são atribuídos à violência sentidos múltiplos e arbitrários que são manipulados conforme a necessidade do sujeito. Em ambas as obras, podemos afirmar que a violência é a origem das relações entre personagens e a base da ordem social. Nossa intenção foi delinear como a violência se naturaliza e, a partir disso, apontar como os personagens se comportam em uma realidade que apresenta a destruição do outro como uma escolha desejável.

Bibliografia

ALLEMANN, Beda. *Heinrich von Kleist: ein dramaturgisches Modell*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2005.

ALLAN, Sean. *The plays of Heinrich von Kleist: ideals and illusions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. O mundo misturado. In: ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, ISBN 8535931988, 2019. Ebook.

BENTHIEN, Claudia. *Gesichtsverlust und Gewaltsamkeit*. In: ALLERKAMP, Andrea; BLAMBERGER, Günter; BREUER, Ingo; GRIBNITZ, Barbara; LUND, Hannah Lotte; ROUSSEL, Martin (Org.). *Kleist-Jahrbuch 2017*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

- BREUER, Ingo (Org.). *Kleist-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2013.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese: ensaios*. São Paulo: Editora TAQ, 2002.
- CASTRILLON, Susanne Maria Lima. *O romance O Escravo (1856), de José Evaristo de Almeida no sistema literário português*. 2010. 220 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas, São Paulo, 2010.
- CASTRO, Rodrigo Campos de Paiva. *Michael Kohlhaas: a vitória da derrota*. 2006. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas, São Paulo, 2006.
- _____. *Alencar e Kleist. Tio e Toni: crise(s) da identidade na escravidão modernas*. 2012. 251 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas, São Paulo, 2012.
- EDEL, Christine (Org.). *Heinrich von Kleist: Die Familie Ghonorez / Die Familie Schroffenstein: eine textkritische Ausgabe, bearb. von Christine Edel. Mit einem Geleitw. und der Beschreibung der Hs. von Klaus Kanzog*. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- FISCHER, Bernd (Org.). *A companion to the works of Heinrich von Kleist*. New York: Camden House, 2003.
- FLEIG, Anne. *Eine Tragödie zum Totlachen?*. In: ALLERKAMP, Andrea; BLAMBERGER, Günter; BREUER, Ingo; GRIBNITZ, Barbara; LUND, Hannah Lotte; ROUSSEL, Martin (Org.). *Kleist-Jahrbuch 2017*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.
- FRICKE, Gerhard. *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1929.
- GABRIEL, Michelle Rodrigues. *As inversas razões da bilha quebrada - a trajetória da companhia. Razões Inversas a partir das montagens de A bilha quebrada, de Heinrich von Kleist, em 1993 e 2011*. 2015. 212 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *O certo no incerto: o pactário*. In: Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, ISBN 8535931988, 2019. Ebook.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: Editora Autores Associados, ISBN 978-85-7496-396-9, 2017. Ebook.
- GINZBURG, Jaime. A Violência em Grande Sertão: Veredas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 34, p. 87-99, 31 dez. 1992.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GRATHOFF, Dirk. *Kleist: Geschichte, Politik, Sprache*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000.

GRIFFITHS, Elystan. *Political change and human emancipation in the works of Heinrich von Kleist*. New York: Camden House, 2005.

KITCHEN, Martin. *A History of Modern Germany: 1800-2000*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

KLEIST, Heinrich von. *Amphytrion*. Disponível em: <[Ebook – Amphytrion](#)>. Acesso em: 01 de jul. 2020.

_____. *Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe*. Disponível em: [Ebook – Das Käthchen von Heilbronn](#). Acesso em: 01 de jul. 2020.

_____. *Der zerbrochene Krug*. Disponível em: [Ebook – Der Zerbrochene Krug](#). Acesso em: 01 de jul. 2020.

_____. *Die Hermannsschlacht*. Disponível em: [Ebook – Die Hermannsschlacht](#). Acesso em: 01 de jul. 2020.

_____. *Penthesilea*. Disponível em: [Ebook – Penthesilea](#). Acesso em: 01 de jul. 2020.

_____. *Prinz Friedrich von Homburg*. Disponível em: [Ebook – Prinz Friedrich](#). Acesso em: 01 de jul. 2020.

_____. *Robert Guiskard, Herzog der Normänner*. Disponível em: [Ebook – Robert Guiskard](#). Acesso em: 01 de jul. 2020.

KOSCHEL, Christine; WEIDENBAUM, Inge von; MUNSTER, Clemens (Org.). *Ingeborg Bachmann: Werke*. München, Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 1978.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Terra Devastada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 3, 7 mar. 2010.

MAZZARI, Marcus. O longo sopro de Kleist. *Folha de São Paulo - Ilustríssima*, São Paulo, 30 mar. 2014. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/03/1432418-o-longo-sopro-de-kleist.shtml>>. Acesso em: 25 abr. 2021.

MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MÜLLER-SEIDEL, Walter. *Versehen und Erkennen: eine Studie über Heinrich von Kleist*. Köln: Böhlau Verlag, 1961.

POMPEU, D. Sobre um retrato vivo de Kleist. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 18, p. 36-47, 2011. DOI: 10.1590/S1982-88372011000200004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/38113>. Acesso em: 5 abr. 2021.

- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- RONCARI, Luiz. *Lutas e auroras: Os avessos do Grande sertão: veredas*. São Paulo: Editora UNESP, ASIN B07JLQMPN3, 2018. Ebook.
- SAMMONS, Jeffrey Leonard. Jupiterists and Alkmenists: Amphitryon as an Example of How Kleist's Texts Read Interpreter. In: FISCHER, Bernd (Org). *A companion to the works of Heinrich von Kleist*. New York: Camden House, 2003. p. 21-41.
- SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da Ferocidade: Ensaio sobre Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Recife: Companhia Editora de Pernambuco - CEPE, ASIN B07BJ7ZQRH, 2018. Ebook
- SILVA, Carina Zanelato. *Sobre graça, dignidade e beleza em Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist*. 2015. 169 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2015.
- _____. A quebra de limites do mal moral em Michael Kohlhaas. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 19, n. 29, p. 21-36, 2016. DOI: 10.11606/1982-8837192921. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/128166>. Acesso em: 5 abr. 2021.
- _____. *O problema do conhecimento e a dissolução do conceito de maldade em Heinrich von Kleist*. 2019. 254 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2019.
- SCHMIDT, Jochen. *Heinrich von Kleist: Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.
- _____. *Heinrich von Kleist: Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1974.
- SZONDI, Peter. *Versuch über das Tragische*. In: Jean Bollack mit Henriette Beese (org.): Peter Szondi: Schriften I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. 151–260.
- VENEZUELA, Cássia Cristina Marques. *A personagem feminina como elemento de subversão em duas novelas de Kleist*. 2016. 82 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas, São Paulo, 2016.
- WELLBERY, David E. *Kleist, Shakespeare, Girard: eine Glosse zur >Familie Schroffenstein<*. In: ALLERKAMP, Andrea; BLAMBERGER, Günter; BREUER, Ingo; GRIBNITZ, Barbara; LUND, Hannah Lotte; ROUSSEL, Martin (Org.). *Kleist-Jahrbuch 2017*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.