

Jean-Jacques Alcantre

TRADUÇÃO DE Fátima Saadi

Escrita dramática e prática cênica

OS BANDOLEIROS, DE SCHILLER,
NA CENA ALEMÃ DOS SÉCULOS XVIII E XIX



teatro do pequenoGesto

teatro do pequenoGesto

Jean-Jacques Alcandre

TRADUÇÃO DE **Fátima Saadi**

Escrita dramática e prática cênica

OS BANDOLEIROS, DE SCHILLER,
NA CENA ALEMÃ DOS SÉCULOS XVIII E XIX

Esta tradução partiu da seguinte edição: ALCANDRE, Jean-Jacques. *Écriture dramatique et pratique scénique – Les Brigands sur la scène allemande des XVIII^e et XIX^e siècles*. 2v. Berne: Frankfort-s. Main: New York: Peter Lang, 1986.

A capa é composta por detalhes da ilustração *Os bandoleiros no momento do combate* (fim do Ato II, cena 3). Desenho de Georg von Meiningen.

Ficha Técnica

1986 © Jean-Jacques Alcantre

Título original: *Écriture dramatique et pratique scénique – Les Brigands sur la scène allemande des XVIII^e et XIX^e siècles*

2024 © tradução Fátima Saadi

PROJETO GRÁFICO

Mayara Závoli

PRODUÇÃO EDITORIAL

Pedro Florim

EDITORA RESPONSÁVEL

Fátima Saadi

CONSELHO EDITORIAL

Ana Kfourri

Angela Leite Lopes

Antonio Guedes

Edécio Mostaço

Silvana Garcia

Walter Lima Torres

ISBN 978-65-89727-08-8

Edições Virtuais Teatro do Pequeno Gesto

www.pequenogesto.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Alcantre, Jean-Jacques

Escrita dramática e prática cênica [livro eletrônico] : "Os bandoleiros", de Schiller, na cena alemã dos séculos XVIII e XIX / Jean-Jacques Alcantre ; tradução Fátima Saadi. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Teatro do Pequeno Gesto, 2024.

PDF

Título original: *Écriture dramatique et pratique scénique: "Les brigands" sur la scène allemande des XVIII^e et XIX^e siècles.*

ISBN 978-65-89727-08-8

1. Artes cênicas 2. Dramaturgia 3. Schiller, Friedrich von, 1759-1805 4. Teatro alemão - História e crítica I. Saadi, Fátima. II. Título.

24-209373

CDD-832.912

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro alemão : História e crítica 832.912



À memória de
Yvon Kéréveur

sumário



08 **APRESENTAÇÃO**

14 **AGRADECIMENTOS DO AUTOR**

16 **OBSERVAÇÕES PRELIMINARES**

18 **INTRODUÇÃO**

28 **CAPÍTULO I**

O TEXTO DE OS BANDOLEIROS ANTES DO TRABALHO DE ADAPTAÇÃO CÊNICA

29 **1.1.** O texto e sua evolução

82 **1.2.** Principais articulações do texto de *Os bandoleiros*

98 **1.3.** Balanço

101 **CAPÍTULO II**

TRAÇOS PARTICULARES DA ESCRITA DRAMÁTICA SCHILLERIANA EM OS BANDOLEIROS

102 **2.1.** Os bandoleiros e o *Sturm und Drang*

122 **2.2.** Medicina, psicologia e escrita dramática

135 **2.3.** A ópera barroca e a arte do balé na corte de Wurtemberg

174 **2.4.** Conclusão

176 **CAPÍTULO III**
MANNHEIM, O TEATRO NACIONAL, AS PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES

177 **3.1.** As diferentes versões de *Os bandoleiros*. Principais etapas

181 **3.2.** O Teatro Nacional de Mannheim, suas características e seu repertório

193 **3.3.** O texto e a prova do palco: as adaptações de *Os bandoleiros* para as representações de Mannheim

220 **3.4.** As primeiras representações de *Os bandoleiros* no Teatro Nacional

273 **3.5.** Conclusão: o impacto das primeiras representações

279 **CAPÍTULO IV**
AS REPRESENTAÇÕES DE OS BANDOLEIROS EM VIDA DE SCHILLER

280 **4.1.** A rápida difusão da peça através da Alemanha. Os casos de proibição de *Os bandoleiros*

293 **4.2.** As adaptações não concebidas por Schiller

302 **4.3.** Características das representações de *Os bandoleiros* até os primeiros anos do século XIX

320 **4.4.** A interpretação dramática no século XVIII e os grandes papéis de *Os bandoleiros*

345 **4.5.** *Os bandoleiros* e a Revolução Francesa

360 **4.6.** Conclusão

377 **CAPÍTULO V**
OS BANDOLEIROS AO LONGO DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX

379 **5.1.** Influência dos acontecimentos políticos da época sobre a manutenção de *Os bandoleiros* no repertório

- 394 5.2.** Os bandoleiros no coração dos debates filosóficos e políticos da primeira metade do século XIX
- 410 5.3.** As representações de Os bandoleiros. Traços característicos
- 429 5.4.** A evolução da interpretação dos grandes papéis
- 449 5.5.** Cenários e figurinos de Os bandoleiros
- 457 5.6.** Rumo à encenação

480 CAPÍTULO VI

A EVOLUÇÃO DAS REPRESENTAÇÕES DE OS BANDOLEIROS ATÉ O INÍCIO DO SÉCULO XX

- 481 6.1.** Observações gerais
- 489 6.2.** Os Meininger e Os bandoleiros
- 532 6.3.** Depois dos Meininger
- 557 6.4.** Os bandoleiros na encenação de Max Reinhardt

572 CONCLUSÃO

577 ILUSTRAÇÕES

641 BIBLIOGRAFIA

709 ENTRE O PASSADO E O FUTURO. ENTREVISTA DE JEAN-JACQUES ALCANDRE



A sepia-toned photograph of an ornate interior wall. The wall features a large doorway with a decorative pediment and a central panel. The wall is adorned with various decorative elements, including a large mural or relief above the doorway, and several smaller framed pictures or panels. The overall style is classical and elegant. The text 'apresentação' is overlaid on the left side of the image in a bold, orange font.

**apre
senta
ção**

Devo muito ao germanista Jean-Jacques Alcantre. Seu livro *Écriture dramatique et pratique scénique – Les Brigands sur la scène allemande des XVIII^e et XIX^e siècles*, que agora apresentamos em tradução brasileira, abriu todo um horizonte para minha própria pesquisa de doutorado.

Conheci M. Alcantre no ano acadêmico de 1993-1994, na Universidade de Estrasburgo, quando, com bolsa da Capes, coletava material para minha tese *A configuração da cena moderna: Diderot, Lessing e Lenz*.

M. Alcantre, atualmente professor emérito, era então chefe do Departamento de Línguas Estrangeiras Aplicadas e me recebeu com proverbial bom-senso, ajudando a delimitar meu objeto, que se estendia desmesuradamente, incluindo não só autores afinados com o pensamento teatral do fim do século XVIII, mas também a fase classicizante de Goethe e Schiller e a obra de Kleist e Büchner, enfim, um delírio irrealizável. Lembro bem do nosso primeiro encontro de orientação e da frase que me ficou: “É preciso cortar a metade do projeto!” Ele tinha toda razão...

Já de volta ao Rio, pude sempre contar com a leitura atenta do material que, aos poucos, eu ia enviando por correio e com o estímulo e as boas sugestões de M. Alcantre a respeito do texto que ia sendo tecido.

Quase 20 anos depois de ter defendido a tese, decidi adaptá-la para publicação e, mais uma vez, M. Alcantre foi um interlocutor importantíssimo, tendo feito a apresentação da edição brasileira, lançada pelas Edições Virtuais Pequeno Gesto. Por seus bons ofícios, o livro foi também publicado pela editora francesa L’Harmattan, em 2020.

Mas a história de nossa parceria editorial começou bem antes: pudemos contar com a participação de M. Alcandre em diferentes números da revista *Folhetim*, criada em 1998 pelo Teatro do Pequeno Gesto.

Nossas famílias se tornaram amigas, os filhos casaram, vieram os netos e nossa interlocução se consolidou ao longo de todos esses anos.

Com a criação das Edições Virtuais Pequeno Gesto, plataforma que reúne ensaios e textos para a cena, decidi realizar, finalmente, meu desejo de traduzir os dois volumes de M. Alcandre sobre as realizações cênicas de *Os bandoleiros*, de Schiller, trabalho monumental de pesquisa que, atendo-se às montagens da peça, acaba por traçar uma história do espetáculo dos fins do século XVIII (a peça estreou no Teatro Nacional de Mannheim a 13 de janeiro de 1782) até o início do século XX (o último espetáculo analisado é o de Max Reinhardt, de 1908).

A um estudo acurado do texto segue-se a apreciação dos diferentes aspectos cênicos – visualidade (cenário, figurino, iluminação), atuação, sonorização (música e sonoplastia), produção e recepção por parte do público nas diferentes épocas e tendências abordadas – do Iluminismo até as vésperas da Primeira Guerra Mundial, passando pelo romantismo, pelo realismo e desaguando no surgimento da figura do encenador.

O texto de Schiller, tributário da ópera barroca e também dos questionamentos morais, filosóficos e científicos do século das Luzes, era aberto o suficiente para ecoar os anseios dos partidários da Revolução Francesa e os dos estudantes alemães que, após a expulsão das tropas napoleônicas, desejavam mais liberdade nos domínios

germânicos. Os *bandoleiros* eram suficientemente multifacetados para acolher as pesquisas dos atores românticos, dos realistas, para atrair públicos populares ou de corte e, finalmente, para se tornarem matéria maleável na mão dos primeiros diretores a trabalhar no sentido da unidade de todos os elementos do espetáculo teatral.

Lidando com material de pesquisa de difícil acesso (muita coisa foi destruída nos bombardeios da Segunda Guerra Mundial, tendo sido necessário recuperar esses dados de outras fontes), rastreando indícios e checando sua validade por meio de documentos muitas vezes inusitados ou de certo modo laterais ao seu objeto, Jean-Jacques Alcandre nos oferece uma lição de metodologia: apesar do longo período abarcado e de todas as mudanças que a Europa sofreu ao longo dos quase 130 anos que o livro cobre, ele nos conduz com segurança através dos diferentes paradigmas que nortearam a vida cultural alemã e, subsidiariamente, a francesa, oferecendo-nos, com sua escrita clara e agradável, um panorama ao mesmo tempo amplo e aprofundado do teatro e de suas relações com os modos de pensar o mundo, usando *Os bandoleiros* como prisma de refração.

Este foi o livro mais longo que já traduzi. E, paradoxalmente, aquele cujo trabalho de tradução foi mais expedito. Provavelmente pela limpidez do texto e, certamente, pela ajuda inestimável de muitas e muitas pessoas, de diferentes áreas, que me socorreram com sua *expertise* em domínios cujo vocabulário técnico não me é familiar.

Agradeço as maravilhosas aulas de figurino de Samuel Abrantes que, não apenas respondia as minhas dúvidas, mas explanava sobre a época acrescentando exemplos e histórias saborosíssimas a respeito dos diferentes estilos e peças de vestuário que o livro refere.

No domínio da cenografia, pude contar com a infinita paciência de Luiz Henrique Sá, Mauro Leite e Rosa Magalhães até conseguirmos afinar todo o vocabulário utilizado para descrever diferentes organizações cênicas, desde o grande espetáculo barroco até as experiências dos Meininger com a modulação do espaço e a de Max Reinhardt com o palco giratório.

No que diz respeito à música, agradeço a Maya Suemi Lemos e a Hermano Taruma, que me valeram com termos ligados à ópera e ao *bel canto*; na área da dança, Paula Feitosa veio em meu auxílio e, nos termos com ressonância psicanalítica, pude contar com Dóris Rangel Diogo e Viviane Delamare.

Vocabulário antigo, específico, me fez recorrer a diferentes interlocutores que se debruçam sobre o passado: Filomena Chiaradia deslindou a terminologia ligada ao ponto teatral, Thea Schönemann me colocou em contato com Johannes Kretschmer que me explicou o que era uma *Lateinschule* e Fernando Gil Andrade me ajudou a modular a tradução de alguns termos alemães para que conservassem a necessária pátina.

Pude recorrer à biblioteca de filosofia de Pedro Sússekind e à de teatro de João Roberto Faria para consulta de traduções para o português das obras citadas neste livro e a preciosa ajuda da bibliotecária Angela Salles foi fundamental para a uniformização de referências bibliográficas.

Segundo Meyerhold, a encenação é a especialidade mais ampla do mundo. Meu amigo Cyril Desclés, encenador e criador da companhia parisiense *L'Embarcadère*, é a prova disso: ajudou-me na

tradução de termos jurídicos, cenográficos, esgrimiu adjetivos capciosos e outras filigranas do francês e do português que ele conhece tão bem.

Agradeço também a meus interlocutores da vida toda, Antonio Guedes, Angela Leite Lopes e Clarice Saadi.

E, nem é preciso dizer, sou grata a Dominique e a Jean-Jacques Alcantre pela disponibilidade para responder todas as minhas dúvidas de tradução e para facilitar todos os trâmites relativos à publicação deste livro, de que tanto gosto, nas Edições Virtuais Pequeno Gesto.

A todos meu muito obrigada e votos de boa leitura!

Fátima Saadi



agradeci mentos do autor

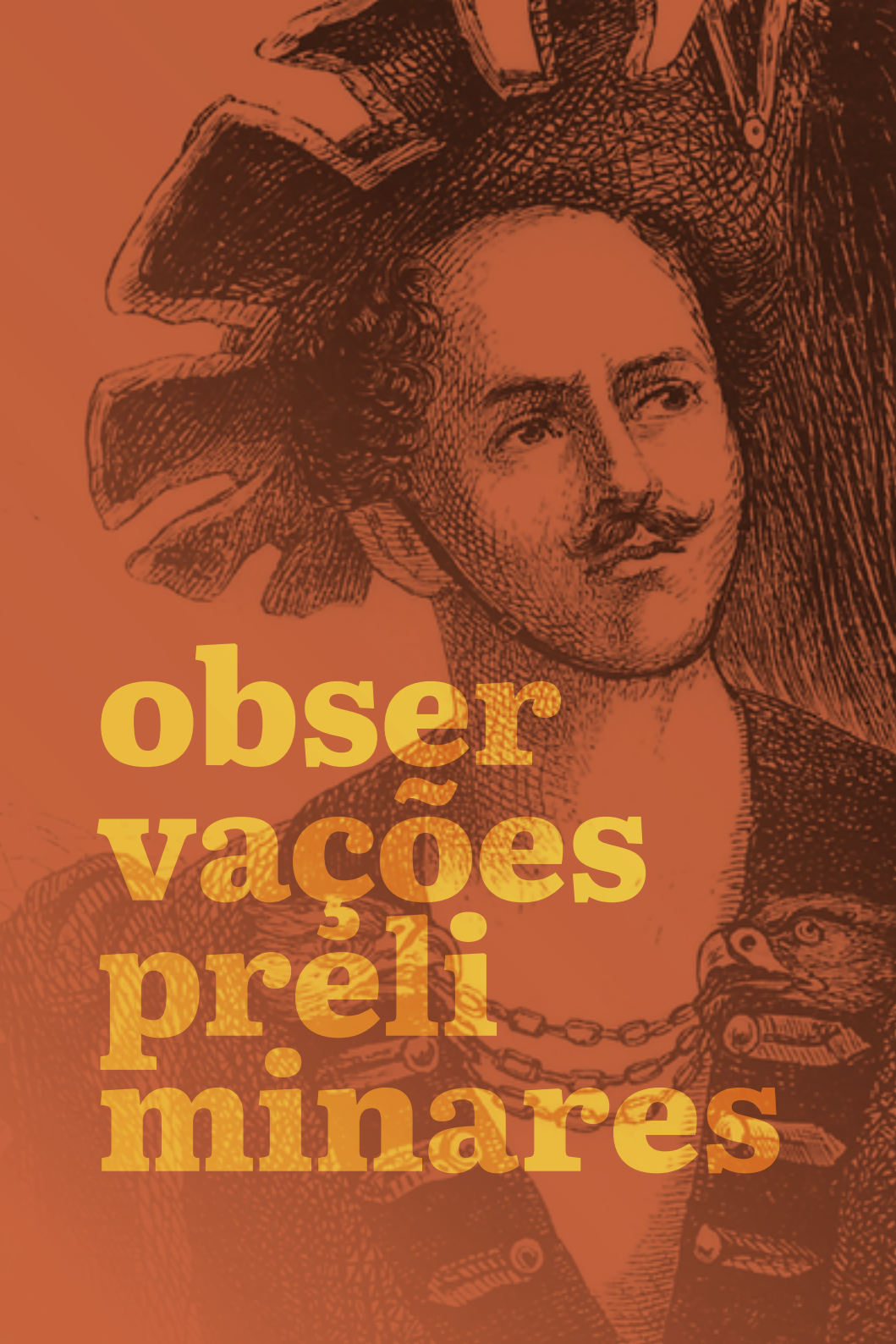
A todos os que colaboraram com a realização da pesquisa que resultou no presente livro, meus mais calorosos agradecimentos. Em primeiro lugar, gostaria de expressar minha gratidão ao professor René Girard, que orientou este trabalho e me convidou a participar dos grupos de pesquisa por ele coordenados, oferecendo-me assim a possibilidade de trocas muito produtivas ao longo das sessões de seu seminário. Agradeço também ao professor Pierre Grappin e à professora Elisabeth Genton, a quem meus escritos muito devem.

Todo o meu reconhecimento aos responsáveis pela fundação Alexander von Humboldt, que me apoiaram financeiramente concedendo-me uma bolsa de longa duração, facilitaram meus contatos com as bibliotecas e os institutos alemães e me hospedaram, juntamente com minha família, na Residência da Fundação, durante minhas longas estadias na Alemanha.

Quero agradecer muito especialmente aos responsáveis pelos institutos alemães sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado, em particular à professora doutora Roswitha Flatz, a Helmut Grosse e a todos os colaboradores do Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln (Theatermuseum), a Wilhelm Herrmann do Städtisches Reiss-Museum de Mannheim (Theatersammlung), ao doutor Nölle, do Deutsches Theatermuseum de Munique, ao doutor Oskar Pausch da Österreichische Nationbibliothek de Viena (Theatersammlung) e a todos os responsáveis pelos institutos ou arquivos que me franquearam acesso à sua documentação.

Meus agradecimentos, enfim, a Monique Becret, que se encarregou com grande competência da realização material da primeira edição desta pesquisa, publicada pela editora suíça Peter Lang, em 1986.

Jean-Jacques Alcandre



**obser
vacões
préli
minares**

Observações preliminares

As obras de Schiller foram citadas a partir da edição de Weimar: *Schillers Werke*. Editada por J. Petersen e G. Fricke. Weimar: Nationalausgabe, 1943.

Abreviaturas

A abreviatura N.A. seguida da página sem indicação de volume (N. A., p...) se refere às versões de *Os bandoleiros* (*Versão para cena* e *Versão tragédia*) que constituem o volume III da Edição de Weimar.

As referências às outras obras de Schiller apresentam, depois da abreviatura N.A., a indicação do volume correspondente da Edição de Weimar e, por último, o número da página citada (N.A., vol. ..., p. ...).

Os volumes utilizados são os seguintes:

- XX₁: *Philosophische Schriften* (Escritos filosóficos), 1ª parte.
- XXII: *Vermischte Schriften* (Miscelânea)
- *Schillers Briefe* (Cartas de Schiller) (1772-1785)

wird

auf der hiesigen National-Bühne

aufgeführt

Die Räuber.

Ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser Herrn Schiller neu bearbeitet.

Personen.

Maximilian, regierender Graf von Moor	•	Herr Kirchhöfer.
Karl,] seine Söhne	•	Herr Borch.
Franz,]	•	Herr Brand.
Almatta, seine Nichte	•	Herr Eschsch.
Spiegelberg,	•	Herr Weil.
Schweizer,	•	Herr Rennschick.
Grimm,	•	Herr Frank.
Schusterle,	Libertiner, nachher Banditen.	Herr Tokant.
Koller,	•	Herr Herter.
Razmann,	•	Herr Beck.
Kojinsky,	•	Herr Meyer.
Herrmann, Bastard eines Edelmanns	•	Herr Gern.
Eine Magistratsperson	•	Herr Balhaus.
Daniel, ein alter Diener	•	Herr Epp.
Ein Bedienter	•	
Räuber.		
Woll.		

Intro
dução

Das Stück spielt in Deutschland im Jahre, als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete.

Die bestimmten Eingangsgelder sind folgende:

In die vier ersten Bänke des Parterres zur Linken Seite	45 fr.
In die übrige Bänke	24 fr.
In die Reserve-Loge im ersten Stock	1 fl.
In eben eine solche Loge des zweiten Stocks	40 fr.

O presente estudo nasceu de uma série de constatações simples relativas à natureza e à evolução recente da pesquisa no campo teatral.

A primeira dessas constatações diz respeito à amplitude, mas também aos limites, da profunda renovação da ciência teatral ao longo dos anos 1970, a partir dos princípios colocados pela semiologia teatral. Efetivamente, enquanto as análises anteriores se dedicavam, o mais das vezes, ao texto dramático, tratado como produção literária sem caráter específico, ou então à história da prática teatral fora de qualquer referência textual, a semiologia se situou, de saída, no ponto de articulação entre o texto e a representação, tentou e tenta ainda hoje analisar como se dá a produção do sentido na prática textual e na obra representada.

Os limites da semiologia teatral consistiram, ao longo dos primeiros anos, no fato de termos assistido a uma proliferação de textos teóricos que buscavam determinar os fundamentos e criar as ferramentas de uma análise o mais rigorosa possível do fato teatral, sem que a aplicação a um estudo preciso de casos concretos permitisse colocar definitivamente à prova os resultados das abordagens teóricas. Essa lacuna está em vias de ser preenchida,¹ mas nos incitou, na época, a tentar utilizar senão todas as ferramentas conceituais, ao menos alguns princípios fundamentais da pesquisa semiológica no domínio teatral.

É importante destacar um fato essencial: o estudo que se segue difere tanto de uma história das representações de *Os bandoleiros*²

1 Ver a Bibliografia, parte IV.

2 Os alemães usam o termo *Inszenierungsgeschichte* (literalmente: história da encenação).

quanto de uma análise estrutural da peça de Schiller. Se admitirmos que o fato teatral forma um todo que engloba, ao mesmo tempo, o ou os textos da obra em questão e suas múltiplas adaptações e representações, seremos levados, ao longo da análise, a recorrer a diferentes tipos de abordagem do fato teatral.

1. A abordagem semiológica e dramatúrgica inicial permite analisar as estruturas do texto e descobrir a organização cênica virtual em função da qual o autor concebeu seu texto dramático. Os vestígios dessa organização podem ser encontrados tanto no diálogo quanto nas indicações cênicas. São opções dramatúrgicas que concernem à atuação e também à movimentação dos atores no espaço cênico, à sucessão e à natureza dos cenários sugeridos.

Essa análise das estruturas dramatúrgicas de *Os bandoleiros* permite determinar as características do texto dramático que funcionam como fermento de representação. Ela deve ater-se ao inventário das formas e das estruturas, sem passar (ou passando o mais tarde possível) à interpretação destas últimas.³ O respeito a essa regra inicial tem, evidentemente, como meta garantir a objetividade da análise, mas também conservar seu poder enigmático: ao cabo da análise inicial, veremos que *Os bandoleiros* resistem a qualquer classificação tranquilizadora (e redutora) da obra em tal ou qual corrente literária ou dramatúrgica. Assim poderemos passar, sem *a priori*, na medida em que isso é possível, para o estágio posterior da pesquisa.

3 É evidente que a objetividade, a “ingenuidade” absoluta nesse domínio são um objetivo inacessível.

2. A análise das estruturas da obra original não é um fim em si. Ela deve ser colocada em perspectiva por vários outros tipos de abordagem a fim de dar conta da extrema densidade do fenômeno teatral considerado em seu conjunto e analisado em *Os bandoleiros* devido ao caráter exemplar da peça.
3. Essa colocação em perspectiva leva em conta, essencialmente:
 - fatores psicológicos que determinam os laços que unem à obra dramática não só o autor, mas também os artífices das representações e os espectadores.
 - fatos de ordem literária que permitem ligar algumas características de *Os bandoleiros* a determinadas tradições e a gêneros literários ou espetaculares precisos, e permitem também definir as expectativas do público de cada época em função da evolução desses mesmos fatos.
 - constatações que permitem determinar o contexto histórico que presidiu o nascimento da obra, tanto em seu aspecto cronológico, de acontecimento, quanto social e ideológico, e que determina de modo decisivo a recepção da obra dramática.
 - por fim, referências constantes ao estado e à evolução da prática cênica nas épocas consideradas, porque exercem influência decisiva tanto sobre a concepção da obra original quanto sobre as realizações cênicas posteriores da obra em questão (concepção do espaço cênico, dos cenários⁴ e até a história geral das técnicas).

4 Nesse campo, os trabalhos de Denis Bablet e de seu grupo de pesquisa no CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) têm valor exemplar.

É um vasto programa, cuja consistência o leitor poderá aquilatar na hora do balanço, mas que merece ser adotado no que diz respeito a uma peça como *Os bandoleiros*. E isso em primeiro lugar porque a organização cênica virtual proposta pelo jovem Schiller ao longo do processo de criação de sua peça é bastante legível, embora tenha permanecido por longo tempo desconhecida, e permite descobrir em função de que espaço e de quais práticas cênicas Schiller concebeu seu texto. E também porque esse trabalho cênico virtual representa, sob muitos aspectos, uma transgressão dos usos e das possibilidades técnicas das cenas de teatro da época. A passagem à cena de *Os bandoleiros* tornava, portanto, necessário um profundo trabalho de adaptação. E, por fim, porque foi conservado e chegou até os nossos dias o texto de numerosas e sucessivas adaptações realizadas para as representações da peça, em especial, as que foram concebidas pelo próprio autor e pelos responsáveis pelo teatro de Mannheim para a primeira realização cênica de *Os bandoleiros*. O pesquisador encontra nesses documentos ferramentas maravilhosas – e raras – para a análise da passagem do texto à representação em função das práticas cênicas da época considerada. Essa riqueza inicial dos documentos relativos à obra dramática em si torna possível a colocação em perspectiva anteriormente evocada.

Nessas condições, e esta é a nossa segunda constatação, criação e recepção da obra não serão analisadas em separado, mas abordadas como elementos indissociáveis de um processo dinâmico, determinado em função das observações que se seguem e que levam em conta a evolução recente da ciência da recepção da obra literária.⁵

O fundo comum a qualquer troca entre o criador e o leitor ou o espectador se constitui de um certo número de dados que concernem à linguagem, mas também às formas e tradições literárias e espetaculares e, enfim, à ideologia. O autor toma de empréstimo desse fundo maior ou menor quantidade de elementos, segundo seu desejo de criar uma obra mais ou menos inovadora. O receptor, por seu lado, também toma de empréstimo desse fundo comum a totalidade ou uma parcela dos esquemas de leitura a partir dos quais ele aborda a obra em questão. A partir dessa constelação inicial, todas as variações são possíveis. A coincidência pode ser quase perfeita entre a vontade de um autor de ser plenamente aceito por se ater estritamente às normas estéticas e ideológicas desse fundo comum e o desejo de um público de ver satisfeitas suas expectativas, em conformidade com essas normas. Assim, se estabelece uma forma de consenso que se realiza, por exemplo, entre os autores de dramas burgueses ou de peças lacrimogêneas e o público burguês do século XVIII, ou entre autores e espectadores do teatro de *boulevard*. Ao contrário, o desvio da norma pelo autor pode ser levado a tal ponto que os fios que ligam a obra ao fundo comum se tornam tão tênues que o processo de recepção não consegue ser imediatamente deflagrado. É o que ocorre com as criações dramáticas de vanguarda na

5 Remetemos, em especial, aos trabalhos de Umberto Eco e de Hans Robert Jauss (ver Bibliografia).

contemporaneidade, mas também com obras do passado que não conseguiram se inserir no contexto geral de sua época. Teremos oportunidade de constatar que as criações dramáticas do *Sturm und Drang* não conseguiram ser montadas no teatro alemão do século XVIII porque suas exigências no plano da prática cênica, bem como seu conteúdo ideológico, ultrapassavam o limiar de tolerância das instituições teatrais e dos espectadores de seu tempo.

Entre esses dois extremos, localizam-se todas as situações intermediárias, sendo a mais interessante aquela em que a obra inovadora transgredie deliberadamente as normas em vigor sem por isso atingir o ponto de ruptura que acabamos de mencionar. Uma obra desse tipo põe, efetivamente, em crise as normas artísticas e ideológicas da época considerada, mas integra-as e as reestrutura mais do que as destrói.⁶

Esse processo eminentemente produtivo foi precisamente o que presidiu a criação e a recepção de *Os bandoleiros* e um dos objetivos essenciais deste estudo é assinalar as diferentes etapas que conduziram do desafio da obra original até a aceitação, por parte dos teatros e do público da época, da obra remanejada, tanto no plano técnico quanto no formal e ideológico. Sob esse aspecto, é evidente que a prática teatral constitui um terreno privilegiado, já que esse processo deixa vestígios analisáveis por um observador do nosso tempo, com a ressalva de que ele deve ser muito prudente e seu esforço de reconstrução do passado deve tentar, o mais possível,

6 Cf. ECO, Umberto. *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*. Paris: Mercure de France, 1972, p. 139. (Em português, ver *A estrutura ausente*. 7ª ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, p. 69.)

aprender a obra nas condições de novidade em que ela nasceu. Foi por esse motivo que privilegiei os documentos de época na análise que se segue: indicações de repertório relativas a *Os bandoleiros* e, de forma mais geral, aos teatros alemães ao longo dos diversos períodos abordados; diferentes e numerosas adaptações da peça de Schiller; indicações relativas às possibilidades técnicas dos teatros; documentos escritos ou iconográficos sobre as representações...

São, em essência, os resultados, com certeza fragmentários, de um longo e paciente trabalho de arqueologia teatral o que o leitor descobrirá nos desenvolvimentos que se seguem. Eles tentam reconstituir não apenas as condições do surgimento da peça de Schiller e de suas primeiras representações, mas também as diferentes etapas da criação e da recepção da obra ao longo do tempo. Nesse domínio a arte teatral oferece um posto de observação privilegiado, na medida em que a obra dramática só consegue realmente viver se for objeto de constantes representações. Vamos seguir essa evolução de mais de um século no que diz respeito a *Os bandoleiros* em função da redefinição constante das normas estéticas e ideológicas e dos limiares de tolerância segundo as épocas abordadas. Com isso, teremos que determinar o caminho que conduziu *Os bandoleiros*, obra inicialmente inovadora –, e até mesmo muito perturbadora – a se tornar um “clássico do repertório” que não apenas não está mais fora da norma, mas também contribui, em certa medida, para defini-la. Será igualmente necessário procurar descobrir se esse fenômeno é irreversível.

A terceira e última constatação nos permitirá justificar a escolha da moldura temporal deste estudo. A renovação, no plano teórico, da ciência teatral entre 1970 e, digamos, 1985 foi acompanhada pelo

desenvolvimento das pesquisas relativas à evolução da atividade teatral a partir de 1880 chegando até as representações mais contemporâneas. Não há nisso nada de espantoso – e aliás, nada de compreensível –: buscando desmontar os mecanismos do espetáculo teatral, os semiólogos e historiadores do teatro se voltaram legitimamente para o período no qual os documentos são mais numerosos⁷ e no qual o surgimento do encenador, considerado senhor da obra da representação, dá ao espetáculo uma coerência mais diretamente legível para o observador externo.

Não é menos interessante ou importante tentar remontar no tempo e procurar responder, a partir dos documentos existentes, às seguintes questões:

- Qual foi, do fim do século XVIII até o fim do século XIX, o processo de elaboração da representação teatral?
- Como o esforço de criação estava repartido entre o autor ou o adaptador, os diretores de teatro, os atores, os decoradores, os figurinistas e demais profissionais envolvidos na criação de um espetáculo?
- Havia coerência na representação teatral antes que esta fosse assegurada pela presença de um encenador?
- Quais foram, enfim, as etapas da evolução que conduziu à proeminência do encenador? Essa evolução foi linear?

7 O que, aliás, não torna a tarefa deles mais fácil...

São muitas questões e elas, com frequência, não mereceram mais do que respostas bastante sucintas nas obras consagradas à época contemporânea. Não é inútil submetê-las à prova dos documentos da época anterior a partir das representações de *Os bandoleiros*.

Exposta a metodologia, é hora de colocar em prática os princípios enunciados e tentar reconstituir o longo percurso que leva *Os bandoleiros* de seu período de nascimento até o limiar do século XX.



O texto de *Os bandoleiros*
antes do trabalho de
adaptação cênica

1.1.

O texto e sua evolução

Num castelo da Francônia, vive um senhor muito bondoso – Maximiliano, conde de Moor – em companhia de Franz, seu filho mais novo, e de Amália, sua sobrinha. Karl, primogênito de Maximiliano e noivo de Amália, vive longe da família. Estuda em Leipzig onde leva, há alguns anos, uma existência turbulenta. A ação começa quando Franz consegue desacreditar Karl aos olhos do pai, por meio de uma carta falsa em que pinta o irmão como devasso e assassino. Franz quer, na verdade, vingar-se de ter sido, segundo ele, preterido pelo pai e desfavorecido pela natureza, que o cumulou de todas as desgraças físicas. As intrigas de Franz são coroadas de êxito. Karl recebe uma carta do irmão, anunciando que o pai o deserdou. Desiludido com a humanidade, Karl se coloca à frente de um grupo de bandoleiros, decidido a satisfazer cegamente sua sede de vingança (fim do Ato I).

Franz, por seu lado, quer completar sua obra e matar o próprio pai, anunciando a ele que Karl morreu e jogando sobre o irmão a responsabilidade pela morte do velho. Alcançado seu objetivo, Franz se torna o senhor e reina sobre os domínios da família. Durante esse período, Karl atribuiu um sentido à sua revolta: tornou-se um bandoleiro-justiceiro que denuncia com violência a corrupção de seu século e afirma que não faz senão castigar os déspotas que abusam

do poder que têm. No entanto, os abusos cometidos pelos bandoleiros para libertarem seu companheiro Roller fazem com que Karl duvide do valor de uma ação à qual ele mesmo renunciaria, se o cerco ao grupo de bandoleiros por mil e setecentos cavaleiros não lhe tivesse devolvido a coragem e o gosto pela ação (Ato II).

No castelo, Franz Moor tenta coroar sua obra apropriando-se de Amália. Mas ela consegue resistir ao tirano e descobre que Karl e Maximiliano, que ela acreditava estarem mortos em consequência das intrigas de Franz, estão vivos. O bandoleiro Karl Moor, por seu lado, saiu vitorioso, mas mortificado, do enfrentamento com os cavaleiros que tinham cercado seu grupo. Um jovem chamado Kosinsky, que conheceu destino semelhante ao de Karl e pede para ser admitido no bando, vem, muito a propósito, reavivar em Karl Moor a recordação do castelo paterno. Sem mais delongas, o chefe dos bandoleiros os conduz em marcha forçada em direção à Francônia (Ato III).

Disfarçado, Karl Moor se hospeda no castelo do pai. O grande confronto entre os irmãos Moor não acontece em cena. Mas, em função do reencontro com Amália e com o velho criado Daniel, Karl descobre a verdade sobre as intrigas do irmão. Por seu lado, Franz acaba por reconhecer Karl por trás do disfarce do visitante desconhecido e decide rematar sua obra tirando a vida a esse último rival. À força de ameaças, acredita ter conseguido obrigar Daniel a envenenar Karl Moor. Mas nada disso acontece. Karl, aliás, já deixou o castelo e, ao chegar à floresta que fica nos arredores, onde estão acampados seus companheiros, vê com horror o Velho Moor sair da masmorra onde tinha sido trancafiado por Franz. Desde então, vingar o pai passa a ser seu único objetivo (Ato IV).

Enquanto os bandoleiros se aproximam inexoravelmente do castelo, Franz tenta em vão afastar do espírito o pesadelo do qual acaba de acordar sobressaltado e que revelou a seus olhos o terrível instante do Juízo Final. Para que servirá, nesse momento, sustentar uma disputa oratória sobre a existência do além com o Pastor Moser? Franz é tomado de pânico à ideia de um possível castigo de seus crimes e se suicida no momento em que os bandoleiros realizam o último ataque ao castelo. Quanto ao Velho Moor, sucumbe ao saber que seu filho Karl se tornou chefe de um grupo de bandoleiros. Tendo perdido qualquer esperança de felicidade, Karl sacrifica Amália, preferindo a ela o bando, ao qual havia jurado fidelidade, mas, depois, volta-se contra si mesmo, condena sua orgulhosa tentativa e se sacrifica entregando-se à justiça (Ato V).

Esses são os fatos inscritos na obra de Schiller, apresentados em sua sucessão cronológica. A análise que se segue modificará a ordem dos acontecimentos, no que diz respeito aos três primeiros atos de *Os bandoleiros*, estudando separadamente as cenas que se passam no castelo dos Moor e as que se desenrolam no albergue e na floresta.

Esta análise tem como objetivo geral dar conta da organização interna da peça de Schiller, sem se ater apenas à mensagem verbal, ao discurso dos personagens. Para *Os bandoleiros*, como para qualquer outra obra teatral, a análise dos códigos não verbais se revela, na verdade, indispensável a quem quer descobrir a organização cênica virtual a partir da qual Schiller elaborou seu texto dramático. O gestual, a proxêmica (distâncias observadas pelos personagens em função de sua evolução em cena), os acessórios, o cenário, a música, a iluminação são tão (ou mais) significantes que o discurso dos personagens.

Tentaremos, pois, agrupar os significantes dos sistemas textuais e espetaculares em um conjunto de campos semânticos coerentes, apegando-nos essencialmente à determinação do modo de comunicação e de confrontação entre os personagens de *Os bandoleiros*.

1.1.1. *Cenas do castelo, Atos I a III*

A cena inicial de *Os bandoleiros* determina as relações entre o Velho Moor e seus dois filhos e configura a isotopia temática |conflito familiar|. Mas essa apresentação se dá de modo parcial, através dos olhos de Franz Moor, que se considera lesado no seio de sua família pela preferência manifestada desde a infância por seu irmão mais velho e, por isso, decidiu se vingar. A cena é claramente dominada pela convergência dos significantes do eixo semântico |traição, intriga| que marca os sistemas significantes espetaculares os mais variados. Citemos alguns exemplos:

Discurso:

As falas de Franz e a “leitura” da carta.

Condições de enunciação:

Franz finge falar para si mesmo, mas seu pai deve ouvir suas palavras (“Franz: Quando for oportuno volto a falar a respeito... *(Em voz baixa, falando consigo mesmo.)* Esta notícia não é para um corpo alquebrado como o dele.” (Ato I, cena 1, p. 11-12).¹

1 As citações da peça em português serão tiradas de SCHILLER. *Os bandoleiros*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001. (N. da T.)

Gestual e mímica:

Franz chora; abraça o pai; junta as mãos em sinal de oração...

Proxêmica:

Franz se afasta para verter uma lágrima. Finge se retirar, para que o pai lhe diga que fique (“Franz: Se é assim, meu velho, adeus (...) – O Velho Moor: Não saia daqui!” Ato I, cena I, p. 12).

Objetos:

A carta. A carta rasgada e jogada no chão.

No que concerne ao Velho Moor, há a progressiva construção do eixo semântico |crise física e psíquica|, marcado pelas exclamações do velho, por sua palidez, suas lágrimas..., mas, sobretudo, por um significante de base muito característico: a partir do começo da carta, o Velho Moor se senta e sua imobilidade contrasta desde então com o “balé” ensaiado que Franz executa em torno do pai. É certo que o Velho Moor se desloca, ao fim dessa sequência, para sair do cômodo, mas a lenta partida de um personagem acabrunhado deixa entrever que ele será posteriormente condenado à imobilidade (o Velho Moor já está sentado quando aparece pela segunda vez, na cena 2 do Ato II).

Na verdade, esses dois eixos semânticos são estreitamente dependentes um do outro e as intrigas de Franz Moor os impulsionam. É o que nos revela uma leitura cronológica dessa cena. De fato, desde o começo Franz Moor antecipa o que se seguirá:

- a) Ele cria, por suas palavras, o eixo semântico |crise física e psíquica|, e isso desde as primeiras falas (“Franz: Estais de fato bem, meu pai? Pareceis tão pálido.” Ato I, cena 1, p. 11). No entanto, nesse início de cena, essas palavras não

correspondem à realidade cênica. Ao menos, o Velho Moor afirma que está se sentindo muito bem.²

- b) Por sua maquinação, ele introduz nos fatos concretos as manifestações de desordem física e psíquica que acaba de mencionar, até que coincidam com a realidade cênica (imobilidade, sinais de fraqueza anteriormente citados). Não seria possível mostrar mais claramente que Franz Moor manipula as pessoas e os fatos ao sabor de seu pensamento intrigante e de seu discurso mentiroso.

Para o leitor ou o espectador que não conhece o desenrolar da fábula e não está suficientemente antenado com os significantes do paradigma |traição, intriga|, a farsa de Franz Moor só se revela explicitamente quando o Velho Moor deixa a cena, e isso através dos significantes do código verbal, gestual e de proxêmica que estão na base de uma sequência característica, daí por diante, de situações semelhantes: Franz Moor olha, rindo, suas vítimas se afastarem e debocha delas (“Consola-te, meu velho, jamais haverás de apertá-lo ao peito...” Ato I, cena 1, p. 23), antes de tirar a máscara e revelar quais são seus objetivos. Desse modo se constitui, assim que Franz se encontra longe de olhares indiscretos, o eixo semântico |tirania|, e Franz Moor enuncia, ao fim de seu monólogo, um “programa” nada ambíguo: “Quero exterminar tudo que está à minha volta, tudo aquilo que me impede de vir a ser Senhor” (Ato I, cena 1, p. 27).

2 Um dos problemas essenciais da encenação de *Os bandoleiros* é saber como a equipe de criação vai modular essa afirmação: o Velho Moor deve aparecer como um príncipe reinante idoso, mas ainda forte e consciente de seu poder ou como um velho já enfraquecido pelo peso dos anos?

Entre as duas sequências citadas se desenrola um monólogo cuja extensão não deixa de ser problemática para quem se interessa pelas possibilidades cênicas da obra teatral escrita. Essa dificuldade é ainda maior no que diz respeito a *Os bandoleiros* porque a peça de Schiller contém nada menos que dezessete monólogos. Frequência e extensão são, no entanto, menos importantes nesse âmbito do que a motivação dramática dos monólogos e as possibilidades de utilização cênica que eles contêm. Nesse plano, o primeiro monólogo de Franz Moor oferece ao leitor atento alguns pontos de apoio. Em primeiro lugar, o discurso do personagem não está separado da realidade cênica. Ele começa, como vimos, por uma interpelação do personagem que acabou de deixar a cena e termina com uma ameaça que visa a todos os que se encontram no extra-cena próximo do castelo e dos domínios da família. Acrescentemos que Franz age durante seu monólogo: ele dá à sua intriga os retoques finais, enquanto vai eliminando os vestígios dela (os pedaços da carta que são cuidadosamente recolhidos pelo personagem). Enfim, as palavras de Franz atraem a atenção sobre um significativo espetacular que era, sem dúvida, perceptível desde o início da cena, mas que assume aqui seu pleno significado. Franz carrega o fardo da feiura e o enquadramento em primeiro plano sobre o corpo e, em especial, sobre o rosto do personagem permite opor a presença física e a realidade cênica (feiura) à incomum sutileza dialética do discurso. Descobriremos mais adiante nessa oposição uma ilustração direta da teoria psicossomática do jovem estudante de medicina que Schiller era na época.

É certo que o caráter falsamente deliberativo do monólogo, a estrutura rigorosa e a retórica cuidada desse trecho de eloquência sublinham o caráter artificial das condições da fala. Seria, no entanto, um erro acreditar que Franz Moor se dirige exclusivamente a si

mesmo. Expondo seu pensamento e seu “programa”, o caçula dos Moor interpela agressivamente aqueles que aderem às regras morais da sociedade. Ora, é evidente que entre estes se encontra a imensa maioria dos espectadores potenciais ou efetivos que são, pela convenção dramática, os únicos a assistir ao enunciado dessas “palavras proibidas, não socializáveis”,³ palavras que Franz Moor se abstém de pronunciar diante do seu séquito, porque elas desvelariam suas verdadeiras intenções. Tratar a consciência como espantinho para assustar pardais, os laços de sangue como farsa ridícula ou reduzir esses últimos a um ato sexual bestial só pode representar uma agressão e ser considerado como tal, mesmo se essa agressão se opera pela mediação de um personagem. Essa contestação brutal do discurso social dominante é pronunciada na presença de um público que – ao menos nos séculos XVIII e XIX – o aceita. A história das representações de *Os bandoleiros* deverá, em consequência, se preocupar com o destino cênico desse monólogo, do qual reteremos, por agora, que se localiza no eixo semântico |debate filosófico e religioso|, o qual, em breve, será enriquecido por novas ocorrências.

A cena 3 do Ato I nos abre uma segunda aba da maquinação de Franz Moor: tornar-se senhor significa, com efeito, apropriar-se também de Amália. O eixo semântico |traição, intriga| conserva aqui toda a sua importância e apresenta as mesmas características: gestual, mímica, deslocamentos, entonações e discursos de Franz são

3 PAVIS, Patrice. *Voix et images de la scène*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 47.

calculados em função do objetivo a alcançar. Quero, no entanto, sublinhar que, ao contrário do Velho Moor, Amália se opõe cada vez mais a Franz Moor ao longo dessa cena. Assim se constitui o eixo semântico |enfrentamento|, cujos principais significantes estão essencialmente nos códigos proxêmica e gestual (Amália recua de modo brusco, bate em Franz e, finalmente, expulsa-o do quarto).

É solicitada ao espectador muita complacência para aceitar jogar o jogo da convenção teatral diante de uma cena na qual Franz multiplica as mentiras mais grosseiras e descreve um Karl Moor acometido pela mais grave forma de sífilis, fornecendo muitos detalhes a respeito, que Schiller conhecia por ser médico. O interesse dessa cena não está aí, mas na distribuição actancial que se confirma no final dela:

- a) Franz Moor se afirma definitivamente como o oponente dos outros membros da família Moor. Ao sair de cena, ele, inclusive, ameaça Amália (eixo semântico |tirania|), o que acaba por desmascará-lo, deixando claras suas intenções.
- b) Depois de, por um momento, ter-se deixado enganar por Franz, Amália reafirma sua fidelidade a Karl Moor, do qual é a principal adjuvante no interior do castelo. Isso fica marcado de forma bastante nítida no plano cênico pela última sequência da cena 3: Amália se despoja de suas joias para se identificar com o mendigo em que Karl se transformou, segundo a versão de Franz. Como, nas cenas posteriores, nada vem desmentir essa decisão, podemos concluir que o significante “figurino sem ornamentos” sublinhará, daí por diante, a fidelidade da jovem e a constância de seu amor. Embora ela

ignore tudo a respeito do destino de Karl Moor, Amália também se aproxima do noivo ao condenar por esse gesto e por suas palavras os grandes e os ricos que usam tais joias e se comprazem numa existência de luxo e volúpia. Há aqui, de alguma forma, a antecipação do destino de Karl Moor, que só vai se revelar como bandoleiro-justiceiro ao fim do segundo ato (cena 2) e, nesse momento, trará, na mão direita, as joias arrancadas aos dedos dos tiranos.

As cenas 1 e 2 do Ato II formam um conjunto perfeitamente coerente, na medida em que se sucedem imediatamente no tempo (o fim da cena 1 e o começo da cena 2 podem até ser tratados simultaneamente, se isso atender às necessidades da encenação). E, sobretudo, a cena 2 é a execução sem mais delongas do plano cuidadosamente preparado na cena 1 desse ato, que começa por outro longo monólogo de Franz Moor, diferente, no entanto, do da primeira cena do primeiro ato, que vinha depois do sucesso da intriga urdida por Franz. O do segundo ato se localiza antes da maquinação. Além disso, o lugar cênico é totalmente diferente: estamos agora no quarto de Franz Moor, que representa, de algum modo, o laboratório onde ele destila seus venenos.

O caráter pouco dramático desse monólogo deve ser novamente sublinhado. Franz Moor nos dá uma verdadeira aula de medicina e de filosofia que serve como justificativa de suas decisões posteriores. Schiller chega mesmo a transgredir aqui deliberadamente as regras da escrita teatral acrescentando uma nota de rodapé que reitera as declarações de seu personagem! O leitor tem então o sentimento de estar diante do “romance dramático” que Schiller, em seus prefácios, avalia ter escrito (N.A., p. 244). Quanto ao plano

urdido por Franz Moor, ele revela postulados schillerianos sobre a conexão psicossomática: dado que existe afinidade entre o espírito e os movimentos da máquina da matéria (Ato II, cena 2, p. 64), é possível arruinar o equilíbrio corporal de um indivíduo atacando a sua sensibilidade. A tríade mortífera – pavor, arrependimento e desespero – será assim a arma do crime perfeito contra o Velho Moor. Franz acredita estar a salvo de escrúpulos ou arrependimento, dado que matou em si, em nome dessas mesmas teorias científicas, qualquer forma de sensibilidade, como o proclamou em seu primeiro monólogo que, a partir de agora, aparece sob nova luz.

Pode-se concluir de tudo isso que os eixos semânticos |debate filosófico e religioso| e |traição, intriga| vêm aqui se encontrar: em Franz Moor, a reflexão é inseparável da ação, que compreende a si mesma como a execução de projetos diabólicos. Os significantes “pavor, arrependimento, desespero” são, por ora, colocados de parte, mas não demorarão a tomar forma concreta na cena seguinte.

Como Franz Moor não pode mais agir sozinho, Schiller não se dá por achado e introduz o *deus ex machina* Hermann, que vai desempenhar uma função precisa no desenvolvimento da peça: a de adjuvante do traidor. Mas Franz Moor leva tão longe a duplicidade que consegue enganar seu próprio cúmplice. O eixo semântico |traição, intriga| se torna novamente dominante, o significante espetacular mais marcante sendo aqui tomado de empréstimo ao código de proxêmica e de gestual (Franz Moor transgride deliberadamente as regras das relações entre senhor e quase-servidor e adula Hermann, dá tapinhas nas costas dele...). Herman é um personagem funcional por excelência: chega muito a propósito porque foi injuriado pelo Velho Moor e dispensado por Amália. Por conta disso, convencê-lo

a agir se torna muito fácil e a última parte da cena é dedicada à preparação, à montagem da farsa que será representada: Franz Moor determina o lugar cênico que será utilizado, distribui os papéis, os figurinos e os acessórios. Essa sequência assume, antes de mais nada, um papel funcional, colocando o espectador numa situação de espera, informando-o, ao mesmo tempo, daquilo que as vítimas de Franz ainda ignorarão durante a cena seguinte.

Enfim, a última sequência nos recoloca na situação da cena inicial no momento da partida do Velho Moor: Franz olha sua vítima se afastar e faz um breve comentário irônico (eixo semântico |traição, intriga).

A segunda cena deve ser analisada em função de suas diferentes sequências:

1. O Velho Moor e Amália.
2. A farsa.
3. O Velho Moor, Amália e Franz.
4. Monólogo final de Franz Moor.

Apesar desse recorte em sequências, existe um elemento permanente que garante a unidade: a presença do Velho Moor sentado em sua poltrona e já debilitado pelas intrigas de Franz. É, aliás, sobre esse “quadro” que se abre a cena 2, porque o comentário de Amália só é feito depois de um momento de silêncio (Amália “se aproxima furtivamente” (Ato II, cena 2, p. 72). Esse comentário sublinha, aliás, a referência pictórica: o Velho Moor é venerável “como um quadro de santo” (Ato II, cena 2, p. 72). É, portanto, verossímil que Schiller tenha escrito isso em função da prática dos “quadros

vivos”, muito frequente na época, e nos quais se tentava reproduzir em cena as constelações de personagens e o cenário de obras pictóricas célebres.

O diálogo que se segue nos permite mensurar a desolação moral do Velho Moor e de Amália, mas, sobretudo, traz a primeiro plano o eixo semântico |recordação, amor|, que vai se afirmar daí por diante como o registro dominante das vítimas de Franz Moor no interior do castelo. Dois significantes de base devem ser objeto de atenção a esse respeito: em primeiro lugar, o retrato de Karl. O espectador não pode vê-lo (é um medalhão), mas ele remete ao aspecto físico de Karl, aos tempos felizes de outrora e ao lugar da recordação por excelência (o jardim e seu caramanchão). A segunda evocação de um passado feliz se dá por meio da música e do canto de Amália. Esse é o ato por excelência da recordação. Essas sequências cantadas retornarão no Ato III (cena 1) e no Ato IV (cenas 4 e 5). É forçoso, portanto, constatar a importância delas e procurar sua origem. Voltaremos, mais adiante, à importância da tradição musical no tempo de Schiller (papel da ópera, do *Singspiel*, que é uma forma de ópera-bufa da época, e do melodrama, cuja tradição é criada por Rousseau). Mas é necessário observar desde agora que por diversas vezes há ruptura da continuidade dramática pela passagem a essas sequências cantadas com acompanhamento instrumental. No caso do tema do canto de Heitor e Andrômaca, ele antecipa, de algum modo, o desenvolvimento da ação: Amália logo tomará conhecimento da morte de Karl em combate (maquinação de Franz Moor), e Karl, por seu lado, colocará a vida em risco para salvar seus companheiros (Ato II, cena 3). Esse acompanhamento da ação por evocações mitológicas é uma constante estrutural importante da peça de Schiller.

O anúncio da chegada do mensageiro, feito por Daniel, é o elo com a cena anterior: durante o começo da cena 2 do Ato II, Hermann se disfarçou, depois deu a volta em torno do castelo para, em seguida, vir bater ao portão principal.

A execução da farsa de Franz não cria as condições estruturais de aparição do teatro dentro do teatro. Falta a ela a presença em cena de “espectadores” que observem o espetáculo oferecido por Franz e Hermann; o Velho Moor e Amália são o oposto de espectadores, visto que caem na arapuca e não colocam em questão a veracidade dos fatos que lhes são comunicados. Entretanto, também é verdade que essa cena apresenta, no interior da peça, uma estrutura particular: Hermann se disfarçou, alterou a voz e assumiu, desse modo, outra identidade. Quanto a Franz, ele também desempenha um papel, fingindo tomar conhecimento da notícia da morte de Karl ao mesmo tempo que o Velho Moor e Amália. Mas Franz é igualmente espectador da farsa que está oferecendo, como demonstra o aparte em que comenta a reação de Amália: “Franz (*sapateando ao chão.*): Maldição! Toda a minha arte tomba ante essa obstinada.” (Ato II, cena 2, p. 82). Enfim, sobre os objetos trazidos por Hermann (a espada, o retrato) incide uma dupla denegação: acessórios de teatro como todos os demais objetos utilizados durante a representação de *Os bandoleiros*, mas também acessórios no interior da farsa apresentada por Franz Moor.

Não insistiremos sobre o fato de que se pode encontrar aqui numerosos significantes dos eixos semânticos |traição, intriga|, |enfrentamento|, |crise física e psíquica|. É preciso observar, entretanto, a violência extrema alcançada na representação das agressões e das manifestações da crise: Amália agride Hermann,

erra sem destino, desmaia... O Velho Moor golpeia a si mesmo, arranca os cabelos, lacera o próprio rosto, perseguido por uma ideia fixa que ele só consegue exprimir pela repetição, três vezes, dos mesmos fragmentos de frase (“Minha maldição o precipitou na morte! Lançou meu filho em desespero!”⁴ Ato II, cena 2 ,N.A., p. 48). As teorias médicas de Franz Moor são, assim, comprovadas: os “venenos” administrados por este têm um efeito devastador sobre o organismo do velho. A última fase dessa sequência é reveladora: o Velho Moor tenta agredir Franz, mas é jogado de volta na poltrona com violência pelo filho. Vamos nos interrogar, mais adiante a respeito do desenvolvimento cênico desse enfrentamento brutal em cena entre um pai e um filho.

A terceira sequência da cena 2 do Ato II (depois do monólogo do Velho Moor) desempenha um papel essencialmente funcional. Após a constatação de um possível adeus também na vida eterna, as conotações religiosas da segunda sequência são sublinhadas pela leitura da Bíblia: o episódio de Jacó e José é lido para uso de Franz, que Schiller faz de novo entrar em cena para que ouça esse relato no qual encontramos o desenrolar exato de sua própria maquinação. Mas Franz não está disposto a ceder diante da voz da consciência religiosa e moral e é como vencedor que volta para transformar em morte o sono de esgotamento do Velho Moor. Depois de ter representado a farsa com seu cúmplice e fabricado os acessórios necessários à execução dela, Franz Moor pode, daí por diante, se

4 Sempre que a tradução brasileira de *Os bandoleiros* se afastar demais da oferecida por Jean-Jacques Alcantre, em francês, retornarei ao original alemão e tentarei oferecer, em português, uma versão que, sem fugir do original, se aproxime da tradução, proposta pelo autor deste estudo. (N. da T.)

permitir maquiagem a seu bel-prazer a realidade e colocar assim um ponto final numa farsa da qual o Velho Moor se torna o último e involuntário ator (quarta e última sequência). Desde então, Franz pode se mostrar abertamente e anunciar seu terrível programa, interpelando não mais uma vítima isolada, como nos monólogos anteriores, mas o conjunto de seus súditos (“Agora vocês verão um Franz sem máscara e ficarão lívidos de pavor!” Ato II, cena 2, N.A., p. 52). O monólogo termina por um novo enquadramento em primeiro plano do personagem e de sua feiura física. Mas essa feiura não é mais considerada como um defeito, como no monólogo da cena inicial: ela é designada pelo próprio Franz como um emblema da tirania e se torna assim o significante de base do eixo semântico que lhe corresponde.

A cena 1 do Ato III permite medir a relação de forças que se estabeleceu no interior do castelo depois da desaparecimento do Velho Moor. O começo dessa cena é marcado por uma predominância absoluta dos significantes do eixo semântico |recordação, amor|. Pela primeira vez aparece em cena o jardim já por duas vezes evocado nas falas. Ele é o lugar privilegiado das lembranças e ali Amália realiza o ato por excelência da recordação feliz: o canto acompanhado pelo alaúde. Quanto ao poema propriamente dito, ele não usa mais o desvio da mitologia, mas conduz a uma evocação direta, física, da paixão amorosa.

A intrusão profanadora de Franz no espaço do jardim dá imediatamente início ao enfrentamento: Franz Moor se tornou o senhor e não precisa mais dos rodeios da intriga para tentar impor sua

vontade. O espaço extra-cênico desempenha aqui papel importante: não longe do jardim onde Amália se refugiou estão a sala onde o tirano ofereceu o banquete e o quarto para onde ele quer arrastar a jovem. Mas, ao fim do enfrentamento, Franz é escorraçado por Amália, depois de uma sequência caracterizada por uma curiosa transferência de estratégia: como Franz, Amália representa rapidamente uma farsa para se apossar da adaga que ele traz à cinta; como Karl, a jovem usa a adaga para lutar contra o tirano. Esse fato é revelador das dificuldades de Schiller para criar uma linguagem cênica autônoma a propósito do único personagem feminino de sua peça. Será, portanto, interessante estudar as modificações trazidas a essa cena nas diversas variantes da peça de Schiller.

Observemos, por fim, que a última sequência da cena provoca uma redistribuição dos actantes no interior da peça: Hermann sai, pela primeira vez, da esfera de influência de Franz e de oponente ele se torna adjuvante de Karl (e de Amália). Mas a revelação que Hermann faz a Amália não desempenha realmente o papel estrutural de uma peripécia: Amália fica sabendo que Karl está vivo, mas isso não a leva a reconhecer seu noivo na pessoa do Conde de Brand, no Ato IV.

1.1.2. Cenas do albergue e da floresta, Atos I a III

A organização de significantes textuais e espetaculares em eixos semânticos coerentes se revela muito mais complexa no universo do albergue e da floresta: muitos significantes ficam na reserva, à espera de um significado que só se apreenderá posteriormente.

Além disso, por causa dos incessantes questionamentos a respeito da ação de Karl Moor, certos significantes mudam às vezes radicalmente de significado antes de encontrar posteriormente suas conotações primitivas.

A cena do albergue é constituída por uma sucessão de quatro sequências:

1. Karl e Spiegelberg.
2. Chegada dos bandoleiros e leitura da carta.
3. Proposta de Spiegelberg.
4. Volta de Karl e juramento final.

O começo da primeira sequência parece se organizar em torno de um tema único: a revolta do ser de exceção contra a mediocridade de seu século. A isso corresponde o desenrolar do início da cena: Karl tem nas mãos seu Plutarco (*Vidas dos homens ilustres*), enraivecido, bate com o pé no chão, joga sua adaga sobre a mesa e submerge seu companheiro numa torrente de imprecações contra os contemporâneos. Ele próprio rejeita tudo o que limita a força e o entusiasmo do ser de exceção, que é o único capaz de salvar seu século da mediocridade. Essa revolta sobressai ainda com mais nitidez pelo fato de se opor, desde o começo, à calma de Spiegelberg, que continua tranquilamente a se embebedar e contempla divertido a agitação do companheiro.

Ora, essa relação se inverte ao longo da sequência: animado pelo vinho e pela evocação das escapadas dos tempos de estudante de Karl, Spiegelberg não se contém e arquiteta planos insensatos. Ao contrário, Karl se acalma e as indicações cênicas o comprovam (toma a mão de Spiegelberg sorrindo, torna-se distraído e até se

encoleriza ao ouvir a evocação das peças pregadas outrora). É preciso esperar as últimas falas desse diálogo para descobrir que o pensamento de Karl está no castelo da família. O elo é assim estabelecido por algum tempo entre as duas cadeias de acontecimentos e os dois espaços da peça, mas será em breve quebrado pela chegada da carta de Franz.

A construção da narrativa dessa primeira sequência é, pois, das mais complexas e pode ser traduzida da seguinte maneira: Karl Moor, “gênio” impetuoso e estudante turbulento, é muito afetado pela mediocridade de seu século e pelas chicanas de seus contemporâneos. A última em data (ele é perseguido pelas datas) não o leva, no entanto, a se insurgir uma vez mais, mas a seguir outra inclinação de sua natureza: renunciar à grandeza e à vida perigosa para encontrar a paz no seio do castelo da família. O “programa” de Franz (exterminar à sua volta tudo o que o impede de ser o senhor) é, na verdade, muito mais sucinto.

A chegada dos estudantes abre a segunda sequência e concentra a atenção num objeto único: a carta da Francônia. Mais informado sobre o conteúdo da carta do que os personagens que estão em cena, o espectador pode concentrar imediatamente sua atenção na reação de Karl Moor. Como acontece no castelo por ocasião das agressões de Franz, é o eixo semântico |crise física e psíquica| que se torna dominante (palidez, tremor, saída precipitada de Karl). Isso se repetirá quando Karl entrar novamente em cena, na última sequência: o código de proxêmica e os deslocamentos se tornarão, então, os mais significativos (deslocamentos a esmo, recusa de qualquer contato...).

Karl Moor não representa, no entanto, o único polo de atração no momento da chegada da carta: há um outro, constituído pela pantomima de Spiegelberg, que denota um modo de expressão cênica particular, cuja origem pode ser encontrada na prática teatral da época de Schiller. Ela permite, além do mais, criar uma dinâmica no interior da cena de grupo que se decompõe em três polos de atração: Karl e a carta; Spiegelberg; os estudantes que observam e comentam essas duas cenas. O contraste entre a profusão de gestos de Spiegelberg e a representação de Karl, paralisado pelo estuor, propicia um quadro cênico que nos oferece um condensado da situação presente.

Tendo Karl partido precipitadamente, a terceira sequência constitui, de certa maneira, um desenvolvimento da pantomima de Spiegelberg: este vai propor aos companheiros que passem todos a levar a vida de bandoleiros que ele acabou de mimar. Spiegelberg quer criar um bando fora da lei, mas, mais que isso, quer ser o chefe da malta. Isso se traduz essencialmente pelas figuras proxêmicas desenhadas ao longo dessa sequência: o objetivo de Spiegelberg é, efetivamente, colocar-se no centro do grupo de estudantes. Distante, no início, Spiegelberg vai se aproximando como quem não quer nada e acaba por se colocar no meio de seus companheiros, quando os convida solenemente a se tornarem bandoleiros. Spiegelberg tenta então provocar um deslocamento em bloco dos camaradas, e isso prefigura os deslocamentos maciços das cenas de multidão que se seguirão. Mas os estudantes se recusam a partir e querem um outro chefe: Karl Moor. Spiegelberg é assim devolvido à periferia e se verá posto de lado até o fim da cena.

A última sequência já foi comentada no que diz respeito ao gestual e aos deslocamentos de Karl Moor (eixo semântico |crise física e psíquica|). Essa crise leva Karl a rejeitar a humanidade como um todo e a recusar qualquer comunicação com os demais. Como consequência, a relação com os outros só é restabelecida quando Karl Moor toma consciência de que a proposta que lhe é feita vai lhe permitir dar vazão a seu ódio. Ele assume então o lugar que foi recusado a Spiegelberg (no centro do bando) e o primeiro juramento de Karl e dos bandoleiros garante a constituição definitiva do eixo semântico |existência coletiva, combate|. A cena termina assim por um fortíssimo final que caracterizará algumas das últimas sequências das cenas da floresta:

Código verbal e dicção:

Retórica solene e conteúdo do juramento.

Gestual e coreografia:

- Amplo movimento de conjunto, reunião em volta de Karl, partida em massa;
- Mãos juntas para o juramento;
- Chapéus lançados ao ar.

Coro vocal:

Palavras ditas em coro.

Pode-se observar que, apesar das declarações de intenção grandiloquentes do começo da cena, a decisão de Karl Moor não é tomada em nome de uma luta contra a mediocridade do século e em prol da justiça, mas depois de uma reação emocional extremamente violenta que leva a um desejo de vingança ainda sem objeto preciso.

Só no começo da cena 3 do Ato II é que se constitui o eixo semântico [luta contra a tirania]. Só então a revolta de Karl Moor se torna um vetor orientado. Isso se produz, no entanto, unicamente no âmbito do discurso, ao longo da primeira sequência da cena 3: o diálogo entre Razmann e Spiegelberg permite preencher o vazio temporal entre a cena do albergue e a primeira cena da floresta e o relato de Razmann descreve as ações punitivas de Karl e sua atitude desinteressada. Acrescente-se que certos elementos significantes aqui mencionados logo serão atualizados em cena e que Razmann indica antecipadamente suas conotações. Assim, a adaga é considerada desde então como o instrumento privilegiado da luta contra a tirania e a mímica de Karl, que morde o lábio inferior, já é designada como signo da justa cólera que precede a vingança do chefe dos bandoleiros (o Dignitário eclesiástico vai em breve desencadear reação semelhante por parte de Karl Moor). Em oposição à nobreza do personagem de Karl Moor, os longos relatos da primeira sequência permitem caracterizar Spiegelberg como um bandoleiro sem escrúpulos e preparar o enfrentamento que acontecerá mais adiante no interior do bando. Os adaptadores da peça se verão confrontados com o problema da inserção de passagens longas, de caráter épico, na trama da peça.

A segunda sequência é anunciada desde a primeira pela invasão do extra-cena no espaço cênico por meio de signos acústicos e até olfativos: barulhos de explosão e cheiro de pólvora cada vez mais persistente são significantes à espera de significados precisos, que só lhes são atribuídos quando somos colocados a par do ataque à cidade e da libertação de Roller.

A chegada massiva dos bandoleiros traz definitivamente para o primeiro plano o eixo semântico |existência coletiva, combate|. Isso é perceptível no discurso dos personagens e no relato do ataque à cidade: a solidariedade inquebrantável dos bandoleiros, proclamada no juramento inicial, encontra nos fatos a sua confirmação. Mas isso é também perceptível no plano cênico. O espectador não assiste, evidentemente, ao combate em si, mas a volta dos bandoleiros e sua presença em cena originam, novamente, uma vasta cena de conjunto:

Coreografia:

Chegada massiva dos bandoleiros, movimento inverso dos bandoleiros que já estavam em cena e que vão ao encontro do grosso da tropa. Chegada de Karl Moor a cavalo.

Acústica:

Tiros de fuzil, gritos, canto, alarido que vem do extra-cena e depois invade o espaço cênico.

Acessórios:

Cavalo de Karl, armas

Figurino:

Roupas sujas de lama e pó.

Gestual:

Esgotamento que se segue ao combate (Karl se joga no chão, Roller completamente sem fôlego...).

Apesar do entusiasmo suscitado pela liberação de Roller, as perguntas de Schweizer a seus companheiros a respeito do butim que trouxeram e das perdas sofridas pela população da cidade abrem

uma terceira sequência que termina por uma nova crise, muito violenta, de Karl Moor. A razão é simples: Karl gostaria que o combate coletivo dos bandoleiros e a luta contra a tirania coincidissem sempre. Até o fim do relato de Roller parece que as coisas funcionam assim, mas, na realidade, é a noção de solidariedade que anima essa cena de multidão. Em compensação, no momento do balanço, a realidade do assassinato gratuito de pessoas inocentes se torna insuportável para Karl Moor. Desde então se constitui um eixo semântico |enfrentamento| no universo da floresta. Nessa cena, como nas seguintes, isso aparece nas falas de Karl, que designa os bandoleiros como monstros e assassinos, e também nas relações de proxêmica por uma separação brutal entre Karl e seus companheiros. Aqui, os bandoleiros deixam a cena tremendo. Na cena à beira do Danúbio, é Karl que se afasta brutalmente do bando para expressar seu aborrecimento (Ato III, cena 2, p. 133). Voltaremos às condições de enfrentamento na cena final (Ato V, cena 2).

Impõe-se uma observação a respeito do papel funcional de numerosos personagens da peça de Schiller, aqui, em particular, o de Spiegelberg: a presença dele no universo da floresta se explica antes de mais nada por ser ele o contrário de Karl Moor, a ponto de Karl interpelar Spiegelberg mesmo quando este não está diretamente em causa. Spiegelberg não participou da liberação de Roller, mas sua presença basta para desencadear a ira do chefe do bando. Em sua sugestiva síntese, a expressão “Eu te conheço, Spiegelberg” acabou por se tornar proverbial (Ato II, cena 3, p. 110).

Sozinho em cena, Karl Moor pronuncia um monólogo no qual sublinha, pela primeira vez, a contradição fundamental de seu destino trágico: para consumir sua obra vingadora, Karl se colocou

numa situação e se cercou de pessoas que o levam inevitavelmente a cometer os crimes que ele quer combater. Ele constata que seu desígnio de substituir a justiça do tribunal celeste não passa de presunção. É importante constatar que essas palavras não diferem em nada do monólogo de purificação final que caracteriza a estrutura do gênero trágico e que encontraremos também no Ato V de *Os bandoleiros*. A única diferença é que aqui Karl Moor ainda tem uma saída, que ele acredita ser a fuga, mas que será, na verdade, o prosseguimento do combate, em nome da solidariedade à qual ele acredita estar obrigado. Essa rápida tomada de consciência da presunção de seus desígnios é um elemento particular da estrutura de conjunto da peça de Schiller e da caracterização do personagem trágico de Karl Moor.

No presente caso, o cerco do bando pelos cavaleiros impulsiona o chefe dos bandoleiros à ação. Desde então se opera uma nova distribuição do espaço cênico e do espaço dramático:

	Relato da libertação	Cena com o Dignitário eclesiástico
Lugar cênico	Floresta, lugar protegido (covil)	Lugar fechado (covil) ameaçado pelo cerco
Extra-cena	Cidade em chamas (ela não representa ameaça)	Em torno, ambiente hostil: floresta onde os cavaleiros tomaram posição

A uma sequência em que Karl Moor estava sozinho em cena segue-se uma nova cena de multidão de proporções gigantescas. Mil e setecentos cavaleiros cercam os bandoleiros, segundo declara o Dignitário eclesiástico. A maior parte deles está, certamente, na floresta em torno. Mas se ouve o retinir das trombetas e Karl mostra a seus companheiros os sabres dos inimigos, que rebrilham. Os mais próximos dentre eles devem (ou podem) estar presentes na periferia do espaço cênico. É preciso lembrar que os bandoleiros são apenas oitenta e que uma grande parte deve estar em cena no momento do cerco.

Antes da chegada do Dignitário eclesiástico, desenrola-se uma nova cena de conjunto, cujos significantes vêm enriquecer o eixo semântico |existência coletiva, combate|. Nela encontramos os acessórios de combate (fuzis, pistolas, pólvora...), o gestual que o manejo desses objetos acarreta e podemos observar como o cenário também está integrado à ação: as árvores e as moitas auxiliam a luta dos bandoleiros. Mas são, uma vez mais, os deslocamentos e a proxêmica que desempenham aqui o papel preponderante: os diferentes grupos de combatentes se organizam. Semelhantes manobras estratégicas exigem, claro, um espaço cênico de grandes dimensões.

No entanto, a longa disputa oratória entre Karl e o Eclesiástico coloca fim rapidamente a essa cena de conjunto e faz dos fora da lei espectadores passivos, a não ser pelas poucas e breves intervenções de Schweizer e de Roller. Novo *deus ex-machina*, o Eclesiástico chega bem a propósito para suspender provisoriamente a contradição mencionada anteriormente na ação de Karl Moor: o combate dos bandoleiros e a luta contra a tirania vão poder de novo coincidir

em presença de uma tal demonstração de força e de um representante da ordem civil e religiosa cuja hipocrisia e astúcia são levadas até a caricatura. Esse personagem, aliás, é da mesma natureza do intrigante Franz Moor, na medida em que dá um verdadeiro espetáculo no qual palavras e gestos são calculados (mãos postas, sorriso triunfante e aliciador).

Karl Moor está em posição favorável para denunciar a falsa piedade e a virtude enganosa por trás das quais se escondem todas as baixezas. E nós, claro, devemos nos perguntar qual será o destino cênico de uma sequência ao longo da qual a Igreja é colocada em causa com tamanha violência no contexto político e social de uma Alemanha que está longe de ser liberal. Seja como for, essa longa sequência traz de novo a primeiro plano o eixo semântico |luta contra a tirania|, e isso basicamente através do gestual simbólico de Karl Moor. O chefe dos bandoleiros vibra a adaga que lhe serve para abater os tiranos, exhibe aos olhos do Dignitário eclesiástico os quatro anéis que arrancou aos dedos deles e, quando seus companheiros ameaçam ceder às pressões, joga suas armas (inclusive a adaga) e amarra a uma árvore a mão direita (a que empunhava a adaga e em cujos dedos estão os anéis). Por pouco que a representação enfatize a importância desse gesto por um curto instante de silêncio, vemos que se cria, nesse momento, um “quadro vivo” de grupo, do qual a iconografia, aliás, guardou vestígios (*Ilustração 14*). Recursos à metonímia gestual fortemente codificada garantem a transparência da linguagem cênica.

Desde que os bandoleiros desamarram a mão de Karl, a presença deles volta a ser ativa e chegamos à sequência de conjunto que caracteriza o fim das cenas da floresta. Todos os recursos são

utilizados para chegar a esse *fortissimo* final: exclamações dos bandoleiros e de Karl, coro vocal dos bandoleiros, cujo efeito é reforçado por seu grande número (“Salvemos, salvemos o capitão”, Ato III, cena 3, p. 124); gestual de conjunto que vê os fora da lei brandirem suas adagas, reproduzindo e multiplicando assim o gesto de Karl Moor; grande movimento coreográfico final para a partida rumo ao combate.

A cena 1 do Ato III, no castelo, terminou com o comentário de Amália, ao tomar conhecimento da revelação de Hermann: “Karl está vivo!” (p. 131). Ora, isso é colocado agora em dúvida porque, na cena 2 do mesmo ato, os bandoleiros parecem correr ao encontro da morte.

O começo da cena 2 do Ato III nos informa a respeito. Os bandoleiros e Karl estão esgotados, mas vivos. Além disso, o lugar cênico mudou: o espectador vê uma paisagem de colinas arborizadas e de vales, de plantações e vergéis. Passamos, portanto, a um cenário que se abre sobre amplas perspectivas que a floresta ocultava na cena da libertação de Roller e na do cerco aos bandoleiros. Isso não é efeito do acaso: o cenário desempenha papel predominante na primeira sequência da cena às margens do Danúbio. Mas, longe de ser um fator de apaziguamento, a generosidade da natureza desencadeia, desde o início da cena, uma nova e profunda crise moral em Karl Moor. Em vez de mergulhar na contemplação venturosa dessa paisagem, Karl Moor vê nela uma prova do caráter aleatório da colheita dos frutos da ação humana: o granizo pode destruir tudo, como a morte de Roller priva de significado as lutas que o chefe dos bandoleiros acabou de travar. Uma vez mais, a constituição do sentido se opera lentamente nessa sequência: só ao fim

dela ficamos sabendo que Roller morreu e que Karl se deitou ao lado da sepultura de seu camarada (essa observação vale para o texto escrito, mas também para a representação, porque, desde o início da cena, o espectador pode divisar um túmulo, embora ignore que é a sepultura de Roller). Compreende-se então por que Karl não vê na natureza que o cerca a promessa de uma colheita abundante, mas se perde na contemplação do sol poente que é identificado com o declínio do herói. O cenário desempenha papel importante nessa cena, mas a natureza não é aí autônoma, visto que recebe uma interpretação que está na dependência dos símbolos que o personagem de Karl nela percebe.

Há mais: a contemplação do sol poente reaviva em Karl Moor as recordações de infância e leva à evocação do castelo do pai. Pela primeira vez desde a cena do albergue (Ato I, cena 2), o espaço dramático da floresta se estende até o castelo da Francônia. Essa intrusão da recordação só faz abalar o universo dos bandoleiros, enquanto que o refúgio no passado é, de algum modo, a tábua de salvação das vítimas de Franz Moor no castelo da família. Além do mais, a crise psíquica de Karl vai além da simples evocação nostálgica de recordações de infância. O desejo de retorno ao seio materno é aqui claramente expresso e as interpretações psicanalíticas da peça veem sem dificuldade, nessa sequência, a manifestação direta do conflito com o pai e da neurose que ele desencadeia no personagem.

A chegada de Schweizer põe fim à crise e reintegra Karl Moor no mundo dos bandoleiros. Os eixos semânticos |existência coletiva, combate| e |luta contra a tirania| se enriquecem então de novos significantes. Ambos são aqui indissociáveis, visto que

os bandoleiros acabaram de lutar por uma causa justa. Uma vez mais, o chefe dos bandoleiros guia a nossa leitura do universo que o cerca em função dos símbolos que ele aí descobre: as cicatrizes de Schweizer se tornam o símbolo do sacrifício e do combate e o próprio Karl realiza, mais uma vez, o ato solene do juramento. No entanto, esse juramento pesa muito mais que o pronunciado na segunda cena do Ato I. Agora, o juramento acontece depois da batalha e do sacrifício de Roller, depois dos períodos de dúvida e de crise de Karl. É também por isso que Karl Moor se coloca, a partir desse momento, numa situação sem saída e, portanto, irremediavelmente trágica. A advertência de Schweizer sublinha isso uma última vez (“Não jures! Quem sabe um dia ainda serás feliz e te arrependerás então de teres feito esse juramento...” Ato III, cena 2, N.A., p. 81). A cena final, ao longo da qual os bandoleiros lembram a Karl seu juramento e arrancam as roupas para exhibir feridas e cicatrizes, confirma esses temores.

A segunda sequência da cena às margens do Danúbio começa com a entrada de Kosinsky. Então se opera uma mudança brutal em relação à primeira sequência, que se utilizava bastante dos recursos dos sistemas significantes espetaculares: cenário, com a perspectiva de fundo de cena e a sepultura de Roller; localização e postura dos personagens deitados no chão; proxêmica, quando Karl Moor descansa a cabeça sobre o peito de Grimm ou se afasta, aborrecido, dos bandoleiros assassinos; gestual solene do juramento e importância da adaga de Karl naquele momento... A segunda sequência, ao contrário, é totalmente construída sobre o discurso dos personagens e sobre o relato de Kosinsky. A linguagem cênica não fica, é claro, totalmente esquecida e Schiller se esforça sobretudo para criar vários polos de atração nessa cena de conjunto: os bandoleiros

reagem de formas diversas às palavras de Kosinsky e à acolhida que Karl lhe dispensa, e Spiegelberg se singulariza, mais uma vez, por sua oposição ao chefe do bando. Além disso, o recém-chegado procura descobrir por si mesmo Karl Moor no meio dos fora da lei. Isso permite um enquadramento em close sobre Karl, que Kosinsky designa como “o homem do olhar aniquilador” (Ato III, cena 2, p. 139). No entanto, faz tempo que não ignoramos mais o aspecto físico de Karl Moor nem as relações de força no interior do bando. O essencial não está aí, mas na utilização de Kosinsky como personagem funcional: Schiller faz avançar a ação pela evocação, na presença de Karl, de um destino paralelo ao do primogênito dos Moor. Kosinsky foi, também ele, vítima de intrigas que o condenaram à errância e que o fizeram perder a sua Amália! E mais: como para Karl, também para Kosinsky a adaga deve ser o instrumento da vingança. Curiosamente, o relato de Kosinsky reproduz, no interior da ação de *Os bandoleiros*, a matriz de muitas tragédias burguesas e é o reflexo das leituras e dos projetos dramáticos do jovem Schiller. Essa reprodução, na realidade muito artificial, do destino de Karl Moor cumpre seu objetivo: depois da primeira intrusão do mundo do castelo no mundo da floresta, na primeira sequência, a recordação mais precisa das circunstâncias do banimento de Kosinsky não abre totalmente os olhos de Karl, mas o conduz, ao menos, a querer retornar ao castelo e rever sua noiva. O desejo de retorno se revelará finalmente inconciliável com o juramento solene pronunciado por Karl Moor alguns momentos antes. É por isso que a cena 2 do Ato III é a única cena da floresta que não se conclui por um amplo e empolgante movimento de conjunto, mas por uma partida precipitada de Karl rumo ao lugar de sua perdição.

Assim, no terceiro ato, a linguagem dramática e cênica de *Os bandoleiros* está bem estabelecida. A organização de conjunto se altera segundo esteja em foco o mundo do castelo ou o mundo da floresta.

Na cadeia de acontecimentos do castelo, o personagem de Franz Moor desempenha uma função estruturante determinante sobre o mundo que o cerca. A reflexão (eixo semântico |debate filosófico e religioso|) conduz diretamente à ação que assume a forma de pressões diretas (|tirania|) ou indiretas (|traição, intriga|) exercidas sobre os que lhe estão próximos. Essas agressões desencadeiam o afrontamento entre os personagens ou as manifestações de violentas crises físicas e psíquicas (eixos semânticos correspondentes) das vítimas de Franz Moor. Na ausência desse último e nos raros momentos de calma propostos pela ação, as vítimas se refugiam na evocação do passado-refúgio (|recordação, amor|), já que Franz Moor se apoderou do presente e do passado delas.

A relação dos personagens com o universo cênico é muito mais complexa no universo do albergue e da floresta. O eixo semântico central, marcado essencialmente pelos gestos de caráter simbólico realizados por Karl Moor (|luta contra a tirania|), se constitui de forma lenta. Contudo, é ele que confere significação à existência aventureira dos fora da lei (|existência coletiva, combate|). Menos do que conduzir à ação, a reflexão (|debate filosófico e religioso|) engendra aqui a dúvida e desencadeia com frequência a crise física e psíquica e o enfrentamento entre Karl e os bandoleiros. Enfim, a presença cada vez mais insistente do eixo semântico |recordação, amor| no universo da floresta, onde deveriam vigorar apenas as exigências da luta coletiva contra a tirania, marca o caráter contraditório das aspirações de Karl Moor e desencadeia

a volta ao castelo que provoca a junção das duas cadeias de acontecimentos de *Os bandoleiros*.

1.1.3. Karl no castelo: Ato IV, cenas 1 a 4

Uma vez no castelo dos Moor, Karl não o abandona mais até o episódio de sua fuga: ele se submete ao ritmo de progressão da ação nessa cadeia de acontecimentos (aceleração, progressão em unidades fechadas) e deve, enfim, dobrar-se à lei que preside o estabelecimento das relações humanas sob a influência do intrigante Franz Moor (manipulação das identidades, refúgio nas lembranças). Por isso é importante ver como os eixos semânticos principais da cadeia de acontecimentos do castelo se enriquecem com novos significantes ao longo das quatro primeiras cenas do Ato IV.

a. |Recordação, amor|

Toda a primeira cena se organiza em função desse eixo semântico. O significante de base é aqui o cenário, que nos faz ver o exterior do castelo da família. Até esse momento, ele só tinha sido mostrado em cenas de interior, na cadeia de acontecimentos do castelo. Trata-se, portanto, de uma cena de transição, e Karl Moor hesita um momento antes de transpor a soleira da casa paterna. Nessa ocasião, descobriremos, com Karl, a paisagem que, na cena às margens do Danúbio, ele gostaria de ter tido diante dos olhos e que evocou em sua fala. (“Tu, castelo do meu pai... teus verdes vales românticos e todas as cenas paradisíacas da minha infância, vós não

voltareis jamais?” Ato III, cena 2, N.A., p. 80). Tudo isso está agora presente e o lugar se torna, a partir de então, metáfora do tempo. Karl estabelece aqui uma verdadeira topografia da recordação e nos ajuda a “decifrar” essa paisagem em seus mínimos detalhes (a porta do jardim de Amália e até os ninhos de pássaros do pátio do castelo!). Acrescentemos que, por seu lado, o espectador está apto a medir o abismo que separa essas recordações da situação real: o jardim acabou de servir de cenário para o enfrentamento entre Franz e Amália (Ato III, cena 1), e o muro desse mesmo jardim foi escalado por Hermann no Ato II para dar a volta ao castelo e se apresentar, disfarçado, no portão que Karl Moor transpõe, também ele disfarçado, no início do Ato IV.

Quando Karl já se encontra no interior do castelo, o eixo semântico |recordação, amor| conserva toda a sua importância, e isso, em primeiro lugar, por intermédio dos retratos da família Moor (cena 2). A cena dos retratos permite situar essa família na história: o antepassado dos Moor foi tornado nobre pelo Imperador Frederico I, o Barbarossa, na segunda metade do século XII. Essa cena permite também caracterizar os personagens por sua descrição e os adjetivos convencionais que lhes são atribuídos: o Velho Moor é um homem notável, Franz tem uma fisionomia ingrata... Por meio das recordações, desenha-se, portanto, o julgamento da época sobre os membros da família Moor. Enfim, esse confronto com o passado sob a forma de retratos de família permite aquilatar a emoção profunda que agita os personagens (Karl, diante do retrato de seu pai, Amália, diante do de Karl). Essa emoção não poderia, no entanto, ser externada diretamente e

voltaremos em breve a essa característica estrutural da cena dos retratos. Em contrapartida, o velho criado, Daniel, acaba por reconhecer o menino de que cuidou e encontramos na cena 3 o equivalente da primeira cena do Ato IV, mas, desta vez, no interior do castelo: uma nova topografia da recordação se estabelece em função das palavras de Daniel e povoa a cena e, sobretudo, o extra-cena imediato, de pequenas histórias a respeito da infância e da juventude de Karl.

A cena 4 se passa no lugar por excelência da recordação e do amor: o jardim que encontramos em circunstâncias muito diversas das do Ato III (cena entre Amália e Franz). Tudo agora evoca a presença de Karl e Schiller guia, uma vez mais, nossa leitura do cenário por meio das palavras de Amália: cada arbusto, cada flor, cada recanto evoca a presença de Karl e a jovem sublinha isso ainda mais por acreditar estar diante de um estranho ao qual tem medo de ceder. Esse é também o sentido do retrato que deve proteger Amália contra a tentação de sucumbir a um novo amor e nos remete ao medalhão, contemplado pelo Velho Moor e por ela no Ato II (cena 2). Como naquela cena, a evocação do passado conduz também à introdução de uma parte cantada, que, desta vez, acontece ao final da cena. Significante privilegiado do eixo semântico |recordação, amor|, o canto de Heitor e Andrômaca não abre, no entanto, a perspectiva de um futuro feliz. Bem ao contrário, conduz, ao dilaceramento da separação que lança Karl de volta “à selvagem dança do combate” (Ato IV, cena 4, N.A., p. 103). O amor não pode, pois, ser mais que uma recordação, precisamente por causa das intrigas de Franz e de suas consequências.

b. Situação de atuação de Karl e de Kosinsky

É certo que Karl Moor não poderia se transformar num personagem intrigante e usar a mesma estratégia de seu irmão Franz. No entanto, a volta ao castelo não pode se dar sem um disfarce qualquer. Karl se vê, então, obrigado a assumir outra identidade e a distribuir os papéis desde o início do Ato IV:

Moor – Vai na frente e anuncia a minha chegada. Ainda lembras de tudo o que deves dizer?

Kosinsky – Sois o Conde von Brand, vindes de Mecklemburgo, eu sou vosso palafrenero – não vos preocupeis, vou desempenhar meu papel. Adeus! (Ato IV, cena 1, N.A., p. 86-87.)

Sem intenção de prejudicar os demais, Karl encena sua entrada no castelo e não abandona um só instante o seu papel, a não ser quando confrontado pelas perguntas de Daniel. À exceção da cena com o velho criado, as relações entre os personagens são todas falseadas e indiretas. Assim, para saber quais são os sentimentos de Amália em relação a ele próprio, Karl se vê obrigado a colocar a jovem diante de seu retrato (“Mas esse retrato à direita? Estás chorando, Amália?”) (Ato IV, cena 2, N.A., p. 89). Ao contrário, Amália, que acredita dever se proteger contra a atração que experimenta pelo “Conde de Brand”, tira da contemplação do retrato de Karl a força para resistir. Não vamos insistir sobre o caráter extravagante de uma situação que faz com que a noiva de Karl não reconheça aquele que Daniel e Franz desmascaram muito rapidamente. Parece-nos, na verdade, mais importante

constatar que, para além de seu disfarce, o chefe dos bandidos não é mais e não poderia mais ser o noivo de Amália. A constatação do caráter irreversível dessa mudança é involuntariamente feita pela jovem na cena 4 e em presença de Karl: “Meu bem-amado”, exclama ela, “é um reflexo da divindade, e a divindade é clemência e misericórdia [...] Sua alma dista de qualquer pensamento criminoso como o meio-dia da meia-noite.” (Ato IV, cena 4, N.A., p. 102).

A partir daí, Karl Moor não tem outro recurso a não ser deixar precipitadamente o castelo e ir ao encontro dos fora da lei.

c. |Traição, intriga|, |Tirania|

Não é surpresa constatar que Franz não se deixa levar pela inocente encenação de Karl. Desde que o caçula dos Moor reconhece o irmão na pessoa do Conde de Brand, os eixos semânticos |traição, intriga| e |tirania| voltam a ser dominantes. Quanto ao debate filosófico e religioso, ele é logo encerrado no monólogo final da cena 2: Franz rejeita mais uma vez as instâncias da moral e da consciência e condena seu irmão à morte. O executor desse crime, no entanto, não deve ser Hermann, como no segundo ato, mas Daniel. Franz se tornou senhor e Daniel é um velho indefeso. Se ainda há farsa nessa sequência é porque Franz leva ao extremo, voluntariamente, a violência do tirano (ameaças, entonação, gestual de agressão). Realizada sua obra, Franz Moor pode se permitir, uma vez mais, acompanhar com sarcasmos a partida de sua vítima, como já havia feito com o Velho Moor e com Hermann, nos dois primeiros atos.

d. |Crise física e psíquica|

No entanto, essa nova maquinação de Franz não tem êxito. A pressa o faz cometer erros. Depois que Daniel reconhece Karl, começa o lento processo de desvelamento das intrigas que vai conduzir ao desfecho. Karl toma conhecimento então de que não foi rejeitado por seu pai, mas que seu irmão lhe pregou uma peça. Ele se tornou “assassino e bandoleiro por causa de um patife e de suas patifarias” (Ato IV, cena 3, N.A., p. 99). Essa constatação traz inúmeras consequências. Lança, em parte, sobre um Karl excessivamente crédulo a responsabilidade pela morte de seu pai e tinge de loucura a revolta daquele que pretendia ser um justiceiro. A crise de Karl Moor é, em consequência, extremamente violenta e isso é demonstrado por suas atitudes e seus deslocamentos em cena (ele anda de um lado para o outro enfurecido e chega a se lançar contra a parede!) A advertência feita por Karl Moor a Kosinsky no Ato III (cena 2) é agora justificada: “Acredita em mim, a pessoa pode considerar força de espírito o que no fundo é apenas desespero” (N.A., p. 84). Nesse momento, Karl aprende isso às próprias custas.

Uma última observação nos permitirá concluir o que tínhamos a dizer a respeito desse conjunto coerente de cenas do Ato IV: embora estejam ambos no castelo da família, Karl e Franz nunca se encontram em cena, a não ser por quadros interpostos (Karl e Amália diante do retrato de Franz; Franz sozinho diante do retrato de Karl). Na versão original de *Os bandoleiros*, que estamos analisando aqui, não ocorre o encontro entre os dois irmãos, uma vez que Franz morre no ataque ao castelo. As versões posteriores do texto modificam esse

aspecto e oportunamente falaremos das consequências que isso acarretou para as representações da peça de Schiller.

1.1.4. Conjunto final: Ato IV, cena 5; Ato V, cenas 1 e 2

A cena 5 do Ato IV deve ser encarada em função de suas quatro sequências, que se sucedem sem intervalo temporal entre elas:

1. Canto dos bandoleiros, execução de Spiegelberg.
2. Volta de Karl Moor. Monólogo sobre a tentação do suicídio.
3. Entrada em cena de Hermann. Liberação do Velho Moor.
4. Despertar dos bandoleiros. Juramento. Partida dos bandoleiros para castigar Franz.

Depois do conjunto das cenas 1 a 4 do Ato IV, também não se constata corte temporal em relação à cena 5: Karl Moor deixa o castelo no fim da quarta cena e volta à floresta na segunda sequência da cena seguinte. A ruptura é mais nítida no plano espacial, visto que deixamos o castelo da família para divisar o acampamento dos bandoleiros. No entanto, a floresta está muito próxima da casa paterna e os bandoleiros alcançarão rapidamente o castelo quando partirem em busca de Franz ao fim do quarto ato. É importante, além disso, constatar que as três últimas cenas da peça se passam ao longo de uma única noite.

As indicações temporais precisas se multiplicam desde o começo da cena 5 e marcam o atalho que nos conduz do crepúsculo (primeiras réplicas de Schweizer e de Razmann) até as doze badaladas,

que soam quando Hermann está entrando em cena. Assim se constitui um eixo semântico |noite sinistra| que tira seus significantes de todos os códigos espetaculares, mas depende fundamentalmente da iluminação de cena, cuja importância é aqui marcada por duas indicações: no começo da cena, a simples menção “Floresta próxima ao castelo. Noite.” (Ato IV, cena 5, N.A., p. 103) e, quando Hermann entra em cena, a indicação mais precisa: “Vai ficando cada vez mais escuro” (Ato IV, cena 5, N.A., p. 110). Mais adiante vamos colocar o problema da realização desse efeito de iluminação em função dos meios técnicos do teatro da época de Schiller e dos períodos posteriores. Os outros significantes desse eixo semântico são, à medida que a cena avança:

Cenário:

- A floresta sob esse tipo de iluminação (silhueta inquietante das árvores).
- O castelo em ruínas no meio do espaço cênico.
- O buraco negro da escada que desce não se sabe para onde.

Personagens:

Massa indistinta dos bandoleiros adormecidos.

Acústica:

Pio da coruja, doze badaladas da meia-noite, ronco dos bandoleiros, uivo lamentoso do vento na torre, ressonância específica da voz do Velho Moor, vinda da prisão.

Discurso, gestual:

Medo de Hermann quando entra em cena e diálogo com “a voz” (do Velho Moor).

Presente, em parte, desde o início da cena 5, esse conjunto de significantes não está, entretanto, colocado em primeiro plano na primeira sequência, ao longo da qual a atenção se concentra no bando e nas oposições internas que aí se manifestam. A situação dos companheiros de Karl Moor não tem, em si mesma, nada que possa, num primeiro momento, fixar a atenção: os bandoleiros esperam Karl Moor, estão esgotados pela marcha forçada até o castelo e se deitam no chão. É, portanto, o canto dos bandoleiros que assume aqui a tarefa de mostrar o que a representação cênica não nos mostra e, para dizer a verdade, nunca mostrou, a não ser nas poucas e curtas sequências do cerco dos bandoleiros pelas tropas: a existência livre, mas constantemente ameaçada, dos fora da lei. É o coro dos bandoleiros que faz do começo da cena 5 uma cena de conjunto. O contraste com a cena anterior vem do fato de que a cena 4 terminava também por uma sequência cantada, só que apenas por Karl e Amália. Não seria possível marcar mais claramente a oposição entre o universo do castelo e o da floresta, e o canto dos bandoleiros só vem confirmar o que o conjunto da cena 4 já sublinhava: a incompatibilidade absoluta do idílio familiar com a vida dos fora da lei: aventureira e à margem da moral (eixo semântico |existência coletiva, combate|).

Depois do canto dos bandoleiros, as oposições internas que abalam de novo o bando levam à execução de Spiegelberg, que organizara um complô contra Karl Moor e um eixo semântico |traição, intriga| se constitui assim no universo da floresta. O enfrentamento entre Karl e Spiegelberg no momento da expulsão de Schufterle e da acolhida a Kosinsky prepara esse desenlace da ação secundária centrada no personagem de Spiegelberg, mas é preciso remontar até a cena do albergue (Ato I, cena 3) para ver em germe esses projetos: rejeitado pelos estudantes, Spiegelberg os olhava enquanto eles se

afastavam ao fim da cena, proferindo ameaças contra Karl (“Teu inventário não está completo. Esqueceste o veneno.” Ato I, cena 3, N.A., p. 33), assim como Franz Moor observa a partida de suas vítimas depois de tê-las enganado.

Nessa cena na floresta, a intriga é marcada sobretudo pela proxêmica – Spiegelberg e Razmann se afastam – e também pela entonação – os dois são obrigados a cochichar. Essa sequência deve se organizar em múltiplos polos de atração, como acontece na maior parte das cenas de multidão. Pode-se, com efeito, distinguir o grupo constituído por Spiegelberg e Razmann do de Schweizer, Grimm e alguns outros bandoleiros que espionam os conspiradores, enquanto que o resto do grupo não percebe o que se passa até o assassinato de Spiegelberg.

Por seus projetos, Spiegelberg se torna a encarnação da traição e a ausência de cicatrizes em seu cadáver demonstra que ele encarna também a covardia e a falta de solidariedade em combate (lembramos que Karl Moor tinha, no Ato III, lavado o rosto de seu companheiro Schweizer para que se pudesse ver as feridas causadas por aqueles que estavam atacando o acampamento dos bandoleiros). Percebe-se aqui claramente de que modo e por quais oposições simples funciona a linguagem interna da peça de Schiller.

A volta de Karl Moor abre a segunda sequência da cena 5. Como era de se esperar, cabe ao chefe dos bandoleiros conferir um valor simbólico ao gesto de Schweizer. A morte de Spiegelberg é o sinal de que a potência transcendental começa a se vingar da soberba humana: foi essa instância vingadora que guiou o braço de Schweizer e a adaga do companheiro de Karl Moor lhe será consagrada. Mas Spiegelberg não fez mais do que fornecer o pretexto e dar forma aos projetos de

vingança de Karl, ao propor a criação do bando. Por intermédio desse personagem, é, portanto, Karl Moor em pessoa que entra na mira da vingança celeste. E, a partir desse momento, ele toma consciência disso. O emissor se torna, uma vez mais, o oponente, como já tinha acontecido no monólogo da cena 3 do Ato II, que designei como um precoce monólogo de purificação (p. 110-111). A cena da execução de Spiegelberg conduz, aliás, também ela, a um monólogo de Karl Moor, depois que os bandoleiros se deitam no chão e adormecem, mas esse monólogo é precedido pelo canto de Brutus e de César, que fala, tanto quanto o monólogo, das razões da nova crise de Karl Moor. É, na verdade, o assassinato do pai que assombra o pensamento de Karl desde que tomou conhecimento de que foi enganado pelo irmão e que, por sua cegueira e seus acessos de raiva, precipitou a perda do Velho Moor. Assim nasce a tentação do suicídio, que é o tema do monólogo, mas também da primeira estrofe que o canto atribui a Brutus. O enfrentamento entre o pai e o filho sob forma mitológica se conclui em favor do filho. O próprio César designa o filho como o maior dos romanos, enquanto que este último constata orgulhosamente que onde vive um Brutus, César tem que morrer. Para além da denegação do mito, é, portanto, o ódio contra o pai e a justificativa do assassinio que se veem afirmados no canto de Brutus e de César.⁵

O monólogo de Karl Moor desloca essa problemática familiar para um plano mais geral e confronta o chefe dos bandoleiros com o espírito de suas vítimas e com o julgamento do além. Os sintomas da crise física e psíquica se tornam então cada vez mais precisos: Karl, acometido de violentos tremores e calafrios, prepara-se para se

5 Ver RANK, Otto. *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*. Wien: Franz Deuticke, 1926, p. 569-570.

matar. A tentação do suicídio o leva inclusive à negação de qualquer forma de transcendência e de qualquer possibilidade de julgamento divino: o além é sem nome e Karl é o céu e o inferno para si mesmo. Ele chega a ponto de afastar de si a responsabilidade pelos crimes cometidos, atribuindo-os à engrenagem de um destino incontrollável. Nunca o primogênito e o caçula estarão tão próximos um do outro como no momento desse monólogo, jamais o eixo semântico |debate filosófico e religioso| passou por tanto tempo ao primeiro plano no tocante ao personagem de Karl Moor.

Nos últimos instantes de seu monólogo, Karl renuncia ao suicídio e decide, como Hamlet, assumir até o fim o seu destino. Pela primeira vez, Karl toma uma decisão autônoma, não sendo impulsionado à ação por um acontecimento exterior. Mas, ao fim do monólogo, um acontecimento desse tipo sobrevirá (a aparição do Velho Moor, na terceira seqüência), dando à existência de Karl Moor um novo sentido.

Já observamos que a entrada em cena de Hermann e o diálogo com “a voz” através das grades traziam ao primeiro plano o eixo semântico |noite sinistra|. Mas é preciso sublinhar também a extrema complexidade das relações estabelecidas entre os diferentes personagens: de início, Hermann ignora que não está sozinho, em seguida, toma Karl por Franz e pede-lhe perdão por ter salvado o Velho Moor. Karl não sabe que está falando com Hermann e, sobretudo, ignora que “a voz” é de seu próprio pai que, em seguida, ele toma por um fantasma, reconhecendo, por fim, o Velho Moor naquele pobre ancião. Por seu lado, o Velho Moor sabe que está falando com Hermann, mas ignora, e continuará a ignorar por muito tempo, que está em presença do filho. Essa extrema confusão nas relações entre os personagens é, claro, consequência direta das maquinações de Franz.

A permeabilidade do universo da floresta às agressões provenientes do castelo já foi sublinhada em várias ocasiões, em especial a respeito do terceiro ato. Mas assiste-se aqui a uma intrusão massiva dos eixos semânticos característicos do mundo do castelo no mundo da floresta, sendo que o significante de base é a aparição do velho esquelético e fantasmático alçado a vítima por excelência da tirania. Esse é, na realidade, o ápice da última sequência da cena 5 do Ato IV. Antes já, os gestos efetuados para abrir a prisão tiveram, sem que Karl se apercebesse, um valor simbólico e a iconografia conservou traços da importância concedida a esse ato de libertação e aos instrumentos que permitiram realizá-lo (*Ilustração 21*). Mas a revelação das intrigas de Franz por parte do Velho Moor tem um efeito ainda mais importante: ela faz com que as duas séries de acontecimentos da peça se juntem definitivamente. O campo de ação da família e o campo de ação público coincidem e o eixo semântico |luta contra a tirania| se precisa no seguinte sentido: |luta contra o tirano Franz Moor|. Assiste-se assim a uma designação tardia do oponente principal de Karl Moor. Voltaremos a esse ponto quando analisarmos o esquema actancial de Os *bandoleiros*.

Posto isso, o último juramento não é mais um ato de fidelidade aos bandoleiros, mas uma promessa de vingar o pai, proferida por Karl, sozinho e de joelhos, em sinal de piedade filial em relação ao velho. Num segundo momento, os bandoleiros se associarão a esse gesto simbólico: indo abater o tirano, eles conseguem, de algum modo, a absolvição de seus crimes e a oposição entre justiceiro e assassino, geradora das crises de Karl Moor, mais uma vez é suspensa por algum tempo. Os eixos semânticos |existência coletiva, combate| e |luta contra a tirania| se baseiam, assim, no gestual coletivo do juramento (os bandoleiros tiram o chapéu, ajoelham-se

em silêncio, levantam-se). A convite de Karl Moor, Schweizer realiza, enfim, um último gesto santificador ao tocar numa mecha dos cabelos brancos do velho, a mesma mecha que faz pender a balança para o lado da condenação no sonho de Franz na cena seguinte. Não enfatizarei o caráter insistente dessas sequências redundantes nem a transparência de uma linguagem cênica que apela a um gestual fortemente codificado e a um simbolismo convencional (o juramento de joelhos, a mecha de cabelos...).

Essa longa sequência de conjunto se conclui com a partida dos bandoleiros para o castelo e conduz à fusão das duas séries de acontecimentos de *Os bandoleiros*, materializada em cena quando do ataque do castelo no último ato.

A primeira cena do Ato V volta ao castelo, mas a unidade do conjunto final (Ato IV, cena 5 – Ato V, cenas 1 e 2) é assegurada pela permanência dos significantes espetaculares do eixo semântico |noite sinistra|, embora a floresta seja substituída pela sequência de cômodos do castelo. São as notações da iluminação que permitem, mais que todo o resto, garantir o elo com a cena anterior. A morada dos Moor está, na verdade, mergulhada na escuridão quando o quinto ato começa: a única luz é a da lanterna de Daniel, que ele, aliás, apaga quando Franz o surpreende em sua fuga. O senhor da casa manda então acender as lâmpadas da sala, mas o restante dos cômodos do castelo continua mergulhado na escuridão.

Até então, o universo cênico do castelo estava sob domínio direto do personagem de Franz: era ele o articulador das intrigas, o ator de suas próprias farsas e, por fim, o tirano decidido a afrontar e a dominar aqueles que escolhia como vítimas. Franz desmorona

nesse último ato. Todo o seu pensamento repousava sobre a negação de qualquer transcendência e na recusa de qualquer forma de sensibilidade. Desde que a dúvida se insinua em seu espírito, depois da volta de Karl, sua construção teórica desaba. A teoria psicossomática schilleriana fica, assim, confirmada: o controle excessivo exercido pela inteligência se torna insuficiente e Franz não consegue mais reprimir nem a visão aterrorizante do Juízo Final, nem as manifestações físicas do medo pânico que dele se apoderam. Sinal revelador: o figurino de Franz não é mais o do senhor do lugar, mas o roupão de um reles mortal que foi acordado por um pesadelo. E, sobretudo, o eixo semântico |crise física e psíquica| se apresenta pela primeira vez em relação com o personagem de Franz Moor e não mais com suas vítimas (o Velho Moor, Amália e Karl).

Aspecto físico:

Franz está pálido como a morte.

Comportamento:

Tremor incontrolável. Desmaio.

Deslocamentos:

Entrada precipitada em cena, caminhadas a esmo pelo cômodo.

Discurso:

Frases desconexas, fluxo de exclamações e de questões...

A melhor prova dessa inversão das relações entre o torturador e suas vítimas está na postura e no gestual de Franz ao fim do enfrentamento com o Pastor Moser: Franz Moor desaba numa poltrona, onde é tomado por terríveis movimentos convulsivos, como aconteceu com o Velho Moor na cena 2 do segundo ato. Essa

reversão de situação também fica evidente nas relações de Franz com Daniel e com o Pastor Moser. No Ato IV, Daniel se lança aos pés de Franz e se agarra às suas pernas, suplicante. Agora, é Franz que implora a proteção de Daniel, impede-o de sair, por medo de ficar sozinho, pede-lhe que se sente perto dele no sofá e o abraça convulsivamente no momento do ataque ao castelo. A imagem cênica mais reveladora desse aspecto é, entretanto, a que nos mostra Franz caído no chão, desmaiado, enquanto Daniel se debruça sobre ele para tentar fazê-lo voltar a si.

Franz Moor tenta, claro, se controlar diante do Pastor Moser: como havia feito com o Velho Moor, com Amália ou com Hermann, tenta, mais uma vez, se impor pela força ou engabelar sua vítima pela astúcia. Mas os eixos semânticos |traição, intriga| e |tirania| se desagregam diante de nossos olhos. Em vão Franz representa sua farsa e finge querer apenas se distrair e exercitar o espírito em jogos dialéticos, em vão ele agride fisicamente o Pastor ou dá ordens ridículas ao “Vingador celeste”, nada pode impedir Moser de falar em nome da instância transcendente e as palavras do Pastor servem, em alguma medida, de antídoto contra o veneno das frases sacrílegas pronunciadas por Franz em seus monólogos anteriores. O enfrentamento entre Franz e Moser desempenha papel essencial para o receptor da obra teatral (leitor e, sobretudo, espectador) e será importante atentar para o que as diferentes adaptações e representações de *Os bandoleiros* propõem para essa sequência.

O Pastor se retirou. Daniel não consegue ajudá-lo. Só resta a Franz esperar a noite do Juízo Final, prefigurada pelas trevas que envolvem o espaço cênico. Seu último recurso é tentar rezar. O gestual de Franz e sua evocação do inferno suscitam então uma estruturação

específica do espaço dramático cuja origem descobriremos na dramaturgia barroca: o sonho de Franz abriu, abaixo do espaço cênico, o abismo do inferno e o gesto suplicante da prece cria, acima dele, o espaço inacessível da potência divina.

A aparição dos “anjos exterminadores” de Schweizer e o ataque ao castelo acabam por se confundir no espírito perturbado de Franz Moor com as visões apocalípticas que o torturam: os eixos semânticos |existência coletiva, combate| e |luta contra a tirania| passam, pela primeira e única vez, para o primeiro plano no universo do castelo. O ataque dos fora da lei é anunciado, de início, pelos significantes acústicos (gritos, tumulto...) vindos de um extra-cena cada vez mais próximo. Num segundo momento, ouve-se a voz de Schweizer dando ordens para o cerco ao castelo. Em seguida vêm os sinais diretos do ataque, enquanto Franz Moor tenta, em vão, rezar: as pedras e as tochas voam, os vidros se estilhaçam e o castelo acaba por pegar fogo. A precisão das didascálias e das indicações fornecidas no diálogo (“Daniel – O castelo inteiro está em chamas!” Ato V, cena 1, p. 214), levanta o problema técnico da representação cênica dessa última sequência e teremos que determinar quais foram os meios técnicos utilizados para esse fim. Mas é importante constatar, desde já, a importância concedida aos significantes espetaculares ao longo dessa sequência.

Reduzido a ruínas, o castelo dos Moor se iguala à antiga morada dos ancestrais da família e o espaço fechado onde se passaram, na maior parte das vezes, cenas com dois ou três personagens é invadido pelos homens de Schweizer. Mas, nesse momento, Franz já se matou, depois de, num último gesto de orgulho, ter se recusado a rezar e ter afundado na loucura. Essa morte não tem relação

alguma com o sacrifício do herói em nome de um absoluto, que é o que arremata o destino de Karl Moor, na cena final. Schiller recusa a Franz Moor até o suicídio pela adaga e só lhe concede como instrumento da morte um ridículo cordão de chapéu com o qual ele se estrangula. Também é verdade que o desafio de Franz Moor e seu assomo final de orgulho representam um questionamento radical da ordem social e moral que fascinou ou horrorizou gerações de homens de teatro e de espectadores, como veremos mais adiante.

A última mudança de cenário da peça permite voltar à floresta nos arredores do castelo dos Moor (Ato V, cena 2). Pela primeira vez duas cenas da floresta acontecem no mesmo lugar: a errância dos bandoleiros chegou ao fim e o elo temporal com as duas cenas anteriores é claramente estabelecido. No começo da cena, Karl e o Velho Moor esperam a volta dos bandoleiros que haviam partido em direção ao castelo no fim do quarto ato. A sucessão muito rápida dos acontecimentos leva à seguinte decupagem:

1. Karl e o Velho Moor
2. Volta dos bandoleiros. Cena silenciosa de conjunto: o cortejo lutuoso.
3. Outros bandoleiros trazem Amália. Cena entre Karl e Amália. Morte do Velho Moor. Breve abraço dos amantes.
4. Enfrentamento entre Karl e os bandoleiros. Karl mata Amália.
5. Monólogo de Karl. Separação final.

A confrontação dos personagens do castelo com os da floresta só pode ter um resultado trágico. Karl Moor imagina, por algum tempo, que poderá superar todos os obstáculos e isso por várias razões:

– A bênção que Karl recebe do Velho Moor, sem se dar a conhecer, parece apagar a maldição que pesa sobre ele. De resto, por uma curiosa inversão da parábola do filho pródigo, é o Velho Moor quem se julga indigno de receber a designação de pai. A presença de numerosos significantes do eixo semântico |crise física e psíquica| prova que, apesar do desaparecimento de Franz, as intrigas deste último continuam a pesar sobre as relações entre os demais personagens. Karl não pode, aliás, revelar a seu pai sua identidade, de modo que a situação de comunicação permanece tão complexa quanto era no Ato IV nas cenas entre Karl e Amália (cena dos retratos, cena do jardim). O Velho Moor se dirige, realmente, ao espírito de seu filho, sem desconfiar que o filho está vivo e diante dele. O Velho Moor chega inclusive a confiar a seu interlocutor o papel do filho para criar a sensação de ainda tê-lo perto de si. Deste modo, Karl arranca a seu pai uma bênção que lhe dá esperança e o transfigura: a adaga que ele batia contra uma pedra no início da cena, em seu desejo de justa vingança (eixo semântico |luta contra a tirania|), lhe escapa das mãos.

– O perdão de Amália e o abraço dos noivos permite alcançar a felicidade que as intrigas de Franz tinham relegado a mera recordação: a jovem reconhece enfim seu noivo e conserva seu amor por ele, apesar de Karl ter confessado ser o chefe dos bandoleiros assassinos. O obstáculo que parecia insuperável na cena do jardim do Ato IV é, por consequência, superado. As manifestações da crise física e psíquica de Karl que é, ele também, acometido de visões infernais e se precipita em desespero sobre um carvalho, dão lugar ao êxtase.

Mas Karl esquece que está, por seus atos e juramentos, preso a compromissos irreversíveis. A volta silenciosa do conjunto dos bandoleiros, sem Schweizer, é a prova adicional e a reação de alegria de Karl

Moor no fim dessa sequência evidencia que um fosso se abre a partir dali entre os bandoleiros e seu chefe. Karl gostaria de ignorar que, ao longo da ação, acorrentou seu destino ao dos bandoleiros. Como qualquer herói trágico, Karl se colocou numa situação sem saída cujas consequências virão, inevitavelmente, no desfecho da peça.

Karl revela ao Velho Moor que é o chefe dos bandoleiros e provoca a morte do pai. Depois, renuncia ao amor de Amália e mata a moça com as próprias mãos, ao cabo de uma sequência reveladora da situação final: o mundo do castelo e do idílio familiar (abraço de Karl e de Amália) se opõe ao da floresta, no qual a solidariedade do grupo se sobrepõe ao destino individual (os bandoleiros arrancam a roupa para exibir as cicatrizes). São, portanto, os fora da lei que extraem dos significantes de valor simbólico dos eixos semânticos |existência coletiva, combate| e |luta contra a tirania| argumentos para se opor à criação de um mundo de amor, dessa vez despido da dimensão da lembrança e capaz de realizar os anseios de Karl e de Amália.

A irreversibilidade da situação trágica leva ao monólogo de purificação final. Isso tem como resultado:

1. O reconhecimento por parte de Karl Moor da presunção que ele alimentou ao querer substituir a Justiça divina (início do monólogo);
2. O restabelecimento da Providência em suas funções e em seus direitos (“A vingança é propriedade só Tua.” Ato V, cena 2, p. 230);
3. O restabelecimento da ordem humana e divina pelo sacrifício do herói.

A essa renúncia à luta presunçosa corresponde o abandono dos objetos que tinham se transformado em símbolos dela: a adaga que Karl joga por terra junto com suas outras armas e o bastão de comando que usava como chefe dos fora da lei (que nunca havia sido mencionado até então nas didascálias). Os últimos instantes da peça são, além do mais, reveladores do estilhaçamento do lugar cênico da floresta: os bandoleiros renunciam a reter Karl e este vai para um extra-cena onde o esperam a tortura e o sacrifício, mas também, pela primeira vez, um ato de justiça sem recaída funesta.

1.2.

Principais articulações do texto de *Os bandoleiros*

Antes de prosseguir, é necessário tirar algumas conclusões da análise que acabamos de apresentar, definindo, assim, a linguagem dramática de *Os bandoleiros* tal como ela aparece a partir da leitura do texto da peça.

1.2.1. O espaço

Não é preciso insistir sobre o fato de que a estrutura de conjunto de *Os bandoleiros* é bipartida e que os critérios que permitem separar as duas séries de acontecimentos da trama são, em grande parte, de ordem espacial: constata-se, em realidade, que o lugar fechado e claramente delimitado dos cômodos do castelo se opõe ao espaço muito amplo e aberto do acampamento dos bandoleiros. Um esquema tornará isso mais claro:

Alternância dos lugares cênicos em *Os bandoleiros*

Castelo	Albergue e floresta
Ato I	
Cena 1: Salão do castelo	
	Cena 2: Albergue na fronteira da Saxônia
Cena 3: Quarto de Amália	
Ato II	
Cena 1: Quarto de Franz	
Cena 2: Quarto do Velho Moor	
	Cena 3: Floresta na Boêmia
Ato III	
Cena 1: Jardim do castelo	
	Cena 2: Margens do Danúbio
Ato IV	
Cena 1: Arredores do castelo	
Cena 2: Galeria dos retratos	
Cena 3: Sala do castelo	
Cena 4: Jardim do castelo	
	Cena 5: Floresta próxima do castelo com ruína
Ato V	
Cena 1: Sequência de cômodos do castelo	
	Cena 2: Floresta próxima do castelo com ruína

Resolver o problema da configuração do espaço de *Os bandoleiros* é difícil porém indispensável, na medida em que o conjunto da peça se resume a uma luta pela posse do espaço, causa das maquinações de Franz Moor. Proibir a volta de Karl ao castelo, fazer desaparecer o Velho Moor, arrastar Amália, por bem ou por mal, até o seu quarto, reinar, enfim, como senhor impiedoso sobre seus domínios, eis os objetivos que estabeleceu para si mesmo o caçula dos Moor. O círculo de maldições, evocado no primeiro monólogo de Franz (Ato I, cena 1, p. 23), projeta Karl Moor em locais distantes e instáveis da vida errante. Castelo e floresta se tornam desde então claramente distintos e a ruptura entre ambos é total, se só considerarmos os lugares materializados em cena. Isto deixa de ser verdade, no entanto, se levarmos em conta o fato de que os lugares da vida errante são com frequência evocados no discurso dos personagens do castelo (com desespero por Amália e pelo Velho Moor e com uma pérfida alegria por Franz). A recíproca é verdadeira, visto que Karl evoca o castelo paterno desde a primeira cena e, sobretudo, quando contempla os campos às margens do Danúbio. O espaço dramático da peça – que nasce dessa tensão e dessa interação entre os lugares cênicos e os lugares nomeados – é, portanto, mais coerente do que parece.

A alternância entre as cenas do castelo e da floresta não pode a priori ser traduzida a não ser pela oposição entre:

- lugares fechados compostos pelos diversos cômodos do castelo, que possuem todas as características das cenas de interior (paredes, chão, portas, janelas, móveis...);
- cenas que se desenrolam em plena natureza, nas quais o espaço cênico não tem limites precisos e é ocupado por uma vegetação natural (árvores da floresta, chão de relva ou recoberto de seixos, lugares de acampamento, cenas ao ar livre...).

Dois cenários fogem a essa regra: o albergue do primeiro ato, que é, claro, um lugar fechado, mas também um abrigo transitório que os estudantes abandonam assim que o bando se forma; o jardim, no qual a vegetação e (talvez) também o céu aparecem numa das cenas do castelo, mas dentro de um universo que permanece fechado, cercado de muros (Franz fala a Hermann do “muro do jardim”, Ato II, cena 1, p. 71) e onde a natureza é moldada pelo trabalho do homem (o caramanchão, as aleias...).

No conjunto, a oposição entre as séries de acontecimentos é, portanto, claramente materializada no plano espacial. Teremos que ver como as equipes de criação dos espetáculos conseguiram resolver o problema colocado pela alternância frequente e pelas constantes mudanças de lugar no âmbito do castelo e da floresta. É importante observar que apenas os lugares cênicos jardim (Ato III, cena 1 e Ato IV, cena 4) e floresta nos arredores do castelo com ruína (Ato IV, cena 5 e Ato V, cena 2) são utilizados duas vezes ao longo da ação.

A essas características se acrescenta, aliás, uma outra, que diz respeito às grandes dimensões do espaço cênico necessário para apresentar a peça. Isso é verdade numa certa medida para as cenas do castelo. As dimensões do salão da cena inicial não podem, realmente, ser muito acanhadas. Do mesmo modo, a sucessão de cômodos indicada no Ato V (cena 1) torna necessária certa profundidade do espaço cênico. No entanto, é possível, no tocante às cenas de interior, utilizar um espaço limitado e, ainda assim, oferecer ao espectador a ilusão de profundidade. Isso se torna muito mais difícil no que diz respeito ao mundo da floresta, se levarmos em consideração as indicações cênicas do texto: grandes árvores, cenas de multidão com muitos personagens (80 bandoleiros no momento do cerco pelos cavaleiros), presença de ao menos um cavalo em cena (o de Karl Moor na cena 2 do Ato III).

Sublinhemos, portanto, que as cenas de multidão de *Os bandoleiros* exigem um espaço cênico largo e profundo que pode e deve ser reduzido para as sequências que se passam no castelo, mas que deve conservar, mesmo nesse segundo caso, dimensões bastante consideráveis e conformes à representação em cena de uma residência principesca.

A ocupação do espaço cênico pelos personagens é evidentemente diferente segundo eles se encontrem no castelo ou na floresta. No primeiro caso, trata-se de cenas de interior, com número reduzido de personagens e nas quais indicações simples de gestual e de proxêmica revelam as relações de força que determinam a vida no âmbito do castelo e dão conta das farsas elaboradas pelo intrigante Franz Moor.

Na cadeia de acontecimentos da floresta, a composição cênica se revela mais delicada, na medida em que se trata de cenas de conjunto com características especiais. Constata-se, na realidade, que as cenas de combate propriamente ditas não são representadas no palco (ataque à cidade, luta contra os cavaleiros). A única exceção marcante são as consequências do ataque ao castelo dos Moor por Schweizer e seus “anjos exterminadores” (Ato V, cena 1). É preciso acrescentar ainda que os movimentos de conjunto dos bandoleiros e do povo em pânico acontecem, aparentemente, num extra-cena imediato e se manifestam por meio de significantes de ordem acústica (tumulto nas ruas, ...). O ataque é, por esse motivo, marcado, antes de tudo, pelo cenário, pela luz e pelos objetos (vidraças estilhaçadas, tochas que voam de todos os lados, incêndio do castelo). Se excetuarmos essa sequência, as cenas de multidão se situam essencialmente no momento da volta de um combate (Ato II, cena 3, Ato V, cena 2) ou logo após a mudança de acampamento que a segue (Ato III, cena 2). A consequência desse

estado de fato é diretamente visível em cena: um dos significantes mais representativos do eixo semântico |existência coletiva, combate| é, paradoxalmente... o esticar-se no chão, marca do esgotamento depois da libertação de Roller (Ato II, cena 3), da batalha contra os cavaleiros e da marcha forçada até o Danúbio (Ato III, cena 2), depois até o castelo (Ato IV, cena 5). Acrescentemos que outros significantes também conotam a dureza dos combates que acabam de acontecer (figurinos sujos de lama, feridas e cicatrizes).

As cenas da floresta seriam, portanto, muito estáticas se o autor se ativesse apenas a esse tipo de sequência. Mas não é isso, absolutamente, o que ocorre e o eixo semântico |existência coletiva, combate| caracteriza essencialmente a ocupação do espaço cênico por ocasião das sequências finais das cenas da floresta: predominam, então, amplos movimentos e gestos de conjunto que lembram uma verdadeira coreografia: agrupamento em torno de um personagem, saídas em grupos compactos, adagas brandidas, chapéus jogados para o alto... É a passagem, em patamares sucessivos, entre sequências estáticas e grandes movimentos de conjunto que fecham essas cenas, o que deve chamar a atenção dos homens de teatro que pretendam dar vida às cenas de conjunto de *Os bandoleiros*.

1.2.2. O tempo

Assim como a materialização precisa dos lugares cênicos de *Os bandoleiros* se anuncia desde a análise textual como uma tarefa tão indispensável quanto difícil, o estabelecimento de marcos precisos que fixem a cronologia da peça não é coisa fácil de se conseguir.

A dificuldade não é, entretanto, grande demais no que concerne à datação da intriga. Nesse plano, as indicações precisas não estão no desenrolar da ação propriamente dita, mas na “fábula” que Franz Moor inventa para dar credibilidade à notícia da morte de Karl Moor: o mais velho dos irmãos Moor teria perdido a vida no cerco de Praga, junto com seu general, o conde de Schwerin. Trata-se da segunda guerra da Silésia e essa batalha aconteceu em 6 de maio de 1757. Mesmo se a informação relativa à morte de Karl é falsa, a aventura inventada por Franz é plausível, de modo que o Velho Moor e Amália acreditam nela. O dia da batalha serve de marco temporal e é possível concluir que a ação começou em 1756, porque, na cena 1 do Ato II, Franz anuncia a Hermann que Karl está banido do castelo há onze meses.

A menção ao cerco de Praga não é, entretanto, o único elemento que permite situar a peça na História. As acusações lançadas por Karl Moor contra altas personalidades ultrapassam a ficção dramática e visam personagens da época de Schiller que o público conhecia bem:

O “ministro” era Montmartin, grande favorito de Karl Eugen de Wurtemberg e aquele que ele tinha perfidamente afastado era Rieger, seu rival; quanto ao conselheiro acusado de prevaricação era Wittleder, outro súdito do Duque.⁶

Do mesmo modo, a denúncia da tirania e dos malfeitos dos condes do Império se dirige a príncipes reinantes, que pululavam na segunda metade do século XVIII, enquanto que bandos de salteadores

6 CANNAC, René. *Théâtre et révolte. Essai sur la jeunesse de Schiller*. Paris: Payot, 1966, p. 138.

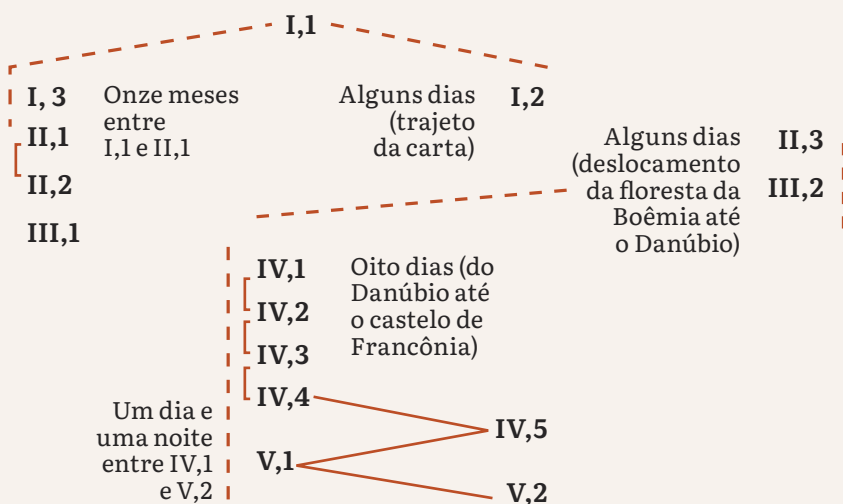
se constituíam, na mesma época, em certas regiões da Alemanha.⁷ Voltaremos mais adiante a essa ancoragem da peça de Schiller na situação histórica e política de sua época: não é difícil imaginar o caráter revolucionário de uma obra cujo autor denuncia os abusos do absolutismo de seu tempo e em seu próprio país. A didascália inicial não anuncia orgulhosamente que “o lugar onde transcorre a ação é a Alemanha”? (Ato I, cena 1, p. 10). Por agora, vamos reter que Schiller situa a ação da peça numa época próxima à da escrita do texto (exatamente 25 anos antes) e que ele multiplica as alusões a acontecimentos recentes.

Na didascália inicial acima citada, Schiller acrescenta: “O tempo da peça é de mais ou menos dois anos” (Ato I, cena 1, p. 10). O cuidado do autor depõe a seu favor, porque é bem difícil calcular essa duração apenas examinando o desenrolar da peça. Mesmo se não nos entregarmos a cálculos eruditos e inúteis, é impossível deixar de constatar o seguinte fato: quando é libertado por Karl, o Velho Moor diz ter ficado “enterrado” durante três luas, isto é, três meses. Se acrescentarmos a esse período os onze ou doze meses da ação anterior (do Ato I, cena 1 até o Ato II, cena 1), teremos um total de aproximadamente quinze meses. Guardemos de tudo isso o fato de que a cronologia de *Os bandoleiros* não é simples de estabelecer e que certas cenas são inclusive difíceis de situar temporalmente em relação às que as enquadram (Ato I, cena 3, em relação a Ato I, cena 2 e Ato II, cena 1; Ato III, cena 1 em relação a Ato II, cena 3 e Ato III, cena 2). Essa dificuldade vem basicamente do fato de as ligações temporais entre o castelo e a floresta serem, com frequência, muito distendidas, cada uma das duas cadeias da ação se desenrolando segundo a sua própria cronologia.

7 KRAFT, Günther. *Historische Studien zu Schillers Schauspiel “Die Räuber”*. Weimar: Arion Verlag, 1959, passim.

O tempo em Os bandoleiros

Castelo		Albergue e floresta	
Sem relação temporal com a ação na floresta	Relação temporal com a ação na floresta	Relação temporal com a ação no castelo	Sem relação temporal com a ação no castelo



Sucessão rápida ou imediata entre as cenas, progressão em unidades compactas: [

Ressalta da representação das relações temporais na peça de Schiller uma outra constatação essencial: a aceleração brutal da ação a partir do início do Ato IV. Dos quinze meses de duração de *Os bandoleiros*, os Atos IV e V se desenrolam segundo uma sucessão rigorosa e dentro de um período de vinte e quatro horas. Essa aceleração está, evidentemente, de acordo com o caráter cada vez

mais marcado da irreversibilidade da ação trágica. Tudo se passa, pois, como se o ritmo da ação se precipitasse a partir do momento em que os dois espaços – o do castelo e o da floresta – se aproximam um do outro, como se o universo dos fora da lei fosse arrastado no turbilhão das intrigas de Franz Moor.

As realizações cênicas de *Os bandoleiros* devem, pois, levar em conta as características rítmicas de cada uma das duas cadeias de acontecimentos da trama até a aceleração final que as coloca enfim no mesmo ritmo.

Sincronização final das séries de acontecimentos em *Os bandoleiros*

Castelo	Floresta
Depois da cena 4 do Ato IV:	Ato IV, cena 5:
– Karl deixou o castelo. Está a caminho da floresta.	– Os bandoleiros estão preocupados: anoitece e Karl havia prometido chegar antes das oito .
Antes da cena 1 do Ato V:	Karl chega: é meia-noite .
– Franz dorme, mas seu sono é agitado por pesadelos.	– Hermann entra em cena: acaba de soar a meia-noite .
	– Descoberta do Velho Moor
	– Schweizer é enviado ao castelo com os bandoleiros
Ato V, cena 1:	
– Franz é acordado por um pesadelo. São duas da manhã .	Depois da cena 5 do Ato IV:

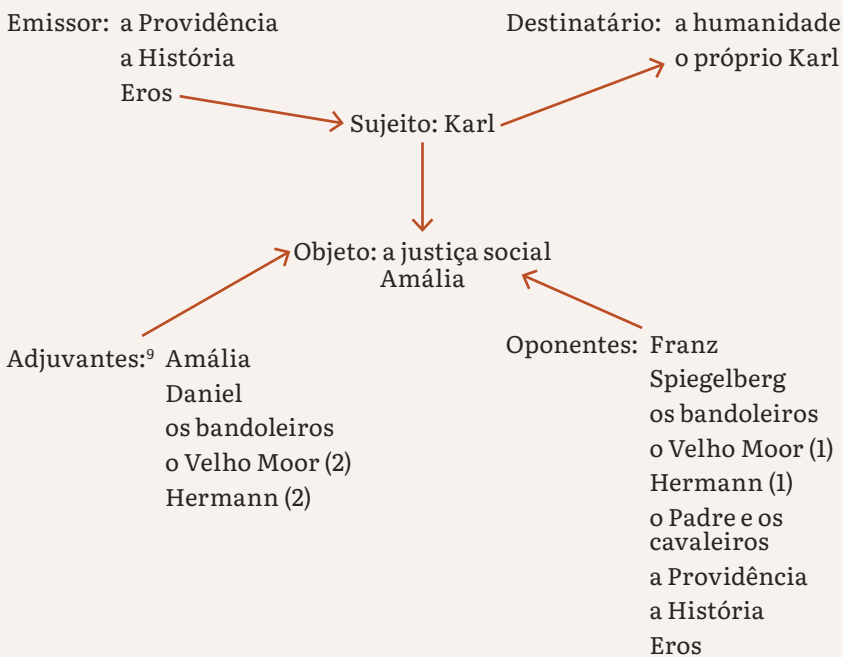
– Franz e Daniel	– Os bandoleiros estão a caminho do castelo
– Franz e Moser	
– Daniel anuncia a chegada dos bandoleiros.	
– Incêndio do castelo	
– Franz se suicida, Schweizer se suicida.	
Depois da cena 1 do Ato V:	Ato V, cena 2:
– Os bandoleiros voltam para a floresta, um grupo capturou Amália.	Karl espera os bandoleiros com o Velho Moor.
	Os bandoleiros chegam sem Schweizer, mas com Amália
	Morte de Amália, desfecho.

1.2.3. O modelo actancial em *Os bandoleiros*

Para que se tornem claras as diferentes possibilidades de estruturação da peça de Schiller, antes de concluir este capítulo procederemos a uma análise do esquema actancial de *Os bandoleiros*. O esquema actancial permite, em realidade, determinar o sistema de forças em torno das quais a obra concreta se organiza.⁸

8 Sobre o esquema actancial, cf. GREIMAS, A.J. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966, p. 172-191. UBERSFELD, Anne: *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales, 1977, p. 58-118. (Em português: *Para ler o teatro*. Trad. José Simões Almeida Jr. São Paulo: Perspectiva, 2005.)

Se partirmos de um modelo actancial cujo sujeito é Karl Moor, a frase de base de *Os bandoleiros* pode ser enunciada da seguinte maneira: a Providência e a História querem que Karl Moor estabeleça a justiça social para o bem da humanidade. A isso se acrescenta o outro elemento fundamental que caracteriza a ação de Karl: Eros quer que Karl Moor se una a Amália, para o bem dele. O esquema actancial se estabelece, então, da seguinte maneira:



9 Os números (1) e (2) marcam a passagem de alguns personagens, ao longo da peça, da coluna adjuvante à coluna oposta e também a ordem em que se efetua essa passagem (Hermann é, de início, oponente e, depois, adjuvante).

O caso do Velho Moor e de Hermann é especial porque, primeiro, eles são oponentes, de modo voluntário ou involuntário e, depois, ambos se tornam adjuvantes. Quanto aos bandoleiros, são adjuvantes ou oponentes conforme os consideremos como justiceiros ou assassinos e conforme levemos ou não em conta o desejo de Karl de se unir a Amália – ao longo do último ato os bandoleiros constituem um obstáculo importante a essa união.

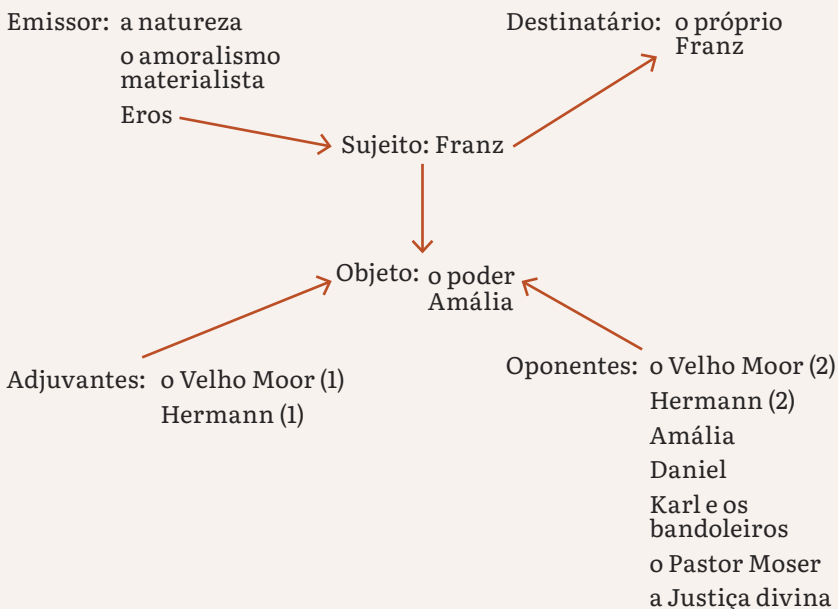
A complexidade da ação que se organiza em torno do personagem de Karl é confirmada pelo fato de que encontraremos alguns dos actantes na coluna dos destinatários e também na dos oponentes. Isso se explica, em primeiro lugar, pelo fato de Karl estar incessantemente dividido entre exigências contraditórias: a realização da felicidade privada (emissor Eros) é, efetivamente, incompatível com as exigências da luta contra a tirania (emissores Providência e História). Além disso, a ação que Karl empreende em favor da humanidade é, em si mesma, marcada por profunda ambiguidade: Karl Moor age, em realidade, em nome do Vingador celeste, quando se propõe a reparar as injustiças que reinam sobre a terra. Mas vai de encontro à Justiça humana e à divina ao acreditar que pode dirigir “a espada vingadora do Tribunal supremo” (Ato V, cena 2, N.A., p. 134). O desfecho de *Os bandoleiros* não deixa nenhuma dúvida a esse respeito e não há nisso nada de espantoso: é próprio do herói trágico acreditar presunçosamente que pode substituir a instância transcendente, colocando-se, assim, numa situação sem saída. Mas é surpreendente e notável que a tomada de consciência de Karl Moor em relação à inutilidade de sua ação aconteça tão cedo, desde a sua segunda aparição em cena (Ato II, cena 3, p. 110-111).

Outro problema é levantado aqui pela presença da História ao lado da Providência na coluna dos emissores desse esquema actancial. A cena do albergue e a disputa oratória com o Dignitário eclesiástico (Ato I, cena 2; Ato II, cena 3) são as passagens do texto dramático que levam a incluir a História nesse lugar: Karl Moor aí denuncia a mediocridade de seu século e os abusos cometidos pelos déspotas que grassavam em seu tempo. Combatendo esses abusos, o bandleiro justiceiro procura abrir, por sua ação e suas exigências morais, uma era menos medíocre e socialmente mais justa. Não se trata aqui, evidentemente, de uma tomada de consciência do devir histórico no sentido em que ele será formulado na Alemanha do século XIX, mas de uma ancoragem da peça numa situação histórica precisa e que, além do mais, é praticamente contemporânea da redação da peça. Foi esse aspecto de *Os bandleiros* que lhe valeu a fama de peça revolucionária. Ora, o desfecho que analisamos se cala sobre esse ponto. A indignação despertada pela tirania dos déspotas, pela hipocrisia dos representantes oficiais da justiça dá lugar a uma submissão total à ordem divina: “A vingança é propriedade só Tua”, grita Karl, “Tu não necessitas de mãos humanas.” (Ato V, cena 2, p. 230).

Essa constatação de incompetência não tira a legitimidade da revolta de Karl Moor e o caráter contemporâneo dos ataques lançados na peça de Schiller não permite ignorar o problema colocado pela ausência do emissor História no desfecho da peça. Veremos que o próprio autor modificou o desfecho de seus *Bandoleiros* na adaptação redigida para as primeiras representações de Mannheim e analisaremos o sentido dessa modificação.

A situação é muito diferente no que diz respeito ao personagem de Franz Moor e isso nos leva à elaboração de um segundo esquema

actancial que se opera pela inversão do sujeito e do oponente.¹⁰ A frase de base será a seguinte: a natureza (enquanto matéria) e o amoralismo materialista querem que Franz conquiste o poder para si próprio. O tema da rivalidade amorosa entre os irmãos Moor leva ao seguinte adendo: Eros quer que Franz possua fisicamente Amália. O esquema geral é o seguinte:



Constata-se aqui que o sujeito ativo de *Os bandoleiros* é, antes de tudo, Franz Moor e que a audácia de sua conduta é tão grande quanto a obra empreendida por seu irmão Karl: a recusa de qualquer autoridade transcendente e de qualquer lei humana permite

¹⁰ Terei ainda ocasião de destacar que essa inversão é muito frequente no melodrama.

a Franz levar até o limite as consequências da liberdade do ser humano. Essa operação logo se torna solitária e a coluna dos adjuvantes fica definitivamente vazia a partir do momento em que também Hermann abandona o tirano (Ato III, cena 1); ao mesmo tempo, a coluna dos oponentes vai ganhando reforços, entre os quais os próprios bandoleiros, a partir do fim do Ato IV, e a Justiça divina, na última cena do castelo. A derrota final de Franz Moor não tira nada da grandeza de seu desafio e a riqueza e a complexidade da peça de Schiller estão, na verdade, na confrontação dos destinos excepcionais de Karl e de Franz Moor.

1.3.

Balanço

Já assinalamos que a estrutura bipartida da obra permite alternar cenas de interior, com poucos personagens, e cenas de multidão, com muito movimento, ambientadas em vastos espaços. Cada um desses dois conjuntos tem um ritmo próprio de progressão dramática. A vivacidade global da peça vem, assim, compensar os problemas colocados pelas sequências nas quais a narração épica ou os longos monólogos conferem ao relato ou à retórica um lugar preponderante. A tarefa dos homens de teatro que abordam a peça será encontrar um equilíbrio que permita iluminar o debate político, moral e filosófico de *Os bandoleiros*, utilizando-se das numerosas possibilidades oferecidas pela escrita cênica do jovem Schiller. Será preciso, portanto, estar especialmente atento aos cortes operados nas diferentes adaptações e aquilatar as consequências deles, tanto no plano ideológico quanto no plano formal. Por enquanto, reteremos da análise anterior o fato de que Schiller sabe trabalhar com a cena e não negligencia nenhum dos sistemas significantes ligados ao espetáculo: o cenário e as nuances de iluminação (pôr do sol, crepúsculo seguido das trevas na parte final); a ativação do extra-cena imediato pelos significantes acústicos (ruídos ou vozes que vêm do espaço fora da cena); o figurino e o aspecto físico dos personagens; as figuras proxêmicas desenhadas tanto nas cenas do castelo quanto nas cenas de multidão, nas quais elas compõem uma

verdadeira coreografia; o gestual dos personagens, em especial quando ele se torna revelador de problemas psíquicos de inaudita violência; a utilização dos acessórios a serviço da intriga, da recordação ou da função simbolizante e, por fim, a inserção de cantos e de música instrumental no discurso dramático.

O outro traço marcante dessa linguagem cênica é sua extrema legibilidade. Já enfatizamos a transparência de numerosos significantes espetaculares que são imediatamente comentados no discurso e denotam a tendência universalizante do patético schilleriano. Mostramos também que muito frequentemente Schiller procede por enquadramentos sucessivos que concentram a atenção sobre tal ou qual elemento do quadro cênico e fornecem, ao mesmo tempo, suas conotações: “quadro vivo” do Velho Moor, depois, aspecto físico de Amália e, finalmente, retrato em miniatura de Karl são, por exemplo, os enquadramentos sucessivos do começo da cena 2 do segundo ato. Pode-se acrescentar que a recorrência de algumas sequências serve também de marco ao desenrolar cênico das duas séries de acontecimentos de *Os bandoleiros* (comentário irônico de Franz Moor depois da partida de suas vítimas, juramentos de Karl).

Último traço característico e que não favorece o autor de *Os bandoleiros*: no plano da intriga, o jovem Schiller não procura desvios nem se esforça para mascarar os fios mais grosseiros da manipulação dramática: por exemplo, Hermann é designado no diálogo como *deus ex machina* e Kosinsky é também um personagem que chega muito a propósito para trazer à lembrança de Karl Moor o castelo do pai e Amália. Do mesmo modo, certos acessórios estão ao alcance da mão no momento certo, sem que sua presença no lugar cênico se justifique (o pacote de acessórios para Herman já

está pronto antes de Franz ter elaborado totalmente sua estratégia para eliminar o Velho Moor e nada ao longo do seu monólogo indica que ele os estivesse preparando; o cordão do chapéu com o qual Franz se enforca aparece num momento em que ele está de roupão...). Mas se excluirmos esses exemplos precisos, a ação, os personagens, as situações e os cenários contêm em seu conjunto, uma alta dose de convenção: personagem do traidor e do bandoleiro justiceiro, da noiva inconsolável ou do patriarca de cabelos brancos, intriga familiar ao redor do tema dos irmãos inimigos, cena dos retratos, noite sinistra com grito de coruja e com as doze badaladas da meia-noite, incêndio do castelo... Todos esses elementos provêm de tradições culturais e teatrais que será importante mencionar quando for necessário situar a peça no contexto de sua época e analisar sua recepção.

Salvaguardar a riqueza temática e estrutural de *Os bandoleiros* foi a tarefa dos homens de teatro que contribuíram para a elaboração das numerosas representações do texto. Mas, antes de passar à análise das montagens, uma questão ainda deve ser respondida: é possível recolocar *Os bandoleiros* no contexto teatral de sua época e explicar a coexistência de linguagens cênicas tão diversas nessa obra dramática?



**Traços particulares da escrita
dramática schilleriana em
*Os bandoleiros***

2.1.

Os bandoleiros e o *Sturm und Drang*

De acordo com a análise que fizemos de *Os bandoleiros*, a peça se apresenta como um enigma literário e dramático. E a recepção inicial deve ter reiterado essa impressão a respeito da primeira obra do jovem Schiller que foi publicada e, em seguida, representada. Por falta de marcos precisos, o leitor ou espectador do início dos anos 1780 ficava reduzido a se orientar a partir dos indícios dados pelo próprio autor em seus prefácios ou no *Aviso a respeito da primeira representação de Os bandoleiros*, que figurava nos anúncios impressos pelo Teatro Nacional de Mannheim (*Ilustração 7*) e que começa pela seguinte caracterização:

Os bandoleiros, pintura de uma grande alma extraviada, provida de todos os dons que levam à perfeição e com todos esses dons... perdida... Um ardor sem freio e as más companhias corromperam seu coração, arrastaram-no de vício em vício, até que ele se viu comandando um grupo de assassinos; ele acumulou horror sobre horror, caiu de abismo em abismo e atingiu o mais fundo desespero. Grande e majestoso na desgraça, e pela desgraça corrigido, devolvido à perfeição. Tal é o homem que, com o bandoleiro Moor,

honraremos e odiaremos, detestaremos e amaremos.¹

Não é necessário prosseguir na leitura desse Aviso para constatar que estamos em presença de uma estranha mistura: o autor sublinha a conformidade do desfecho de sua obra com as normas morais de sua época, mas tenta também comunicar aos espectadores potenciais sua fascinação por um personagem fora do comum que devia fazer pensar em Götz von Berlichingen e nos Gênios do *Sturm und Drang*. Os prefácios das diferentes edições de *Os bandoleiros* sublinham, aliás, os pontos de convergência entre a dramaturgia do jovem Schiller e a do tempo dos Gênios: como os *Stürmer und Dränger*, Schiller recusa com impertinência as regras dramáticas clássicas.² Como eles, Schiller finge recusar adaptar às exigências do palco uma obra que ele qualifica de “romance dramático”.³ Além disso, ele também se compraz na apresentação de caracteres e situações extremas, cujo caráter autêntico ele, no entanto, afirma. “Surpreender a alma em suas operações mais secretas” não o impede, com efeito, de sustentar

1 N. A., vol. XXII, p. 88. Esse Aviso tinha sido redigido por Schiller e foi retomado sem grandes modificações pelo intendente Dalberg. Contrariamente ao que se imagina, os anúncios impressos não eram apenas colados pela cidade. Eles eram também – e sobretudo – distribuídos aos assinantes e aos espectadores habituais ou potenciais por um “entregador de anúncios”, empregado pelo teatro. Essa distribuição acontecia na véspera ou na manhã do dia da apresentação. Os anúncios desempenhavam, portanto, um papel não desprezível na determinação do estado de espírito que animava o espectador antes do espetáculo. Sua tiragem era grande: para o anúncio das primeiras apresentações de *Os bandoleiros*, atingiu-se o total de 1.500 exemplares. Ver a esse respeito: HÄNSEL, Johann Richard. *Die Geschichte des Theaterzettels und seine Wirkung in der Öffentlichkeit*. Dissertation, Berlin: Freie Universität, 1962, p. 112-115.

2 N. A., p. 5 e 243-244.

3 N. A. p. 244. Schiller ansiava, como seus precursores, por ver sua peça ganhar vida em cena.

que ofereceu “uma cópia do mundo real”.⁴ Como os *Stürmer*, enfim, ele estava a tal ponto tomado pela dramaturgia shakespeariana que essa influência é sensível ao longo de *Os bandoleiros*, quer se trate de conceber uma intriga em torno da rivalidade entre dois irmãos a partir de uma carta falsa – como no *Rei Lear* –, de dar vida a um personagem tirânico desprovido de qualquer vestígio de humanidade – como em *Ricardo III* –, ou de fazer seu herói monologar sobre o sentido do destino humano – como em *Hamlet*.

Avaliar mais exatamente os pontos de convergência entre a peça de Schiller e os dramas do *Sturm und Drang* é, portanto, neste estágio da análise, uma tarefa que se impõe.⁵

2.1.1. Convergências

As convergências temáticas entre *Os bandoleiros* e as obras do *Sturm und Drang* já foram, em grande parte, mencionadas na análise inicial, em especial no que diz respeito ao começo da cena do albergue. Como todas as individualidades geniais, Karl rejeita a mediocridade de seus contemporâneos. Ele quer ser sua própria norma, rompe as barreiras das convenções sociais e tenta substituir a humanidade medíocre que o cerca por uma outra comunidade em que o Gênio teria seu lugar e desempenharia um papel

4 N.A., p. 5-6.

5 Sobre *Os bandoleiros* e o *Sturm und Drang*, ver, em especial: MANN, Michael. *Sturm und Drang-Drama. Studien und Vorstudien zu Schillers “Räubern”*. Bern und München: Francke Verlag, 1974, passim.

determinante. Mas sublinhei também que esse tema não é uma constante na peça e que Karl Moor é conduzido à ação em função de imperativos pessoais, políticos e morais que não coincidem totalmente com as exigências da individualidade genial. A aproximação que parece mais imediata não é, portanto, a mais fundamentada, o que nos leva a conceder uma atenção maior ao conflito dos irmãos inimigos e à luta dos filhos contra o pai.

Nesse domínio, os pontos de contato com o *Sturm und Drang* são muito numerosos, quer se trate dos dramas de Klinger, de Leisewitz ou de Lenz. A confrontação dos irmãos inimigos é uma constante no teatro dos anos 1770. Ela leva à apresentação de dois personagens dos quais um tem um caráter tranquilo ou até medíocre, mas desfruta de uma posição privilegiada no âmbito da família, enquanto o outro é uma individualidade genial, mas é ou se considera abandonado pelo ambiente familiar. Essa confrontação entre duas personalidades muito diferentes leva ao enfrentamento e até, no caso de *Os gêmeos* e de *Júlio de Tarento*, ao assassinato cometido pela individualidade mais forte contra a pessoa do irmão. A isso se acrescenta o tema da rivalidade amorosa entre os irmãos. Importa pouco que em *Os bandoleiros*, contrariamente ao que se verifica no drama do *Sturm und Drang*, o Gênio seja o primogênito, favorito do pai, e que a iniciativa da revolta caiba, em primeiro lugar, ao personagem ingrato que é Franz Moor. O que reteremos é que o tema dos irmãos rivais é central na peça de Schiller e ele o levou mais adiante do que os seus predecessores: aparecem em *Os bandoleiros* os dois filhos que se rebelam contra a família e contra a sociedade, o que coloca no centro da peça o conflito com o pai e o debate político. Sobre esse último ponto, a aproximação com os *Stürmer und Dränger* não pode, entretanto, ser feita a não ser com algumas restrições. Os

autores do *Sturm und Drang* se manifestam como eco de um profundo mal-estar social, descrevem a revolta de indivíduos isolados, mas não chegam jamais a lançar ataques de natureza política tão precisos quanto os que aparecem em *Os bandoleiros* e, mais tarde, em *Intriga e amor*. Voltarei, em outro contexto, a esse ponto.

O conflito com o pai é uma constante temática entre os *Stürmer* assim como para o jovem Schiller. Na verdade, é bem mais do que isso. Na obra dramática de Lenz, por exemplo, o tema do filho pródigo corresponde, na existência do próprio autor, à angústia provocada por uma situação obsedante da qual ele nunca conseguirá se livrar. Dividido entre o desejo de emancipação da tutela paterna e o respeito devido ao pai, Lenz reproduz ao infinito em sua obra a representação de uma situação sem saída, em que o filho tenta em vão transgredir o interdito sexual. É esse, com efeito, “o motivo central, talvez o tema único de toda a obra dramática de Lenz”.⁶ É um exemplo extremo, mas revelador, da situação individual de autores dramáticos cuja instabilidade, ou mesmo a extrema fragilidade psíquica, encontra sua origem numa perenização do conflito edípico.

É o que ocorre também com o jovem Schiller. Sua infância foi dominada pela presença de um pai cujo rigor excessivo feria a sensibilidade do menino a ponto de a ameaça das sevícias paternas alimentar nele uma tensão ansiosa. Ao mesmo tempo, Schiller tem profunda admiração pela energia do Soldado que é o Capitão Schiller. Acrescentemos que, nos primeiros anos de vida do filho, o Capitão esteve, por longos períodos, longe da família. O menino

6 GIRARD, René. *Lenz, genèse d'une dramaturgie du tragi-comique*. Paris: Klincksieck, 1968, p. 77.

passou, portanto, muitos meses na companhia apenas de sua irmã mais velha e de sua mãe, à qual devotava um afeto apaixonado. Conflito com o pai, situação edípica, tudo isso explica que os primeiros ensaios literários do jovem Schiller já abordem o tema central da revolta contra o pai, a rivalidade amorosa entre dois irmãos e até o incesto, por intermédio do tema bíblico de Absalão (que se revolta contra David e vinga, por um assassinato, a violação de sua irmã Tamar por seu meio-irmão Amon). Depois do poema dramático sobre Absalão, vem *Cosme de Médici*, no qual Schiller desenvolve o tema da rivalidade entre dois irmãos pelo amor de uma jovem.⁷ A etapa seguinte é... *Os bandoleiros*. Uma leitura psicanalítica da peça de Schiller é, portanto, totalmente legítima, e voltaremos a isso mais adiante. Por agora, gostaria de salientar que, em Schiller, como na obra de numerosos *Stürmer und Dränger*, a relação entre o criador e sua obra não pode ser concebida sem que se leve em conta, de forma prioritária, o psiquismo inconsciente do autor.⁸

Além das convergências que acabamos de mencionar, acrescentam-se possibilidades de aproximação entre *Os bandoleiros* e o teatro do *Sturm und Drang* que dizem respeito mais diretamente à escrita dramática e cênica. Podemos citar a esse respeito a frequência de “empréstimos” um pouco desenvoltos, feitos a outras obras, prática usual na época dos Gênios e que leva Schiller a se valer do que encontra em Klopstock, em Shakespeare, na Bíblia,

7 RANK, Otto. *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*. Wien: Franz Deuticke, 1926, p. 566 ss.

8 Citemos, em especial, o monólogo de Karl depois das revelações de Daniel (Ato IV, cena 3, p. 168), o de Franz antes da entrada em cena do pastor Moser (Ato V, cena 1, p. 204-205). Cf. WACKER, Manfred. *Schillers Räuber und der Sturm und Drang*. Göppingen: A. Kümmerle, 1973, p. 77-78.

e até... em suas próprias dissertações sobre temas de medicina. Além disso, encontramos na peça de Schiller o uso de uma linguagem cheia de vitalidade, de vigor, como se pode observar no primeiro diálogo da cena do albergue, na qual Karl não hesita em usar várias grosserias de linguagem, no intuito de fustigar seus contemporâneos. Do mesmo modo, Schiller não hesita em fazer o criado Daniel falar a língua simples e expressiva das camadas populares (Ato IV, cena 3). Sem dúvida, a ação emancipatória do *Sturm und Drang* cumpriu seu papel e Schiller segue os passos de seus predecessores. O mesmo ocorre no plano do ritmo e da sintaxe. Quando os personagens de *Os bandoleiros* estão tomados pela emoção e pela agitação, encontramos em suas falas, em especial em alguns dos monólogos, procedimentos estilísticos semelhantes aos que Klinger utiliza: perguntas, exclamações, inversões, repetições, tendência à parataxe.

A esses elementos se acrescentam as características estruturais já mencionadas: a ação dramática, que se alonga no tempo, desprezando a estrita limitação pregada pelo classicismo francês, a estrutura bipartida do conjunto da peça, a inserção de narrativas cujo centro de interesse diverge da ação propriamente dita, a introdução de um polo de interesse secundário em torno do personagem de Spiegelberg são um desafio à tradicional unidade de ação. Enfim, as mudanças de lugar cênico são constantes entre os atos e até no interior deles. Será preciso lembrar que os *Stürmer* procedem do mesmo modo e que há cinquenta e cinco mudanças de cena indicadas nas rubricas de Götz von Berlichingen?

Os meios de expressão cênica de *Os bandoleiros* são também semelhantes aos da época dos Gênios, tanto no âmbito do cenário quanto

no do gestual. No que concerne ao cenário, observamos, antes de mais nada, a importância atribuída aos lugares cênicos ao ar livre (cenas da floresta) e a tendência ao pitoresco e ao fantástico que caracteriza o conjunto final de *Os bandoleiros* (noite sinistra no castelo e na floresta, masmorra...) Além disso, como no drama do *Sturm und Drang*, o lugar cênico desempenha papel importante em relação ao desenrolar da ação. O castelo se opõe à floresta e o comportamento dos personagens é diferente segundo eles estejam num ou noutro desses dois universos: basta pensar em Karl Moor quando está diante dos portões do castelo e quando está em seu interior, ou na importância do registro da recordação inscrito no cenário por Amália e pelo Velho Moor. Lembremo-nos, enfim, do papel essencial desempenhado pelo lugar cênico na cena às margens do Danúbio, na qual o comportamento de Karl é diretamente determinado pela contemplação da natureza em torno.

O gestual e o comportamento cênico dos personagens de *Os bandoleiros* devem muito também aos *Stürmer und Dränger*. Certamente os autores dramáticos da *Aufklärung* não ignoravam o corpo e a expressão gestual dos sentimentos. Mas, em *Sara Sampson*, de Lessing, por exemplo, tratava-se de um registro minucioso das manifestações físicas provocadas pela emoção, acompanhado de uma explicação racional delas (Ato IV, cena 1, entre Sara e Mellefont). Depois, C.F. Weiße ultrapassou, em seu drama *Rosamunda*, uma nova etapa em direção à notação precisa das manifestações corporais ligadas à aparição e ao desenvolvimento dos sentimentos. Mas será preciso esperar a revolução literária e dramática do *Sturm und Drang* para ver a linguagem se desarticular e o corpo se exprimir sem entraves sob o impulso das paixões. Outros critérios vêm substituir a escala de valores baseada no Bem e no Mal e distinguem o que é “forte ou fraco,

são ou doentio, ação e prazer, ou privação e sofrimento”.⁹ Essa nova concepção e utilização literária do corpo, já inteiramente presente em Werther, se manifesta no plano dramático desde 1768 em *Ugolino*, de Gerstenberg, depois nas outras obras dramáticas do tempo dos Gênios. As indicações cênicas de gestual no texto de *Os bandoleiros* devem, portanto, muito às obras teatrais dessa época, em especial no que se refere ao eixo semântico |crise física e psíquica| e às sequências nas quais Karl Moor se comporta como individualidade genial. Podemos citar, a título de exemplo, certas indicações de gestual, deslocamento e proxêmica: como em Gerstenberg ou Klingner, os personagens de Schiller batem o pé no chão, mordem o lábio encolerizados, têm sobressaltos, recuam de modo brusco, andam a esmo pela cena... Mas pensamos também nos instantes em que as reações emocionais acabam por corroer, literalmente, os personagens e nos quais o organismo inteiro é abalado por choques afetivos. Isso acontece em especial quando o Velho Moor sucumbe aos “venenos” administrados por seu filho (cena da farsa de Franz e Hermann), quando o velho mostra em seu rosto e em seu corpo as marcas profundas deixadas pelas privações (lembramos também do martírio dos personagens de *Ugolino*, que morrem de fome em sua masmorra e cujo calvário foi reproduzido por Gerstenberg em sua peça), ou quando Karl e Franz (Ato IV, cena 5 e Ato V, cena 1) são levados à beira da loucura pelas visões que os assaltam, como aconteceu com Guelfo em *Os gêmeos*.¹⁰

9 Cf. RUPPERT, Hans. *Die Darstellung der Leidenschaften und Affekte im Drama des Sturmes und Dranges*. Berlin: Juncker und Dünnhaupt, 1941, p. 59.

10 Citemos o próprio Gerstenberg: “– Ugolino: Teus olhos transtornados e loucos de desespero, teus cabelos eriçados, teus joelhos trêmulos, esse desespero cor de cinza em teu rosto, cada palavra, cada movimento do teu corpo me faz saber que ainda resta uma notícia para me dar, e ela fará tremer de pavor toda a humanidade” (*Ugolino*, Ato III, cena 1).

2.1.2. Divergências. O patético schilleriano

Apesar dos múltiplos pontos de convergência entre o teatro do *Sturm und Drang* e *Os bandoleiros*, uma análise atenta da peça de Schiller não permite levar mais adiante a comparação. Isso é, aliás, compreensível se considerarmos a situação particular de Schiller em relação aos dramaturgos do tempo dos Gênios. A vertente literária do *Sturm und Drang* toma forma por volta de 1770. No plano teatral, ele atinge seu ápice em 1776 com a publicação de *A infanticida* de H.L. Wagner, de *Júlio de Tarento*, de Leisewitz, de *Os gêmeos*, de Klinger e de *Os soldados*, de Lenz. Logo depois o movimento perde força e não vai muito além do início da década de 1780. Quanto aos centros geográficos do *Sturm und Drang*, eles se situam na Prússia e, sobretudo, em Estrasburgo e em Frankfurt. Stuttgart e Wurtemberg permanecem à parte e desempenham papel bastante modesto no plano literário ao longo dos anos 1770. Última constatação: Heinrich Leopold Wagner é doze anos mais velho que Schiller, Goethe dez, Klinger e Leisewitz, sete. Na medida em que o *Sturm und Drang* foi, antes de tudo, um movimento de juventude, nascido de uma geração precisa de poetas e autores dramáticos, é evidente que uma diferença de dez anos entre Schiller e os *Stürmer* e uma tal distância espacial entre os diversos centros desse movimento não podiam deixar de ter consequências. Na Academia Militar de Stuttgart, Schiller leu com entusiasmo as obras dramáticas do *Sturm und Drang* e ouviu com paixão o que seu mestre J.F. Abel lhe contou a respeito dos seus autores, de Shakespeare, a respeito da noção de Gênio, e se inspirou nisso no momento da redação de suas obras de juventude, mas sofreu igualmente muitas outras influências e não podemos considerá-lo apenas um *Stürmer* tardio.

É por isso que inúmeras diferenças se manifestarão claramente, em

especial no campo estilístico, que fornece um dos critérios mais seguros de determinação de pertencimento – ou de não pertencimento – de um autor a um dado movimento literário. Retomaremos, a esse respeito, algumas das conclusões do detalhado estudo que Manfred Wacker dedicou às relações entre Os *bandoleiros* e a dramaturgia do *Sturm und Drang*.¹¹

Uma das formas sintáticas mais características do drama dos anos 1770 é a posição do verbo, e não do sujeito ou de qualquer outro elemento sintático, em início de frase. Essas formulações podem desempenhar dois papéis: reforçar o caráter popular da fala dos personagens ou sublinhar o caráter emocional das reações assim fixadas no diálogo. No segundo caso, que é o mais interessante no que aqui nos ocupa, o personagem não dá a si mesmo tempo de refletir. É o verbo que importa, na medida em que ele é o motor da ação ou o revelador da reação afetiva imediata,¹² no sentido em

11 WACKER, Manfred. *Schillers Räuber und der Sturm und Drang*. Göppingen: A. Kummerle, 1973, passim.

12 A posição do verbo em início de frase é gramaticalmente justificada, em alemão, nas numerosas exclamações, interrogações, formas imperativas ou quando se usa uma forma impessoal do verbo. Ela é muito menos justificada quando há elisão do sujeito, o que se produz com frequência na obra dos *Stürmer*. Ver a esse respeito BEISSNER, Friedrich. *Studien zur Sprache des Sturms und Drangs*, in: *Germanisch-romanische Monaschrift*, Jg. XXII, 1934, p. 417-429. Citemos dois exemplos tirados de F.M. Klinger:

– *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto), Ato III, cena 3: “Blasius: [...] Muss doch den Wild aufsuchen. Gönnt mir der Schlaf niemand.” (em tradução literal: “[...] Procurar a caça. Conceder-me o sono ninguém sabe.”

– *Die Zwillinge* (Os gêmeos), Ato IV, cena 5: – “Guelfo: Ha! werden sie heulen, ihre Hände starr zum Rächter erheben: ‘Wehe, wehe’, werden sie ihn mit Tränen baden, wegschwemmen sein Blut – rufen ‘Einziger, steh auf!’”. [“Ah! Vão urrar e levantar as mãos em direção ao vingador. Ai, ai, vão banhá-lo em lágrimas, escoar seu sangue – gritar: ‘Ser inigualável, levanta-te!’”]

que Herder dizia, já em 1772, que “os verbos que soam alto são os primeiros instrumentos do poder”.¹³

Ora, o inventário dessas formas em *Os bandoleiros*, leva Manfred Wacker à seguinte conclusão: os exemplos mais frequentes de falas em tom familiar ou popular são encontrados nas réplicas do criado Daniel e nas dos membros do bando; essas formas são raras nas falas de Karl Moor (quatro ocorrências no conjunto da peça) e só aparecem, ainda assim em pequeno número, nas de Franz Moor, quando este é tomado de pânico no último ato. A posição do verbo em início de frase, marcando uma reação afetiva imediata, é, portanto, rara em *Os bandoleiros* e esse fato revela uma tendência geral da peça de Schiller: a espontaneidade controlada por uma tendência à conceituação e à abstração. De fato, se na obra de Klinger o verbo domina, na de Schiller o substantivo é o portador por excelência do sentido, com termos como justiça, liberdade, perfeição, direito, julgamento... Assim, depois de sofrer o choque provocado pela carta de Franz, Karl Moor aceita assumir a liderança do bando e declara: “Homens esconderam a humanidade aos meus olhos quando eu apelei por humanidade... Basta, portanto, de simpatia, chega de ser humano e de poupá-los!” (Ato I, cena 1, p. 53) e Franz afirma, logo em seu primeiro monólogo: “Todos têm direitos iguais na busca do que é grandioso e do que é mínimo. A pretensão é destruída pela pretensão, o ímpeto define-se ante o ímpeto e a força morre ante a força” (Ato I, cena 1, p. 24-25).

Quanto à sintaxe schilleriana, ela é, com certeza, às vezes tão tormentosa como a dos *Stürmer und Dränger*. Mas a comparação entre

13 HERDER, Johann Gottfried. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, in *Sämtliche Werke*. Hrsg. von B. Suphan, Bd. V. Berlin: Weidmann, 1891, p. 52.

dois monólogos pronunciados por personagens de Klinger e de Schiller em circunstâncias idênticas (o confronto entre o assassino e o Vingador celeste) permite diferenciar claramente as duas obras.¹⁴

Vingador! Vingador da espada refulgente! Gravaste em minha testa o assassinato? Acusaste-me a ponto de o céu estremecer: instável e fugaz. Fizeste isso? Ainda não me amaldiçoaste? e ele urra contra mim! – Vingador! hi! hi! o que eu fiz foi bem feito. E ele não veio ainda gravar o assassinato com mão de fogo. Ha! Não posso me olhar! Sai de ti mesmo, Guelfo! (*Joga longe o espelho.*) Quebra-te a ti mesmo, Guelfo! – Guelfo! Guelfo! Sai de ti mesmo! Descansa! Agora quero dormir! Ah, agora eu quero dormir calmamente! Ferdinando não me deixou dormir por tempo demais, agora ele vai me deixar dormir. Quero dormir, ensanguentado! mesmo que mil espadas em brasa atravessem minh'alma. Boa noite, Guelfo! hi! hi! boa noite, Guelfo!¹⁵

Klinger concentra a expressão a ponto de quebrar a sintaxe, desprezando a articulação lógica do discurso, como o demonstra a primeira parte da fala citada. Quanto às repetições de termos ou de membros da frase, elas não são concebidas em função de um efeito de ênfase ou de uma gradação, mas em função da expressão imediata de uma ideia fixa.

14 Cf. WACKER, Manfred, *op. cit.*, p. 77-84.

15 KLINGER. F. M. *Die Zwillinge* (Ato IV, cena 4), in: *Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte*, Bd. II. Hrsg. von H. Nicolai. München: Winckler, 1972, p. 986-987.

Antes da entrada em cena do Pastor Moser, Franz Moor declara, por sua vez:

Sabedoria popular, terror popular! Ainda não se sabe ao certo se o passado passou definitivamente nem se há um olho para além das estrelas – hum, hum! Quem me soprou isso? Há um Vingador, lá no alto, para além das estrelas? – Não, não! Sim, sim! Há ao meu redor um terrível ciciar: “existe lá no alto um juiz, para além das estrelas, existe!”. Ir diante desse juiz, para além das estrelas, ainda esta noite? Não, digo eu – tudo está deserto, solitário, surdo para além das estrelas. E se, apesar de tudo, houvesse algo além? Não, não, não há! Ordeno que não haja! E se houver? Desgraçado de ti se houver contas a prestar! se ainda esta noite tiveres que prestar contas! Por que este calafrio que me sacode os ossos? – Morrer! Por que esta palavra me enche de pavor? Prestar contas ao Vingador do alto, para além das estrelas – e, se ele é justo, os órfãos e as viúvas, os oprimidos e os atormentados urram em sua direção, e se ele é justo? – por que eles sofreram? por que tu triunfaste sobre eles? (Ato V, cena 1, N.A., p. 120)

O monólogo de Franz, como se vê, é concebido de modo bastante diferente do de Guelfo. Na peça de Schiller, a sintaxe verga mas não quebra como na de Klinger. A utilização do hipotético, totalmente ausente em Klinger, e muito frequente em Schiller, permite formular claramente os temores de Franz, enquanto que as interrogações introduzidas por “por que” permitem descrever as manifestações do pavor. Além disso, os termos empregados por

Franz não admitem ambiguidade nem deslizamento de sentido, enquanto Klinger violenta a linguagem e passa do gesto “(Ele atira longe o espelho.)” à metáfora ousada no discurso (“Quebra-te a ti mesmo, Guelfo!”). Além do mais, os termos schillerianos são muito frequentemente de cunho abstrato e normativo (terrível, o passado, deserto, prestar contas, justo, ...). A concepção de conjunto do monólogo é feita de modo tal que um diálogo fictício se desenrola entre Franz e ele mesmo, organizado de forma rigorosa em um jogo de perguntas e respostas entre o materialista inflexível e o simples mortal apavorado em que Franz se transformou ao longo do último ato. Nessas condições, a progressão lógica do monólogo é assegurada e as repetições não têm aqui a monotonia e a uniformidade das de Guelfo: elas acontecem num contexto sempre renovado, que permite uma gradação elaborada, que acompanha o crescente terror de Franz Moor. Assim, a expressão “para além das estrelas” é repetida seis vezes na passagem citada, mas faz passar da interrogação indireta à direta e, por fim, à afirmação reiterada da existência do Juiz supremo no espaço da transcendência.

Não se pode, portanto, assimilar sem reservas o estilo das obras do jovem Schiller ao dos *Stürmer und Dränger*. É possível objetar que Klinger não é o único autor do *Sturm und Drang* e que há grande diferença entre ele e um Wagner ou um Lenz. Mas a arte característica de Lenz – na qual a linguagem e o gestual dos personagens nada têm do impulso dos gênios, mas procuram dar conta da complexidade das situações sociais e psíquicas por meio da justaposição, num mesmo personagem, de modos de expressão e comportamentos diferentes e frequentemente até contraditórios – essa arte está ainda mais afastada da obra de Schiller que a de Friedrich Maximilian Klinger.

Teremos, pois, que procurar o que constitui a especificidade das obras dramáticas do jovem Schiller em relação a seus precursores e, para isso, será preciso caracterizar com mais vagar a retórica e o patético schillerianos.

A organização retórica do discurso dos personagens acaba de ser sublinhada sem que a expressão tenha sido pronunciada. Ela determina tanto a estrutura de conjunto quanto o detalhe do discurso, em particular nos monólogos. O de Franz na cena inicial da peça é construído segundo as regras do *genus deliberativum*: quando o personagem argumenta sobre a inanidade da noção de amor filial, ele começa por colocar a tese (*propositio*), depois expõe os argumentos que podem sustentá-la (*probatio*) e rejeita os argumentos contrários (*refutatio*) antes de concluir sublinhando o acerto de seu ponto de vista (*peroratio*).¹⁶ O debate entre Karl e o Padre (Dignitário eclesiástico) e também o que opõe Franz ao Pastor Moser são igualmente compostos de tiradas concebidas segundo as regras da retórica. Uma análise de detalhe mostraria, inclusive, que a peça está cheia de figuras de retórica essencialmente baseadas na construção de paralelos e antíteses:

“O homem nasce da lama, patinha na lama por um momento, produz lama e, por fim, à lama volta [...]” (Franz Moor, Ato IV, cena 2, N.A., p. 95)

“Esta terra tão magnífica [...] E eu tão horrível sobre este mundo tão belo... E eu um monstro sobre esta terra magnífica.” (Karl Moor, Ato III, cena 2, p. 134)

16 Cf. BEHRMANN, Alfred. *Einführung in die Analyse von Prosatexten*, 3. Auflage. Stuttgart: Metzler, 1967, p. 34.

A anáfora é igualmente frequente: “Oh! vós sois fariseus, falsificadores da verdade, macacos da divindade!” (Karl Moor, Ato II, cena 3, p. 120)

E também o quiasma: “Diga a eles que meu ofício é a vingança – a vingança é meu negócio.” (Karl Moor, Ato II, cena 3, N.A., p. 71)

“Terra, me dá teus mortos, me dá teus mortos, mar.” (Franz Moor, Ato V, cena 1, p. 201)

É evidente que o elemento rítmico desempenha um papel essencial. Um estudo preciso da acentuação leva à descoberta de formas métricas determinadas: dáctilos (“In feurige Lohe, und Berge und Städte und Wälder [...]”); iâmbicos (“Es ist nur Eine Wahrheit, es ist nur Eine Tugend!”); alternância entre dáctilos e troqueus: “feurige Lohe”; “Ofen zerschmolzen” (Ato V, cena 1, N.A. p. 118-119).¹⁷ Essa sutileza rítmica, a cadência característica da prosa do jovem Schiller, desempenha papel determinante na recepção da peça pelo espectador, reforçando a emoção suscitada pelo desenrolar cênico e pelo discurso dos personagens.

Do conjunto desses componentes resulta o patético schilleriano. Ele nasce do fato de os personagens, movidos por uma força fora do

¹⁷ Cf. BEHRMANN, Alfred, op. cit., p. 56-57.

Dáctilos: uma sílaba longa seguida de duas breves. (“Em chamas ardentes, e montanhas e cidades e florestas [...]”)

Iâmbicos: alternância entre uma sílaba breve e uma longa (“Só existe *uma* verdade, só existe *uma* virtude!” (p. 202)

Troqueus: uma sílaba longa seguida de uma breve. (Alternância entre dáctilos – “chamas ardentes” – e troqueus – “derretidas [como cera] ao fogo”.)

Evidentemente, a tradução não pode dar conta dessa acentuação alemã. (N. da T.)

comum, levantarem-se contra o mundo como ele é e tentarem elevá-lo à altura de seu ideal ou configurá-lo em função de seu projeto desmesurado. Esse desafio não admite concessões e, nesse sentido, ele se aproxima do impulso que arrasta os Gênios do *Sturm und Drang*. Por outro lado, no entanto, distingue-se deles com muita nitidez porque o personagem schilleriano avalia constantemente seu comportamento em função de normas abstratas, sejam elas de ordem filosófica ou científica, moral ou religiosa. O impulso titânico está, portanto, sempre presente, mas não se exprime mais do modo imediato como se manifestou no personagem de Guelfo. Na obra de Schiller, esse impulso é, ao contrário, tema de debates apaixonados, que estão na origem do patético schilleriano. Manfred Wacker sublinha, com razão, que os personagens de *Os bandoleiros* experimentam a existência de uma ordem universal através de uma crise que é de ordem existencial.¹⁸ Em outras palavras, o patético não exclui aqui a experiência individual. Eu acrescentaria inclusive que ambos são indissociáveis: a característica psicológica mais marcante de Karl e de Franz Moor é precisamente dar a suas experiências passadas e presentes um caráter absoluto, o que os conduz em seguida a reagir de modo excessivo e a medir constantemente o destino pessoal em relação à ordem do mundo. Na origem do patético se encontra, portanto, em grande parte, o patológico, como poderemos constatar a propósito das teorias médicas do jovem Schiller.

A linguagem cênica de *Os bandoleiros* traz a marca do patético schilleriano e se distingue do patético dos *Stürmer und Dränger*. Nem na vertente genial, nem na vertente realista do *Sturm und Drang*

18 WACKER, Manfred, op. cit., p. 147.

encontramos de fato o gestual de caráter simbólico que rastreei na análise inicial deste estudo, em especial a respeito do eixo semântico |luta contra a tirania|. O exemplo mais característico é, a esse respeito, o do último juramento de Karl e dos bandoleiros diante do Velho Moor: desde que os fora da lei se ajoelharam diante do ancião, desde que Schweizer tocou uma de suas mechas brancas, todos os crimes cometidos pelo bando são apagados e os bandoleiros se tornam o instrumento da vingança divina (Ato IV, cena 5). O gesto realizado individualmente e também coletivamente permite recolocar a ação humana no contexto da ordem estabelecida para toda a humanidade por uma vontade transcendente. O gesto se torna, então, patético. Karl Moor realiza a operação inversa quando depõe as armas ao fim de *Os bandoleiros*. A sucessão desses gestos de caráter simbólico ao longo da peça dá origem a um conjunto coerente que vem constantemente apoiar o discurso dos personagens. Já sublinhei que os objetos (adaga, joias...), o aspecto físico dos personagens (oposição beleza/feiura nos irmãos Moor) preenchem o mesmo papel, e o cenário, por sua vez, também pode ser utilizado para estabelecer um elo entre o destino individual e o curso do universo (cena às margens do Danúbio).

2.1.3. Balanço

Do conjunto das observações feitas até agora se depreende a seguinte constatação: o enigma que tentamos resolver desde o início deste capítulo não pode ser solucionado se confinarmos *Os bandoleiros* numa única tradição literária e dramaturgica. De fato, a obra do jovem Schiller deve ser situada no contexto do *Sturm und*

Drang, mas também no que Benno von Wiese chama de “o vasto perímetro que engloba o barroco, a *Aufklärung* e o pietismo”:¹⁹

– O pietismo, porque ele marcou profundamente a infância de Schiller e porque a busca de uma vida interior intensa, a busca individual da fé, desempenhou, sem dúvida alguma, papel importante na instauração do debate teológico que aparece em especial na versão original de *Os bandoleiros*.

– A *Aufklärung*, porque a concepção schilleriana da cena como instância moral é muito próxima da dos pensadores e autores dramáticos do Século das Luzes.

– O barroco, enfim, porque a existência humana é constantemente definida em relação ao espaço da transcendência e é, em parte, concebida a partir de uma oposição entre o Bem e o Mal, e porque, também, *Os bandoleiros* se situam na continuidade da retórica barroca, ainda que deslocando as ênfases dessa retórica para um tipo de emoção, de sensibilidade, típica do século XVIII.

Proceder a uma análise detalhada dessas diferenças nos levaria a ultrapassar o contexto deste estudo. O que nos importa é ressaltar os elementos indispensáveis à análise da peça de Schiller em função de suas características cênicas. A esse respeito, dois traços fundamentais parecem chamar a atenção: a influência dos estudos médicos de Schiller sobre a sua criação dramática no contexto de uma escola aberta às correntes de pensamento iluministas de sua época e a influência da prática cênica barroca em Wurtemberg sobre a escrita cênica do autor de *Os bandoleiros*.

19 WIESE, Benno von. *Friedrich Schiller*. Stuttgart: Metzler, 1959, p. 142.

2.2.

Medicina, psicologia e escrita dramática

2.2.1. Os estudos médicos de Schiller e sua criação dramática

Pode parecer surpreendente que as teorias médicas do jovem Schiller possam lançar uma luz particular sobre a produção dramática do autor de *Os bandidos*. Porém, a ligação entre esses dois elementos saltará aos olhos assim que voltarmos um pouco no tempo para assinalar as etapas e as características da formação de Schiller.

Com treze anos, em janeiro de 1773, Schiller entrou na Escola Militar criada pelo duque Carl Eugen e que, ao longo do mesmo ano, se tornará Academia Militar. Ali reinava uma disciplina férrea e os alunos não tinham praticamente autonomia alguma: deviam se comprometer a permanecer por toda a vida a serviço do duque e a escolha da seção na qual eram inscritos era feita pela administração, ou, no melhor dos casos, submetida à sua aprovação. Em janeiro de 1774, o jovem Schiller foi inscrito, à sua revelia, na seção de Direito. O rapaz, que desejava, de início, seguir a carreira eclesiástica, ficou chocado com o autoritarismo desse ato e lhe repugnavam as matérias que devia estudar. Assim que o duque ampliou, no fim de 1775, as atividades do estabelecimento, abrindo uma seção de Medicina, Schiller solicitou e conseguiu inscrever-se no novo curso. A partir de então, o aluno passou a se interessar pelos estudos, que concluiu: depois de

ver rejeitada sua primeira dissertação de fim de curso (*Filosofia da fisiologia*), conseguiu encerrar o curso com uma segunda dissertação (novembro de 1790: *Ensaio sobre a conexão entre a natureza animal do homem e a sua natureza espiritual*).

A Academia Militar sempre foi encarada como uma criação de despota interessado em formar de modo econômico e fixar para toda a vida ao ducado o pessoal necessário à sua administração. A disciplina militar e o verdadeiro adestramento ao qual os alunos eram submetidos lançaram descrédito sobre a escola como um todo. Voltaremos mais adiante a tratar do reinado de Carl Eugen e de suas diferentes etapas. Uma constatação, porém, impõe-se desde já: no plano do ensino, a Academia era uma instituição decididamente moderna e uma criação que não deixava de ser original. Em relatório ao *Tübinger Stift*, Raoul Masson observa que “A escola de Carl Eugen era mais aberta às influências, às correntes de pensamento específicas do século XVIII”. A importância atribuída ao ensino da filosofia, das línguas vivas, da história e das ciências o comprova. Além do mais, os alunos recebiam um ensino de qualidade:

É preciso reconhecer que o duque lhes deu professores cuidadosamente escolhidos, não em função de sua docilidade, mas de seu conhecimento científico e de suas capacidades. Esses profissionais eram, muitas vezes, requisitados pela autoridade ducal à escola ou faculdade onde lecionavam, como ocorreu com Abel, que, a contragosto, o Instituto de Tübingen teve que ceder.²⁰

20 MASSON, Raoul. *Les études psychologiques de Schiller de 1774 à 1785*. Doctorat d’Université, exemplar datilografado. Metz, 1978, p. 19.

Enfim, a disciplina quase bárbara que reinava no internato não pode nos fazer esquecer as inovações pedagógicas postas à disposição dos alunos nos cursos – ou ao menos em certos cursos. Abel, em especial, renunciava ao curso *ex cathedra*, multiplicava as ocasiões de conversas com os alunos e tentava criar entre eles um espírito de equipe, estimulante para a atividade intelectual.

Além disso, em especial na seção de Medicina, uma das orientações essenciais da Academia era o recurso o mais frequente possível à experiência e ao uso do método indutivo, o que denotava a fidelidade de Abel e também dos professores de medicina de Schiller às orientações pedagógicas do filósofo inglês Home e do médico suíço Haller. Home preconizava “o chamamento à reflexão, à capacidade de generalizar a partir de observações” e pensava que era possível desenvolver essas faculdades por meio do ensino da filosofia. “E foi isso o que Abel solicitou e obteve, visto que, desde 1775, a filosofia se tornou a principal disciplina em certos cursos da Academia”.²¹ Haller foi, antes de tudo,

o pai da ciência médica moderna, aquela que toma como ponto de partida não mais a autoridade de Aristóteles ou de Hipócrates, mas o estudo concreto da vida e da doença [...] Ele funda a medicina sobre uma fisiologia rigorosa baseada em fatos [...] Os professores de medicina de Schiller aderiam sem reservas a essa doutrina: o ensino deles se queria concreto, baseado na observação e na experiência e, na medida de suas possibilidades, procuravam levar os alunos à cabeceira de seus doentes.²²

21 MASSON, Raoul, *op. cit.*, p. 21.

22 *Ibid.*, p. 23.

No plano prático, essa orientação de estudos se traduzia por visitas frequentes a hospitais, pelo recurso a experimentações diretas – há um relato de autópsia feito por Schiller – e pelo atendimento aos demais alunos da Academia pelos estudantes de medicina. Foi assim que Schiller foi levado, em 1780, a se ocupar de um de seus colegas, J. F. Grammont, que sofria de uma depressão nervosa, causada pelo rude tratamento dispensado aos alunos da Academia e pelo afastamento imposto a eles em relação a suas famílias. Haviam diagnosticado no rapaz uma melancolia hipochondríaca, isto é, de origem abdominal, mas o relatório redigido na época por Schiller mostra que ele enfatizou também a origem psicológica da doença e propôs como tratamento que Grammont se expressasse sobre seu caso e retomasse pouco a pouco a atividade intelectual, recuperando assim o interesse pelos estudos.²³

De tudo isso, sobressai o fato de que Schiller estava plenamente convencido da interdependência entre a alma e o corpo, que ele aplica esse princípio ao cuidar de Grammont e, sobretudo, ao redigir as duas dissertações de fim de curso já mencionadas. Ao se interessar pela união entre a alma e o corpo, Schiller simplesmente abordava o problema que era “a pedra de toque do racionalismo, um núcleo irreduzível num mundo inteiramente inteligível”.²⁴ Já não é mais evidente, para o homem do século XVIII, que o pensamento seja, como para Descartes, uma substância autônoma. Rejeitando, aliás, a explicação leibniziana da harmonia

23 Cf. DEWHURST, Keneth; REEVES, Nigel. *Friedrich Schiller: medicine, psychology, literature*. Oxford: Stanford Publications, 1968, p. 195-198; MASSON, Raoul. *La psycho-physiologie du jeune Schiller*, in: *Études germaniques*, 14^{ème} année, n. 4, p. 364-367.

24 MASSON, Raoul. *Les études psychologiques...*, op. cit., p. 95.

preestabelecida da criação, que resolvia o problema sem encará-lo de frente, Schiller escolhe uma abordagem psicológica que coloca seu raciocínio no ponto de encontro entre o espírito e a matéria, que ele distingue enquanto princípios, mas cuja separação, na ação, ele rejeita. Fiel ao ensino de seus professores da Academia, é por uma abordagem experimental do problema que Schiller vai finalmente enveredar, lançando os fundamentos de uma explicação do comportamento humano. Para tanto, Schiller se baseia amplamente nos ensinamentos de seu mestre Abel, cujo ecletismo em matéria de filosofia e de psicologia permitia aos alunos tomarem conhecimento de todo o pensamento de sua época e determinarem, assim, por si mesmos, suas opções fundamentais. Mas é evidente que, fazendo Schiller descobrir o pensamento de Shaftesbury (*Investigação sobre a virtude e o mérito*), de Ferguson e de seu tradutor, Garve (*Ensaio sobre a história da sociedade civil, Princípios de filosofia moral*) e, sem dúvida, o de Home (*Elementos da crítica*), Abel orientou o jovem aluno da Academia em direção a pensadores que colocam a pesquisa psicológica no centro de suas obras e cujas conclusões vão, em grande medida, ao encontro das que o próprio Schiller elabora.

Suas conclusões são as seguintes: na *Filosofia da fisiologia*, Schiller postula a existência de uma “força intermediária” que permite explicar a ação que o espírito pode exercer sobre a matéria e que circula como um fluido através dos nervos. Mas, sobretudo, Schiller afirma a liberdade da vontade humana. Efetivamente, a atenção pode subtrair a alma ao determinismo, permitindo-lhe escolher os objetos para os quais ela dirige sua atenção (vontade primeira). Num segundo momento, a escolha definitiva é efeito da vontade segunda, que está submetida ao determinismo

psicológico: “A liberdade não consiste em escolher o que meu entendimento reconheceu como o melhor [...] mas em escolher o que pode orientar o meu entendimento em direção ao melhor.”²⁵

Quanto ao *Ensaio sobre a conexão da natureza espiritual do homem com a sua natureza animal*, ele permite a Schiller demonstrar de maneira mais concreta a interdependência entre corpo e alma: as perturbações da alma acarretam desregramentos físicos e Schiller cita como exemplo a cólera ou o pavor. E, inversamente, problemas orgânicos acarretam desordens do espírito. Schiller chega a comparar corpo e espírito a duas cordas de instrumento musical afinadas na mesma nota e que produzem o mesmo som quando uma delas é vibrada. O homem não é alma e corpo, ele é a união íntima dessas duas substâncias, conclui ele, e temos aqui um dos componentes essenciais de seu pensamento na época da redação de *Os bandoleiros*.²⁶ Ao fim do *Ensaio sobre a conexão*, Schiller enuncia uma dupla lei que permite dar conta da evolução das paixões no ser humano. Raoul Masson a resume da seguinte maneira:

– Qualquer emoção tende a se apoderar da alma como um todo, anexando os estados d’alma de mesma natureza ou de mesma direção e se fortalecendo cada vez mais graças às impressões físicas que faz surgir, graças à constante ação recíproca do corpo e da alma. A lei da emoção é intensificar-se até a destruição do organismo (Lei do crescimento).

25 N.A. vol. XX,¹, p. 27. Cf. MASSON, Raoul. *La psycho-physiologie...*, op. cit., p. 364.

26 N.A. vol. XX,¹, p. 64.

– Essa tendência é, felizmente, contida pelo afrouxamento das energias do corpo, que se manifesta na fadiga, no esgotamento, até no desfalecimento. Assim, cada emoção conhece um período de crescimento, um paroxismo e um tempo de refluxo (Lei do arrefecimento).²⁷

Será preciso sublinhar o parentesco entre reflexão teórica e criação literária na época da concepção e da redação de *Os bandoleiros*? No que diz respeito às características psicológicas dos irmãos Moor, bastará precisar o que já foi ressaltado antes: qualquer forma de desequilíbrio nas relações entre a alma e o corpo acarreta problemas físicos e psíquicos relevantes que o indivíduo não consegue mais controlar rapidamente: esse é o caso de Karl Moor, cuja atenção não consegue mais orientar a vontade, de tal modo ele está dominado por sua afetividade. Em Franz se produz o fenômeno oposto, visto que ele tenta afastar definitivamente de si o obstáculo da sensibilidade e faz, inversamente, uso da arma da afetividade para abater os que se opõem a ele. Ele sustenta um discurso que está muito próximo da segunda *Dissertação*, na qual – como já notei – Schiller chega a mencionar *Os bandoleiros* para ilustrar sua própria tese. Citemos os parágrafos 14 e 15 do *Ensaio sobre a conexão*:

#14: *A dor de natureza espiritual destrói o bem-estar da máquina corporal*

O contrário se produz [...] no caso de emoções de natureza desagradável, e do mesmo modo que Platão designa as paixões como febres da alma, pode-se considerar as ideias

27 MASSON, Raoul. *La psycho-physiologie...*, op. cit., p. 364.

que se impõem com força ao homem tomado pela cólera ou pelo pavor como convulsões do órgão do pensamento. Essas convulsões se propagam muito rápido através do conjunto do aparelho nervoso e conduzem as forças de vida ao estado de discórdia que destrói seu bem-estar e põe todas as ações da máquina em estado de desequilíbrio. O coração bate de modo irregular e violento; o sangue afluí para os pulmões [...] Todos os processos da química animal se perturbam reciprocamente [...]. Em uma palavra, o estado de dor extrema para a alma é, ao mesmo tempo um estado de doença aguda para o corpo.

A alma é avisada por mil sensações obscuras da ruína que a ameaça e é invadida por uma sensação de dor extrema que vem se juntar à dor original do espírito, espicaçando-a ainda mais.

#15: Exemplos

As dores crônicas da alma, em particular quando são acompanhadas de uma forte solicitação do pensamento – o que se produz, em especial nos casos da cólera dissimulada que denominamos indignação, corroem, por assim dizer, as fundações do edifício corporal. Essas pessoas têm o rosto emaciado e pálido e sua aflição reprimida se trai nos olhos fundos e com olheiras [...] O personagem de Moor, que tinha sido engenhoso o suficiente para dissolver os sentimentos humanos desmontando o pensamento que os sustentava, carrega, a partir de agora, todo o peso de seus crimes. Ele acaba de acordar em sobressalto por causa de um sonho

apavorante. Está pálido, ofegante, a testa porejada de suor frio. Através do pesadelo, todas as representações de julgamentos futuros [...] invadiram seu espírito obnubilado. As sensações são confusas demais para que o lento caminhar da razão possa encontrá-las e dissecá-las. A razão combate também a imaginação, o espírito luta com o terror nascido desse processo mecânico.

Schiller cita então a passagem da cena I do Ato V ao longo da qual Franz finge não estar doente, mas é obrigado a reconhecer que está com febre e acaba por desmaiar diante de Daniel,²⁸ e conclui:

Aqui a representação de conjunto do sonho surge brutalmente e dispara o conjunto das ideias funestas. Ela abala, então, por assim dizer, os próprios fundamentos do órgão do pensamento. A soma dessas ideias produz uma sensação global de dor corporal que abala a alma até as suas profundezas e paralisa por reflexo todo o edifício nervoso.²⁹

Fica evidente que, como autor dramático, Schiller se comporta como alguém que experimenta suas teorias médicas e isso vale tanto para a concepção geral da peça quanto para pontos precisos ligados ao gestual e ao aspecto físico dos personagens (em especial os significantes do eixo semântico |crise física e psíquica|). Gritos de dor ou balbucios, palidez extrema, desmaios, gestual descontrolado

28 “Não, não estou tremendo” até: “Ele deixa-se cair ao chão, desmaiado” (Ato V, cena I, p. 199-200).

29 N.A. vol. XX,¹, p. 59-61.

que pode levar a atos de autoagressão são aqui a transposição para a cena de sintomas de desequilíbrios psíquicos analisados e, em parte, observados por Schiller – e não apenas vestígios deixados pelas leituras dramáticas do aluno da Academia. A melhor prova disso é o cuidado de Schiller em alternar a exaltação e o abatimento que caracterizam o personagem de Karl Moor e, sobretudo, a evolução dos sintomas no interior de cada situação de crise em relação ao conjunto dos personagens: após o choque inicial, a emoção aumenta e se exaspera, as manifestações físicas acarretadas pelas perturbações de ordem emocional se multiplicam até que a crise atinja seu paroxismo (Lei do crescimento). Em seguida, o esgotamento corporal leva a um estado de abatimento ou de desfalecimento, em conformidade com a Lei do arrefecimento. É o que se passa com Karl Moor, em especial na cena às margens do Danúbio, com Franz na sequência já referida do Ato V e, ainda mais intensamente, com o Velho Moor quando os “venenos psicológicos” de Franz o levam do auge da crise ao relaxamento. Isso se traduz por um sono profundo que Franz Moor maquiara como morte, um sono que Schiller designa, em geral, em seu *Ensaio*, como uma das manifestações mais nítidas e frequentes do relaxamento e que assume aqui uma forma doentia devido ao esgotamento do ancião.

2.2.2. Observação psicológica e desvelamento do inconsciente

Um dos traços característicos da escrita dramática de *Os bandidos* consiste, portanto, no fato de Schiller criar uma obra dramática experimental, porque concebida a partir da observação de desordens psicológicas e das manifestações corporais que as

acompanham. Porém, por mais sincero que seja o desejo do jovem médico de explorar assim o comportamento psicológico do ser humano, é também verdade que a escolha desse âmbito de pesquisa permite a Schiller explorar seu próprio inconsciente e oferecer uma representação de seu universo fantasmático. O caráter científico da operação schilleriana é, portanto, ao mesmo tempo uma realidade inscrita na natureza de seus estudos e de sua prática profissional e um anteparo, uma forma de denegação que permite ao autor projetar inconscientemente na sua produção dramática os termos de um conflito psíquico cuja origem já evocamos.

Considerada sob esse ângulo, a escrita schilleriana deve ser igualmente descrita como uma representação dramatizada dos conflitos e dos desejos inconscientes do autor de *Os bandoleiros* em torno da imagem central do castelo da família Moor. O móvel da luta entre os dois irmãos é a posse desse lugar no qual reina o pai e junto do qual está a única figura feminina da peça. Amália é designada como sobrinha do Velho Moor, mas ele a considera uma filha e ela tem pelo tio a solicitude de uma esposa. Desejar se unir à jovem é, sob vários aspectos, colocar-se em situação de cometer um incesto. O castelo é, por consequência, uma espécie de santuário, um lugar no qual é proibido penetrar (Karl), no qual só pelo crime se pode reinar (Franz), o que justifica o castigo final de Franz Moor e o longo percurso de Karl Moor ao redor do castelo, envolto por um “círculo mágico de maldições”.³⁰

Partindo dessa situação fundamental quase mítica, Schiller

30 Franz, a respeito do Velho Moor e, por consequência, também a respeito do castelo da família: “Construí, ao redor de ti, meu pai, uma teia mágica de maldições que ele [Karl] jamais conseguirá transpor.” (Ato I, cena 1, p. 23).

desenvolve uma dupla série de situações. Essa polarização da ação dramática lhe permite proceder a uma dicotomia do comportamento do filho. A atitude ambivalente de Schiller em relação ao pai se traduz, assim, literalmente, pela fábula do filho assassino e do filho salvador. Karl não cabe, é certo, apenas no segundo desses papéis, na medida em que entra em conflito violento com o Velho Moor. Mas Karl só chega a esse extremo porque foi enganado pelo irmão, e logo transfere esse ódio para a humanidade como um todo (monólogo do Ato I, cena 2) e, depois (a partir do segundo ato), para os tiranos que grassavam na sociedade de seu tempo. Assim se opera uma sublimação que faz de Karl Moor um revolucionário e coloca o debate no plano político, o que não impede Karl Moor de abordar em termos favoráveis ao filho o tema do parricídio no *Canto de César e Brutus*. O primogênito dos Moor está, por um momento, em situação de superar o estágio do conflito quando é colocado em posição de inverter as relações familiares e dar a seu pai o presente da vida, libertando-o da masmorra e realizando um ato de vingança contra o filho maldito. A inversão final da parábola do filho pródigo é muito reveladora a esse respeito: é o Velho Moor quem grita: “Eu pequei contra os céus e contra ti. Não sou digno de que me chames de pai.” (Ato V, cena 2, p. 217).

Ao fim da ação, a morte de Amália e o sacrifício de Karl Moor são o sinal de que este personagem conduziu o conflito a seu termo e conquistou sua autonomia.

A estrutura bipartida de *Os bandoleiros* e a dicotomia do personagem filial apresentam a vantagem de permitir uma expressão direta (e de rara violência) do ódio em relação ao pai. Em Franz, não há sublimação ou deslocamento do conflito. Quanto às teorias materialistas de Franz Moor, elas proporcionam a liberdade de

dizer tudo, sem censura: o nascimento é o resultado de um impulso bestial, os laços de sangue nada têm de sagrado, e isso permite a Franz dar livre curso a suas pulsões, afastar de seu caminho o pai e arrastar para o seu quarto a substituta do personagem materno. O castigo final de Franz Moor restabelece em suas funções a ordem da consciência e da moral, mas essa ordem foi fortemente abalada pelas palavras e pelos atos do caçula dos irmãos Moor.

A obra dramática preenche assim plenamente sua função catártica em relação ao próprio autor, levantando o véu que recobre o domínio do inconsciente e faz isso tanto de forma substitutiva e dissimulada, quanto de forma mais direta e brutal. Nem é necessário sublinhar que uma série de imagens cênicas de grande força garantem a representação do universo fantasmático: a oposição entre o castelo e a floresta, o sol poente da cena às margens do Danúbio, a noite sinistra do último ato, o incêndio do castelo dos antepassados...

Os diferentes pontos abordados até agora não nos permitiram saber se existia na época da concepção de *Os bandoleiros* uma forma de prática teatral susceptível de colocar sob forma cênica um texto com características tão particulares. A referência aos estudos médicos e ao psiquismo inconsciente do autor é, nesse aspecto, inoperante. A aproximação com a dramaturgia do *Sturm und Drang* também não nos é de grande valia, na medida em que os autores do tempo dos Gênios não foram muito representados na época. Para esclarecer de modo mais preciso o que se passou no domínio da prática cênica, convém nos voltarmos para a tradição barroca que nos permitirá responder a essa última interrogação.

2.3.

A ópera barroca e a arte do balé na corte de Wurtemberg

De saída, a aproximação entre a peça de Schiller e o teatro barroco pode ser estabelecida no plano temático. Barroca é, em *Os bandoleiros*, a confrontação patética dos personagens com a força transcendente, que conserva seu poder de vida e morte sobre o destino da humanidade; barroco é também, em consequência, o tema central da presunção do herói que ousa querer reger seu próprio destino e a entronização da ordem humana, em lugar da potência divina.³¹

Barroca é ainda a permanência do tema da intriga, com todas as consequências que isso pode ter sobre a linguagem cênica. Pensamos aqui em especial em *Cleópatra*, de Lohenstein: a rainha do Egito organiza uma “encenação” de seu próprio suicídio para despertar em Antônio um choque psicológico que o leve, também ele, a buscar a morte. Cleópatra havia apenas tomado uma bebida que a mergulhou num sono profundo enquanto que Antônio sucumbe ao veneno que toma, em desespero (Ato III). Como Franz Moor, Cleópatra desempenha um papel e distribui papéis a seus cúmplices, calcula seus gestos, manipula os acessórios necessários à sua farsa (adereços fúnebres, bebida...). O teatro barroco está repleto de personagens intrigantes e calculistas, heróis

31 Cf. LÄUCHLI, Ernst. *Schiller und das Barock*. Basel: J. Heuberger, 1962, p. 26-27.

ou comparsas, que vamos encontrar também no conjunto da obra teatral de Schiller.

Podemos mencionar ainda o gosto pela descrição mórbida da doença ou do sofrimento físico (prisão do Velho Moor, “doença vergonhosa” descrita por Franz a propósito de Karl), e também a tendência à alegoria.³² Esta se manifesta sobretudo pela presença insistente de metáforas animais no discurso dos personagens, em especial no monólogo dos venenos de Franz Moor (Ato II, cena 1), no qual encontramos inclusive a forma da enumeração, tão cara ao barroco:

Que espécie de choques emocionais devo escolher?
Quais são os mais capazes de agredir de modo violento
a substância da vida? A cólera? – Esse lobo faminto
muito rápido se sacia. – A preocupação? Esse verme
rói devagar demais para o meu gosto. – O desgosto?
Essa víbora se arrasta preguiçosamente demais. – O
medo? [...] Ah! O pavor! O pavor pode tudo [...] E aí? E se
ele resistir a essa tempestade? E se ele...? Então, venha
em meu socorro, lamento, e também você, arrependi-
mento, infernal Eumênide, serpente que se enfurna
na terra, rumina a carniça e devora as próprias fezes.

Barroco é, por fim, o gosto do espetáculo que em *Os bandoleiros* é perceptível tanto na utilização dos cenários e da luz quanto na organização das cenas de conjunto da peça.

32 Cf. MANN, Michael. *Sturm und Drang-Drama*, op. cit., p. 84.

Como a aproximação entre *Os bandoleiros* e a arte barroca aponta para a prática teatral concreta, uma questão fundamental vem se colocar: como Schiller pôde ter alguma experiência prática do teatro em geral e da forma barroca em particular? O contato com a obra teatral escrita não pode, evidentemente, explicar tudo, ainda mais que autores como Gryphius e Lohenstein não eram lidos nem estudados na Academia Militar. Sabe-se, em contrapartida, que os alunos estudavam Racine e Corneille – que os historiadores da literatura alemã relacionam ao movimento artístico do barroco europeu.³³ Isso pode explicar algumas aproximações temáticas (a admiração pelos personagens criminosos, porém marcados pela grandeza d’alma, o conflito entre o dever e a inclinação, esboçado por intermédio de Karl Moor no fim da peça), mas não serve de modo algum de referência no plano da escrita cênica ou mesmo da estrutura da peça. A análise inicial de *Os bandoleiros* não nos permite, entretanto, aceitar a tese, vigente por longo tempo, segundo a qual Schiller teria escrito suas primeiras obras dramáticas sem ter tido experiência alguma da prática cênica.³⁴ A atividade propriamente teatral não desempenhou papel de destaque em Stuttgart durante a juventude de Schiller. É, portanto, para a prática da ópera nessa cidade e em Ludwigsburg que vamos nos voltar a partir de agora.

33 MANN, Michael. *Sturm und Drang-Drama*, op. cit., p. 81.

34 Cf. BUCHWALD, R. *Schiller*, Bd. 1. Leipzig: Insel Verlag, 1937, p. 122: “Está, ao contrário, provado, no que diz respeito à evolução e à especificidade de Schiller, que tudo o que se gostaria de atribuir ao efeito destas últimas impressões teatrais, deve-se a outras fontes vivas. Seu caminho criativo não encontra de forma alguma em sua origem impressões cênicas de juventude que pudessem conduzi-lo em direção à criação dramática”.

2.3.1. Marcos cronológicos

Começamos por mencionar os fatos e as principais datas. Depois do reino dos duques Eberhard Ludwig e Carl Alexander, príncipes extravagantes, submetidos à influência de conselheiros inescrupulosos, Wurtemberg passou por uma regência de sete anos, período ao longo do qual regentes e administradores tentaram recuperar as finanças do ducado, muito comprometidas pelos excessos dos duques, cortando consideravelmente as despesas destinadas ao entretenimento (comédia, música e ópera). Em 1774, é decretada a maioridade de Carl Eugen, então com 16 anos, e ele passa a reinar como duque de Wurtemberg. Ele havia sido educado no estrangeiro, onde recebeu uma formação francesa e, depois, passou três anos na corte de Berlim. O verdadeiro guia de sua juventude foi, portanto, Frederico II, que lhe devotava grande estima e foi quem solicitou a decretação da maioridade do jovem.³⁵

Carl Eugen era um jovem príncipe culto e particularmente ilustrado no domínio musical. Formado pelo organista Johann Stierlein, sabia tocar cravo e ler partituras orquestrais, que seguia com atenção quando assistia aos ensaios dos espetáculos ou aos concertos preparados em sua homenagem. Além disso, seu juízo artístico e musical era muito apurado e lhe permitiu descobrir numerosos artistas, famosos ou ainda em promessa, que vinham tocar regularmente com a orquestra, cantar, integrar o corpo de baile ou pintar os cenários dos numerosos espetáculos. Na época mais brilhante da criação artística em Stuttgart, a orquestra era considerada uma

35 KRAUß, Rudolf. *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, 1908, p. 39 ss; SITTARD, Josef. *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*. Stuttgart: Kohlhammer, 1890, p. 26 ss.

das melhores da Alemanha e mesmo da Europa.³⁶ Era, aliás, segundo Schubart, a presença de um número excessivo de virtuosos o que prejudicava a coesão da orquestra e a impedia de ser a melhor!³⁷

As personalidades artísticas da Ópera de Stuttgart causavam, com razão, grande inveja à Europa inteira. O mestre de capela e compositor no período 1753-1769 foi Niccolò Jomelli, um dos melhores integrantes da escola napolitana, que Carl Eugen contratou, trazendo-o da capela de São Pedro, em Roma. O período que Jomelli passou em Wurtemberg foi, sem dúvida, o mais produtivo: vinte e oito óperas compostas por ele foram representadas ao longo desses quinze anos, boa parte delas composta em Stuttgart. A maioria dos libretos dessas composições era do libretista mais célebre da época, Pietro Metastasio, com o qual Jomelli mantinha relações pessoais. Subestimar Niccolò Jomelli, encarando-o apenas como um compositor prolífico de óperas estereotipadas, seria desconhecer sua evolução. Ao longo dos quinze anos passados em Stuttgart, a arte de Jomelli vai se libertando aos poucos do modelo napolitano e desenvolvendo uma arte mais original, que constitui uma das pontes entre a ópera italiana e a ópera alemã e ocupa um lugar modesto, mas não desprezível, na evolução que conduz finalmente à eclosão da criação mozartiana (em especial pelo importante papel atribuído à composição orquestral, pelo lugar reservado aos coros e pela pesquisa de uma declamação mais expressiva que a do tradicional *bel canto*). Exagerar a importância de Niccolò Jomelli seria tão falso quanto lhe atribuir um papel secundário na evolução artística dessa época.

36 Cf. ABERT, H. *Niccolo Jomelli als Opernkomponist*. Halle: Max Niemeyer, 1908, passim.

37 Cf. KRAUß, Rudolf, op. cit., p. 57.

De resto, Jomelli não é o único artista a partir do qual se pode avaliar a importância da Ópera de Stuttgart no reinado de Carl Eugen. Entre 1751 e 1768, o decorador-chefe foi Innocente Colomba “o arquiteto cênico mais importante do barroco alemão tardio e clássico”.³⁸ A obra de Colomba em Stuttgart é, também ela, de uma amplitude considerável: as representações eram frequentes e não raro uma noite de ópera e de balé utilizava vinte e cinco cenários diferentes. Colomba não trabalhava sozinho e juntou em sua equipe numerosos pintores renomados, contratados pela corte de Stuttgart por indicação sua (D’Allio, Bittio, Scotti...). Como os Galli-Bibiena, mestres do barroco tardio, Colomba quebrava a monotonia do cenário em perspectiva única e central pela introdução de cenários vistos a partir de certos ângulos, isto é, com perspectiva descentrada. Mas a execução desses cenários era sóbria, as sombras e os contornos eram marcados com nitidez e a introdução de motivos arquiteturais antigos anunciava o classicismo.³⁹ Mais ainda que Jomelli no tocante à ópera, Colomba ocupa um lugar de destaque na evolução do cenário no fim do século XVIII alemão. Acrescentemos que esse decorador não foi o único a desempenhar funções importantes nesse domínio em Stuttgart. Ele se viu ombreado por Jean-Nicholas Servandoni, decorador da Ópera de Paris, que o duque contratou para as grandiosas festividades do ano de 1764. Servandoni não foi, aliás, o único “parisiense” a trabalhar para a Ópera de Stuttgart. Com frequência os figurinos eram executados por Boquet, figurinista da Ópera de Paris. Quanto ao balé, entre 1760 e 1767, foi contratado Jean-Georges Noverre, antigo *maître de ballet* da Ópera Cômica de Paris, mas que tinha também trabalhado em Berlim,

38 TINTELNOT, Hans. *Barocktheater und barocke Kunst*. Berlin: Gebr. Mann, 1939, p. 105.

39 *Ibid.*, ilustrações 94 a 96.

Londres e Viena e pode ser considerado o fundador da arte coreográfica dos tempos modernos pela força profundamente reformadora que sua concepção do “balé de ação” exerceu sobre a arte da dança de sua época. Acrescentemos, enfim, que Carl Eugen contratava a peso de ouro para o período dos três meses de Carnaval, o “deus da dança” parisiense, Gaetano Vestris. Voltaremos em breve à importância dessa criação artística quando evocarmos a influência do balé barroco sobre a criação dramática do jovem Schiller.

Antes de chegar a essa abordagem mais detalhada, convém voltar à cronologia dos acontecimentos relativos à corte de Stuttgart. Assim que chegou, o duque Carl Eugen contratou um mestre de capela e reconstituiu a orquestra. No entanto, as regras de economia preconizadas pelos antigos regentes do ducado ainda vigoraram durante certo tempo. Em 1748, o duque fez uma viagem a Paris e ficou impressionado com o esplendor da ópera parisiense e da vida na corte de Luís XV. Além disso, nesse mesmo ano, Carl Eugen se casou com uma sobrinha de Frederico II, a duquesa Frederica, que apreciava muito especialmente a música e o teatro. Essa influência e os gostos pessoais de Carl Eugen levaram-no a desejar a criação de uma ópera, o que se realizou em 1750: o salão do pavilhão de diversões foi reformado em dois meses sob a direção de Colomba. O palco era muito grande: dezoito coxias podiam ser colocadas em sequência em direção ao fundo. A plateia comportava quatro mil pessoas. No entanto, o duque não ficou satisfeito com essas obras apressadas e realizou melhorias muito importantes em 1758. Nesse meio tempo, o bom comportamento de Carl Eugen bateu asas. A partir de 1752, ele deu livre curso a todos os seus caprichos, enquanto a duquesa se fechava cada vez mais sobre si mesma, até abandonar Stuttgart definitivamente, em 1756. Desde então, Carl Eugen não respeitou mais nenhum limite e se entregou às

paixões mais ruinosas, sob a influência de suas amantes e de conselheiros tão depravados e cínicos quanto os que Karl Moor fustiga em *Os bandoleiros*. Precisando cada vez de mais dinheiro, o duque não encontrou outro meio de encher o tesouro do reino a não ser esmagar seus súditos com impostos e obrigações e, sobretudo, organizar um verdadeiro tráfico de vidas humanas: oficiais recrutadores especializados, caçavam jovens em idade de partir para a guerra e os vendiam como mercenários a governos estrangeiros. Sabe-se que o próprio Schiller denunciou essas práticas em *Intriga e amor* por meio das terríveis acusações lançadas pelo personagem de Lady Milford.

É evidente que um déspota desse quilate não poderia admitir nenhuma forma de contestação. Mas, curiosamente, ao menos em teoria, existia um contra-poder em Stuttgart:

Em Wurtemberg, a situação era especial. Pelo fato de, no século XV, os duques terem outorgado a seus súditos uma “Constituição”, os historiadores se compraziam em comparar seu país à Inglaterra. Os delegados dos “estados” no *Landtag*⁴⁰ – no qual os camponeses, embora constituindo nove décimos da população não eram representados – dispunham de poder bastante amplo em matéria de impostos e de política externa. Mas a Dieta só se reunia por convocação do duque, as funções dela eram exercidas por uma comissão

40 *Landtag* ou Dieta era uma entidade representativa, que dispunha de algum poder legislativo, encontrada nas entidades políticas dos territórios de língua alemã, como a Alemanha ou a Áustria, desde a Idade Média e ainda em vigor no século XVIII. (N. da T.)

permanente de alguns poucos membros e essa comissão sempre se entendia com o monarca em detrimento do povo, inteiramente desprovido de direitos.⁴¹

Os conflitos com o “Parlamento” se tornaram, no entanto, cada vez mais frequentes e, em 1764, Carl Eugen tomou, a decisão de se instalar no castelo de Ludwigsburg, que o duque Eberhard Ludwig tinha mandado construir no começo do século, inspirado em Versalhes e também com o objetivo de se afastar da capital e do Parlamento... Depois de instalado em sua nova residência permanente, Carl Eugen mandou erigir, durante o inverno de 1764, uma ópera que ficou pronta para o Carnaval seguinte (inaugurada em fevereiro de 1765 com a ópera de Jomelli *Demofonte*). De fora, o teatro construído a toda pressa, em madeira e com cobertura de telhas, não tinha imponência alguma. Mas, dentro, havia um dos maiores palcos, talvez o maior, da Alemanha da época: “Regimentos ou esquadrões inteiros podiam ali desfilarem, a pé ou a cavalo.”⁴²

Além disso, era possível abrir o fundo do palco e ampliar assim ao infinito as perspectivas. A decoração do interior era extremamente refinada, paredes e colunas foram recobertas de espelhos e a plateia era iluminada por cinco imensos lustres. Tudo estava organizado de modo que a corte pudesse ali exibir seu luxo e assistir a representações e divertimentos suntuosos. A ópera de Ludwigsburg foi utilizada durante dez anos consecutivos. A partir de 1770-1771, Carl Eugen foi pouco a pouco se reconciliando com os habitantes de Stuttgart e, em novembro de 1775, ele abandonou definitivamente Ludwigsburg, voltando a residir em Stuttgart.

41 CANNAC, René, op. cit., p. 48.

42 KRAUß, Rudolf, op. cit., p. 50.

Nessa data, na verdade, a Ópera de Stuttgart já estava em declínio. O período glorioso e artisticamente produtivo foi de 1754 a 1768 e se dividiu entre a Ópera de Stuttgart e a de Ludwigsburg. O grosso das representações acontecia durante o Carnaval, que coincidia com as festividades oferecidas por ocasião do aniversário do duque. Ao longo desse período de apogeu foram criadas ou remontadas as obras de Jomelli, entre as quais podemos citar *Artaserse*, em 1754, *Didone abbandonata*, em 1763, *Demofonte*, em 1764, *Vologeso*, em 1766. Para se ter uma ideia da grandiosidade das cenas de multidão, para as representações dessa última ópera foram utilizados sete coristas, oito pajens, vinte e quatro conselheiros, duzentos soldados e duzentos e cinquenta figurantes como espectadores na plateia do anfiteatro!⁴³ A isso se acrescentam, claro, os balés de Noverre que eram apresentados como programa independente ou entre os atos das óperas: *Psyché e o amor e A morte de Hércules*, em 1762, *Medeia e Jasão*, em 1763, *Orfeu e Eurídice*, em 1764, além de muitas outras.

A partir de 1767, Carl Eugen reduziu pouco a pouco as despesas com espetáculos e multiplicou suas estadias em Stuttgart: Noverre e uma parte do balé foram dispensados nesse ano, em 1768 Colomba foi dispensado e, em 1769, foi a vez de Jomelli. A atividade da Ópera de Stuttgart continuou intensa até 1772, data a partir da qual Carl Eugen passa a viver maritalmente com Franziska von Leutrum, que ele não deixará mais e que desposará treze anos mais tarde, depois da morte de sua primeira mulher.

O homem que, durante vinte anos, viveu, como ele próprio confessou, como um “demônio em fúria”, de

43 SITTARD, Josef, op. cit., p. 107.

repente se acalmou, dispensou dançarinas e violinistas, reduziu seu trem de vida e o de sua corte [...] Por sua atitude conciliadora, sem parecer se meter nos negócios do monarca, essa mulher inteligente e habilidosa exerceu sobre ele uma ação moderadora. Ela não o impediu de cometer vários atos de odiosa tirania, mas, sob sua influência benfazeja, o duque assumirá uma nova consciência de seus deveres como príncipe. Ele passará a se interessar – o que nunca antes tinha acontecido – pelo desenvolvimento de seu pequeno estado e, durante os trinta últimos anos de seu reinado, passará por soberano esclarecido. Como a memória das pessoas é curta, ele se tornará até bastante popular [...]”⁴⁴

Isso não significou, no entanto, que Carl Eugen tenha renunciado à organização de espetáculos. As apresentações de ópera sob a direção de Antonio Boroni, que sucedeu Jomelli e foi mestre de capela entre 1771 e 1777, foram ambiciosas tanto no plano espetacular quanto no musical. A novidade foi a vontade de substituir progressivamente as celebridades estrangeiras por artistas locais. Duas preocupações explicam a mudança. Primeiro, considerações financeiras, porque é evidente que um jovem artista formado em Stuttgart saía muito menos caro que uma celebridade parisiense ou italiana; em segundo lugar, o real interesse pela pedagogia, que levou Carl Eugen a criar, na primavera de 1770, a Escola Militar, à qual estava ligada uma Escola de dança e de música. Em 1774, um Instituto de música e mímica e uma Escola de balé substituíram a escola inicial, mas os laços com a Academia Militar continuaram bastante estreitos,

44 CANNAC, René, op. cit., p. 29-30. Cf. SITTARD, Josef, op. cit., p. 144.

visto que os alunos dessas duas instituições seguiam alguns cursos na Academia e se alojavam em locais vizinhos. Assim, dotados de uma sólida cultura geral e de uma formação artística de muito bom nível, os alunos músicos, cantores e bailarinos de Stuttgart se beneficiavam de condições de trabalho muito favoráveis para a época, mas pagavam com sua independência (assinavam um contrato para a vida toda ao entrar no Instituto) e com a modéstia de sua situação financeira (o Duque não os remunerava enquanto estavam na Escola e, depois de formados, recebiam dele um magro salário).

Desse modo, Carl Eugen conseguiu preservar a atividade da Ópera de Stuttgart sem sobrecarregar demais o orçamento de seu ducado e mantendo um nível artístico mais do que honroso. A primeira representação dos “Academistas” aconteceu em fevereiro de 1773 e, a partir de 1774, as óperas, balés e peças de teatro foram apresentados quase que exclusivamente por alunos das escolas acima citadas. No teatro, foram montadas peças em francês (Molière, Sedaine, Diderot...), mas também, a partir de 1779, foram contemplados autores alemães, Lessing em especial. Além disso, de 1780 em diante, as apresentações de peças burguesas e de operetas não aconteciam mais no grande teatro de ópera, mas num pequeno teatro destinado apenas a elas. E em 1777 foi elaborado um sistema de lugares pagos e de assinaturas: pouco a pouco, o teatro de corte começou a se abrir e a viver de receitas próprias.

As apresentações de ópera aconteciam basicamente quando havia visitantes ilustres e, sobretudo, por ocasião do aniversário de Franziska (10 de janeiro). Em abril de 1777, o Imperador Joseph II, assistiu a uma reprise de *Dido abandonada*, de Jomelli. A 10 de janeiro de 1778, foi apresentada *Demofonte*, do mesmo compositor, e a 10 de janeiro de

1779, *Callíroe*, de Sacchini, com os balés de Noverre, retomados pelo maître de ballet Dauvigny (*Medeia e Jasão* e *A morte de Hércules*).

2.3.2. Schiller e os espetáculos de corte

Agora vamos voltar ao jovem Schiller: é praticamente certo que ele assistiu ao menos às apresentações de 10 de janeiro de 1779. Foi ele quem redigiu e pronunciou o tradicional discurso da festa desse dia: um exercício de estilo confuso e grandiloquente, mas já original, sobre um tema escolhido pelo próprio duque: “Um excesso de bondade, de amabilidade, de liberalidade merece, verdadeiramente, o nome de virtude.”⁴⁵

Segundo elemento que marca a participação ativa de Schiller nesse programa: ele intervém como ator na representação da curta peça de circunstância redigida pelos alunos da Academia e apresentada como prólogo de *Callíroe* neste mesmo dia.⁴⁶ É, portanto, muito improvável que Schiller não tenha assistido ao conjunto do espetáculo, ainda mais que – e esse é o terceiro fato importante – o duque gostava de se ver cercado pelos alunos nessas cerimônias oficiais, nem que fosse apenas porque a presença de numerosos jovens em traje de gala adulasse seu amor-próprio, realçando o brilho das manifestações de massa que ele ainda organizava em algumas ocasiões. Se é verdade que Schiller assistiu às representações de *Callíroe*,

45 Cf. N.A. vol. XX₁, p. 3 ss. Ver MASSON, Raoul. *Les études psychologiques de Schiller...*, op. cit., p. 6 a 14.

46 Cf. BUCHWALD, R., op. cit., p. 240.

ele viu um espetáculo de alto nível, porque o duque havia reduzido o número de espetáculos representados, mas não havia diminuído em nada o caráter grandioso dos que ainda eram produzidos na ópera. Assim, foram utilizados nesse dia dezesseis suboficiais e quatrocentos e setenta soldados, entre os quais trinta hussardos a cavalo. Eles representavam os citas, os assírios e os medas. O registro das despesas relativas à iluminação mostra que não se regateou para realçar o esplendor do espetáculo e realizar efeitos de luz que os espectadores de ópera apreciavam muito especialmente.⁴⁷

O tema de *Callíroe* é a rivalidade entre Agricano, rei da Cítia, e Tarsilo, herdeiro do reino da Assíria, pela posse de Callíroe, princesa vinda das Índias. A ação é fértil em reviravoltas, enfrentamentos e intrigas e contém, em especial, uma cena ao longo da qual um dos personagens, Sidônio, entra em cena com a espada ensanguentada de Tarsilo, que é dado por morto a partir daí (Ato II, cena 10).⁴⁸ Mesmo supondo que não se trate de uma coincidência e que Schiller não tenha visto essa ópera, podemos constatar aqui o emprego – usual no contexto da ópera barroca do século XVIII – de um tema e de um tipo de escrita cênica que, numa obra teatral, parece altamente inverossímil, mas que, apesar de tudo, vamos encontrar em *Os bandoleiros*.

Para além das conjecturas, um fato permanece incontestável: desde os sete até os vinte e dois anos, Schiller esteve – cada vez mais diretamente – em contato com a vida da corte de Stuttgart. O capitão Schiller se instalou em Ludwigsburg em 1766 e, como todos os oficiais, tinha livre acesso ao teatro aonde levava o filho de quando em quando:

47 Cf. SITTARD, Josef, op. cit., p. 153.

48 Texto bilingue, italiano-francês: *Calliroë*. Stuttgart: Cotta, 1770, p. 94-95.

Como a trupe e o repertório eram italianos ou franceses, o menino não entendia nada do que os atores diziam, mas prestava imensa atenção a suas evoluções, a seu gestual e ficava maravilhado com o cenário dessas existências fantásticas e feéricas que se desenrolavam segundo um ritmo inapreensível.⁴⁹

A partir de 1773, Schiller frequenta a Academia Militar em Ludwigsburg e, dois anos mais tarde, em Stuttgart. Constatamos que, como aluno, Schiller tinha, certamente, ocasião de assistir a outras apresentações de balés e óperas ou comédias. Além do mais, ele estava em contato permanente com os alunos das seções artísticas da Academia e ficou amigo de Rudolf Zumsteeg, que musicou, em 1782, as canções de *Os bandoleiros*. Os contatos entre as seções não se limitavam às relações entre os estudantes: dispondo de professores de disciplinas artísticas, Carl Eugen oferecia aos alunos das outras seções um ensino de coreografia e de dança. Além disso, o professor de francês de Schiller, Joseph Uriot, tinha sido ator e depois diretor da trupe de atores franceses de Stuttgart e ministrava aos alunos aulas de “declamação, mímica e patognomônica”. Sem dúvida, Schiller conservou dessa época o gosto pelo exagero na dicção e nos gestos quando ele próprio declamava algum texto.⁵⁰

Concluindo sobre esse ponto: o período áureo da Ópera de Stuttgart e de Ludwigsburg já tinha passado quando Schiller

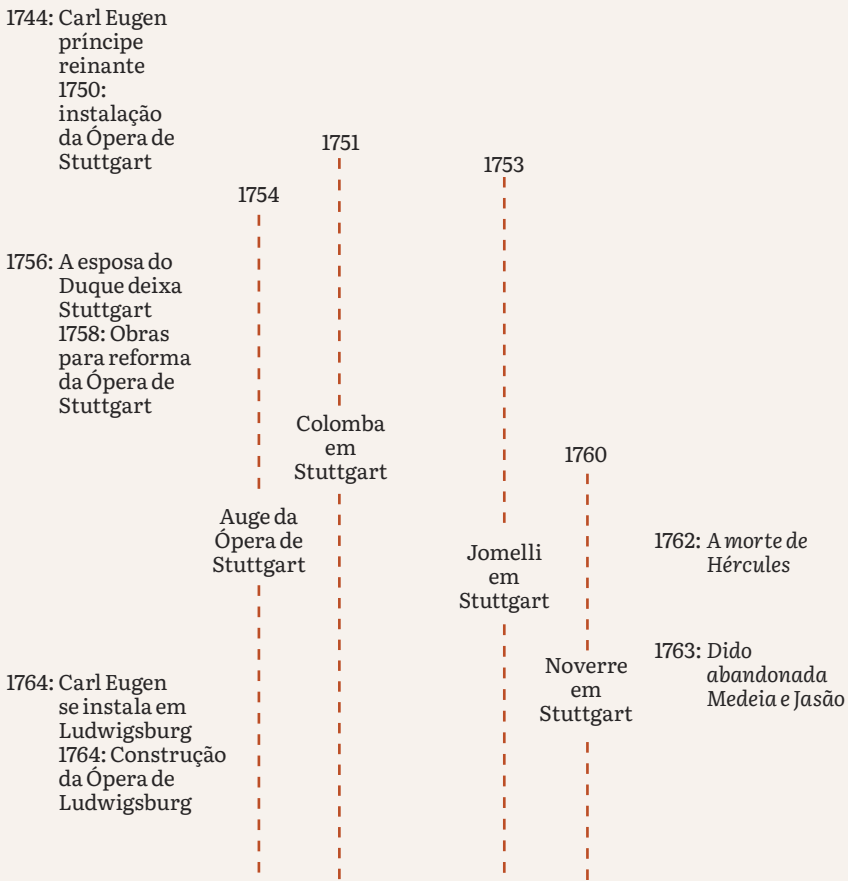
49 CANNAC, René, op. cit., p. 17.

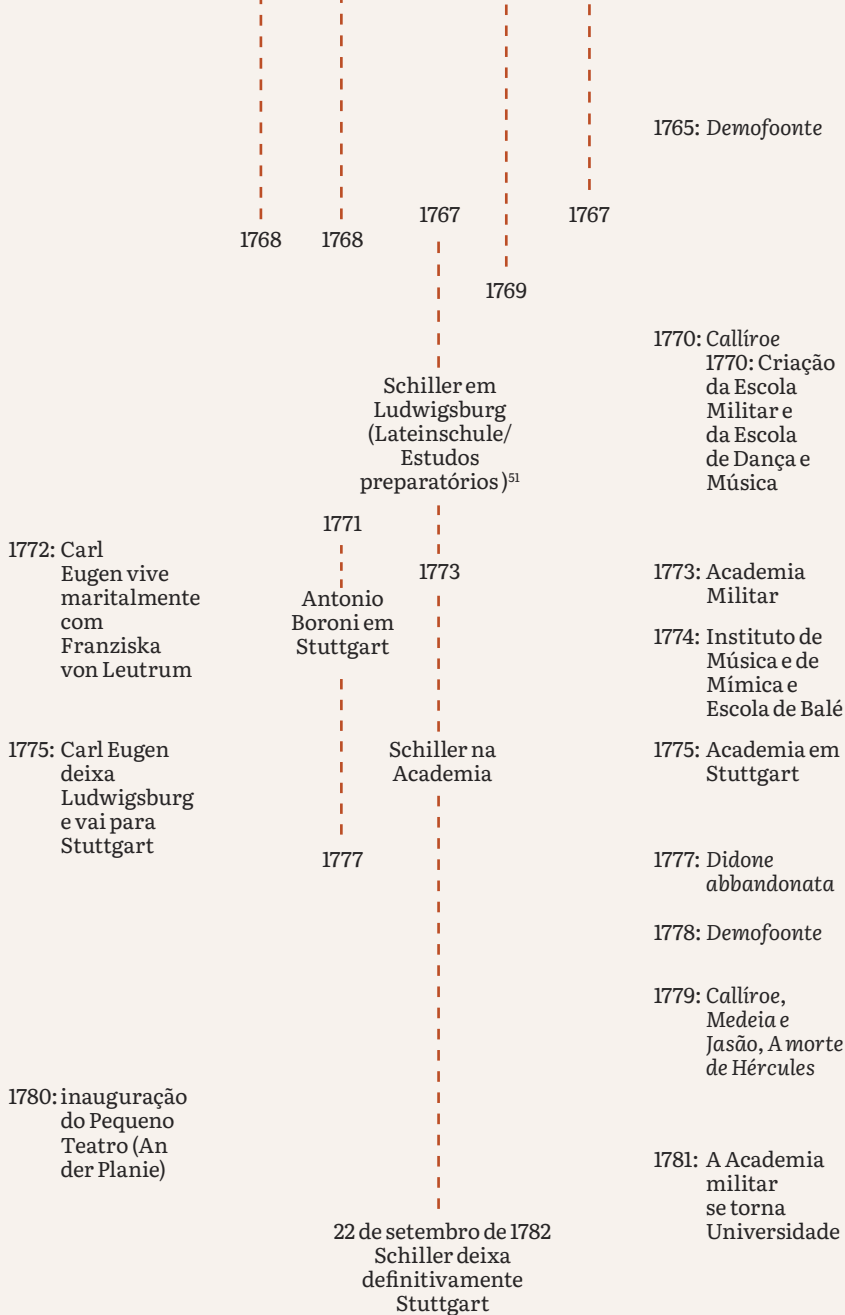
50 Cf. MICHELSEN, Peter. Studien zu Schillers “Räubern”, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, VIII. Jg., 1964, p. 76.

viveu nessas cidades, porém, a tradição do espetáculo de ópera e de balé ainda persistia e estava diretamente ligada à fase precedente, já que se assistia a numerosas reprises de espetáculos da fase anterior. Aliás, a substituição dos virtuosos pelos alunos formados em Stuttgart só fez reforçar a influência da tradição barroca sobre o jovem Schiller em razão dos contatos estreitos entre as diferentes disciplinas no Instituto e na Academia. Antes de voltar definitivamente a *Os bandoleiros*, oferecemos um quadro que nos dará uma ideia mais clara da cronologia cujas diferentes etapas sublinhamos nas páginas precedentes.

Cronologia

O ducado de Wurtemberg e o jovem Schiller





51 A *Lateinschule* era uma escola de e em latim, que preparava para cargos eclesiásticos ou para estudos universitários. Os alunos eram escolhidos, em geral, por pastores entre os jovens fiéis que se sobressaíam na escola primária. (N. da T.)

2.3.3. A escrita dramática do jovem Schiller e a prática cênica barroca em Wurtemberg

Como já sublinhamos, a influência da tradição cênica da ópera barroca sobre a criação dramática do jovem Schiller foi, durante décadas, considerada nula ou insignificante e isso por duas razões principais. A primeira delas é que as representações de Stuttgart e de Ludwigsburg foram depreciadas do ponto de vista artístico e consideradas de pouco valor em comparação com a obra de Schiller. Tentei, na seção anterior, refutar esses argumentos. Certamente as representações dos anos 1770-1780 não tinham a força inovadora das da década anterior. Mas as reprises de óperas e balés eram realizadas no mesmo espírito que presidira à sua estreia. Os cenários eram os mesmos, as partituras eram executadas no mesmo espírito e, no plano da coreografia, o *maître de ballet* Dauvigny pertencia à escola de Noverre e trabalhava na mesma linha deste último. O essencial é, portanto, constatar que as representações às quais Schiller assistiu eram capazes de deixar vestígios no espírito de alguém que, durante toda a vida, foi um apaixonado pelo universo teatral.

A segunda razão que podemos invocar diz respeito à personalidade do duque Carl Eugen, promotor dessa renascença tardia da obra barroca e tem relação também com o preço exorbitante que os habitantes de Wurtemberg tiveram que pagar ao longo dos anos 1760 para que o príncipe e sua corte se divertissem: tráfico de vidas humanas, aumentos sucessivos de impostos, atos de despotismo já mencionados lançaram o descrédito sobre a atividade artística na corte de Wurtemberg. Além disso, a mudança de atitude de Carl Eugen depois que encontrou Franziska von Leutrum não foi

unanimemente aplaudida. A própria Academia Militar foi considerada, como pudemos constatar, ora uma instituição inovadora, ora outra manifestação da tirania do duque. Se, ao término de seu reinado, Carl Eugen havia se tornado popular entre seus contemporâneos, aqueles que, no século XX, reconstituíram o passado à luz dos testemunhos e dos documentos legados pela História não lhe votaram a mesma simpatia. A condenação de um reino, despótico em muitos aspectos, levou a passar sob silêncio uma filiação literária e artística que, como veremos, não pode ser contestada.

Em 1964, Peter Michelsen observou em um artigo que, antes dele, apenas Konrad Burdach havia insistido na importância das Óperas de Stuttgart e de Ludwigsburg para a criação dramática do jovem Schiller. A obra de Burdach, havia sido publicada em... 1926 e ficou sem seguimento por quase quarenta anos.⁵² O estudo de Michelsen marca uma virada na interpretação de conjunto da peça de Schiller e originou outros estudos, em especial o que Michael Mann consagra aos *Bandoleiros* e ao ressurgimento do drama sob a influência da ópera e da música no fim do século XVIII.⁵³ Retomarei aqui as conclusões dessas publicações e tentarei ampliá-las à luz da análise à qual consagrei a primeira parte deste trabalho, que terminou com uma questão relativa à filiação dramática do texto de Schiller e, sobretudo, com uma interrogação a respeito da tradição cênica na qual Os *bandoleiros* se insere.

52 Cf. MICHELSEN, Peter, op.cit., p. 63, e BURDACH, Konrad. *Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik*. Halle: Vorspiel II, 1926, p. 116-237.

53 MANN, Michael. *Sturm und Drang-Drama. Studien und Vorstudien zu Schillers Räubern*. Bern und München: Francke Verlag, 1974, passim.

Agora já nos é possível responder com mais clareza a essa questão, que nasceu do espanto suscitado pela desenvoltura com a qual, em *Os bandoleiros*, o jovem Schiller desdenha das regras mais elementares da verossimilhança e apresenta ao espectador uma intriga e uma forma de linguagem cênica que se impõem, apesar de tudo, por sua força patética. Ninguém, em sã consciência, pode acreditar, por um minuto que seja, na farsa representada por Franz e Hermann e nem que o Velho Moor e Amália se deixem enganar a ponto de decifrar na espada ensanguentada de Karl as últimas palavras que este ali teria traçado. Como se pode acreditar que Amália não reconheça seu noivo na pessoa do conde de Brand ou aceitar o trajeto do Velho Moor, direto de seu quarto para um caixão e depois para uma masmorra onde seu filho aparece, muito a propósito, para libertá-lo? É infundável a lista das flagrantes inverossimilhanças de uma ação que Schiller concebe voluntariamente segundo critérios diversos daqueles que regem o gênero dramático que estava se impondo à cena teatral no fim do século XVIII: o drama burguês, que se dedica à representação de um universo cotidiano, enquadrado por uma moldura realista. Schiller não pertence a essa escola, observa P. Michelsen, mas à da ópera barroca. Totalmente impensável no contexto de uma tragédia burguesa, o episódio da espada ensanguentada é banal num contexto de ópera e aparece nas já mencionadas *Artaserse*, de Metastasio, e *Callíroe*, de Sacchini.⁵⁴

Isso não nos surpreende:

54 Cf. MICHELSEN, Peter, op. cit., p. 60-61.

Uma ópera não pode ser realista [...] não é uma questão de escolha do autor nem uma exigência do público, mas do caráter constitutivo do gênero: o canto é, em si, antirrealista e situa o personagem e a ação da ópera num mundo de artifício [...] Mas não deveríamos nos ater à inverossimilhança, porque o papel da música, por seu poder de exprimir o que se acredita ser a essência das coisas, [...] é arrebatador a adesão do espectador, tornar o inverossímil não verossímil, mas verdadeiro [...]. Por esse duplo aspecto de inverossimilhança e de participação afetiva, revela-se que a ópera é um gênero fundamentalmente contraditório e é necessária toda a força da música para manter juntos os dois termos.⁵⁵

Inverossimilhança e participação afetiva são as duas principais características de *Os bandoleiros*. A peça se distingue da ópera, no entanto, porque, fora as breves sequências cantadas, não encontramos nela o elemento unificador constituído pela música. Sob pena de ver sua obra se fragmentar, Schiller precisava de um elemento capaz de lhe dar coesão, e o encontrou no caráter patético do discurso e da linguagem cênica de *Os bandoleiros*. Na verdade, enquanto o texto de ópera, unido à música, “não pode mais ter função poética”,⁵⁶ enquanto o gesto na ópera é frequentemente limitado pelas coerções impostas pelo canto, o texto dramático de *Os bandoleiros* pode desenvolver plenamente a retórica e a rítmica que defini como características do patético schilleriano. Fazem

55 TROMP, Gilles. *Le texte d'opéra*. In: *L'opéra*. Ouvrage collectif sous la direction de P. Brunel et S. Wollf. Paris: Bordas, 1980, p. 100.

56 TROMP, Gilles. *Le texte d'opéra*. In: *L'opéra*, op. cit., p. 89.

também parte da linguagem cênica da peça o gestual de caráter simbólico, o gestual veemente e a composição coreográfica que Schiller tinha podido observar nos balés de Noverre, nos quais esses elementos aparecem com mais frequência do que na ópera propriamente dita. Por meio do discurso, do gestual, da organização cênica, o destino individual – por mais inverossímil que seja – se torna representativo do conjunto do destino humano. Assim nasce, já observamos, o patético schilleriano que transpõe, sem nada subtrair de seu vigor, a emoção que a música oferece em sua função de elemento unificador da representação operística.

Tudo isso continuará a ser apenas hipótese enquanto não provarmos o estreito parentesco que liga a peça de Schiller à ópera barroca da segunda metade do século XVIII, tanto no plano da estrutura quanto no da linguagem cênica. É, portanto, a esse ponto que convém voltar agora.

Já definimos a estrutura de conjunto de *Os bandoleiros*, que se distingue por seu caráter bipartido e por sua estruturação em quadros compostos de várias sequências, em especial nas cenas da floresta. A aproximação com o drama do *Sturm und Drang* é possível, mas não resiste a uma análise mais atenta. O texto de Götz von Berlichingen, como vimos, propõe cinquenta e cinco mudanças de cenário. Schiller também faz pouco caso das unidades, mas não procede do mesmo modo que seus predecessores: a versão original de *Os bandoleiros*, observa Peter Michelsen, exige apenas quinze mudanças de cenário. E, sobretudo, enquanto os *Stürmer und Dränger* compõem suas obras sem se preocupar com as possibilidades de realização de suas exigências no plano cenográfico por meio dos recursos técnicos de sua época, Schiller se refere ao

que ele conhece, isto é, à prática cênica da ópera barroca, que trabalha com vastos quadros cuja unidade estrutural não é constituída nem pela unidade temática, nem pelas entradas e saídas dos personagens, mas pela presença de um único cenário ao longo de cada quadro. Isso vale para as cenas do albergue e da floresta, mas também para certas cenas do castelo e, em especial, para a da farsa de Franz e de Hermann (Ato II, cena 2). Esses cenários “não têm por função fazer nascer a atmosfera adequada à representação de um destino individual, eles servem prioritariamente para dar, de saída, ao espectador, por meio do ‘quadro’ dos cenários, a tonalidade de conjunto inerente a cada cena”.⁵⁷ As óperas apresentadas em Stuttgart eram estruturadas de modo rigorosamente idêntico. Basta um exemplo: as mudanças de cena de *Dido abandonada* como montada em Wurtemberg (texto publicado em francês e em italiano em Stuttgart em 1763) são as seguintes:

No primeiro ato:

- O teatro representa um lugar destinado às audiências públicas. De um lado, um trono. Vê-se, ao longe, a cidade de Cartago.
- Um peristilo.
- O templo de Netuno.

No segundo ato:

- O teatro representa um aposento.
- Uma galeria.
- Um gabinete.

57 Cf. MICHELSEN, Peter, op. cit., p. 100.

No terceiro ato:

- O teatro representa o porto de Cartago, onde se veem os navios de Eneias preparados para zarpar.
- Um lugar arborizado entre a cidade e o porto.
- O palácio de Dido. Vê-se, em perspectiva, a cidade de Cartago que, em seguida, será incendiada.⁵⁸

No interior de cada quadro se sucede um número variável de sequências às quais o texto atribui, claro, a denominação de cenas, para se adequar ao formato das publicações da época, que marcavam desse modo as entradas e saídas dos personagens. Isso não muda em nada, no entanto, a unidade estrutural dos quadros que, no plano da representação, constituem um conjunto organizado em torno de uma unidade decorativa. Schiller procede de maneira semelhante em *Os bandoleiros* e sua peça seria, portanto, representável sem nenhuma modificação numa cena de ópera de seu tempo, o que ficará ainda mais patente quando, em breve, abordarmos mais especificamente os problemas de ordem cenográfica.

A essa composição de conjunto de *Os bandoleiros* se acrescenta uma estruturação interna das cenas que permite aproximá-la da ópera da época, que solicita a participação afetiva do espectador em etapas sucessivas: a ação nos conduz, no interior de cada cena, de clímax passional em clímax passional, separados uns dos outros por períodos em que a tensão afrouxa ou, ao contrário, se apresenta num crescendo. A análise inicial já nos permitiu constatar o mesmo a respeito das cenas da floresta em *Os bandoleiros*: a intervenção dos acontecimentos exteriores e os momentos de depressão de Karl

58 *La Didone abbandonata*. Stuttgart: Cotta, 1763. Didascália inicial.

Moor determinam, nesse caso, o ritmo interno dos quadros. Essa técnica, que leva o espectador de clímax em clímax, Schiller a toma de empréstimo da ópera barroca, na qual predomina a alternância entre recitativo seco, por um lado e, por outro, duos, trios, coros e, sobretudo, árias.

Na *opera seria* do século XVIII, a oposição entre recitativo seco e ária tinha chegado à caricatura: os recitativos eram declamados sobre alguns acordes de cravo e serviam apenas para fazer a intriga avançar. Os compositores “abandonavam a composição dos recitativos aos seus alunos”⁵⁹ e os espectadores os escutavam distraídos ou se ocupavam com outras coisas até que chegasse a ária seguinte, que era só o que prendia, realmente, a atenção, porque as árias eram executadas por virtuosos. Na época de Jomelli, as coisas já não eram bem assim:⁶⁰ ele atribuía alguma importância ao recitativo acompanhado pela orquestra, muitas vezes reservado para o momento do monólogo e da introspecção, e também ao recitativo *obbligato*, no qual a orquestra “assume a condução melódica”,⁶¹ fazendo, assim, desse tipo de recitativo um momento importante do desenrolar musical e cênico, além de atribuir importância ao coro. As árias *da capo* não são mais as únicas a constituir momentos privilegiados das partituras e a tendência é substituir o contraste brutal entre recitativo seco e ária por uma progressão em crescendo, que leva a clímaxes vocais e instrumentais de natureza mais variada (recitativo *obbligato*, duos, coros e árias).

59 Cf. *L'opéra*, op. cit., p. 122-124.

60 Cf. SITTARD, Josef, op. cit., p. 69.

61 *L'opéra*, op. cit., p. 123.

A progressão, que conduz a sucessivos tempos fortes, também é característica da construção de conjunto de *Os bandoleiros*. A aproximação com a estrutura da ópera pode ser estabelecida inclusive nos detalhes. Michael Mann observa, com razão, que no início do Ato III de *Os bandoleiros*, encontramos a *aria d'affetto* da heroína, que normalmente se encontra nas primeiras cenas do segundo ato das óperas italianas (ária de Dido em *La Didone abbandonata* (Ato II, cena 3), ária de Ília – “Se il padre perdi”, em *Idomeneu*, de Mozart). Nessas óperas em três atos, como em *Os bandoleiros*, constatamos que essa ária é cantada quando a ação atinge sua parte média. O recitativo *obbligato* com resposta do coro é encontrado ao fim do segundo ato (em *Os bandoleiros*, seria a cena ao fim da qual Karl Moor, que amarrou o próprio braço a uma árvore, é liberado por seus companheiros tomados de entusiasmo).⁶²

Não podemos deixar de observar na estrutura de *Os bandoleiros* a presença efetiva de partes cantadas com acompanhamento musical, que vêm romper a continuidade dramática e às quais Schiller atribuía grande importância, a ponto de pedir a seu amigo Zumsteeg que compusesse a melodia para elas e elogiar essas composições musicais em seu curtíssimo *Prefácio à segunda edição de Os bandoleiros* (N. A., p. 9). Apesar da grande complexidade dos textos propriamente ditos, Zumsteeg se dedicou a realizar composições orquestrais que se avizinham das de Jomelli (o canto de Heitor e de Andrômaca é tratado como recitativo *obbligato*, o canto de Amália

62 MANN, Michael, op. cit., p. 89. Em *Idomeneu*, trata-se do recitativo do personagem título e do coro dos cretenses apavorados pela tempestade. Lembremos que a primeira representação dessa ópera – a que Schiller não assistiu – aconteceu em 29 de janeiro de 1781, em Munique, alguns dias depois da de *Os bandoleiros*.

como ária e o de Brutus e César é deslocado para o começo da representação e precedido de uma breve abertura.⁶³ A presença desses cantos inseridos na trama da ação dramática sublinha – como se isso fosse necessário – a vontade de Schiller de quebrar as barreiras entre as artes e os gêneros e explica o interesse que ele demonstrará, depois da escrita de *Os bandoleiros*, pelo gênero compósito do melodrama. Essa presença se justifica, claro, pelo fato de a influência da ópera se manifestar aqui de modo muito direto, o que não deve nos surpreender, visto que Schiller compõe, na época da redação de *Os bandoleiros*, um libreto de ópera (*Sêmele*) que, no entanto, nunca chegou aos palcos.

As observações sobre a estrutura de conjunto e de detalhe de *Os bandoleiros* serão confirmadas pelas que se referem à linguagem cênica da peça de Schiller e, em primeiro lugar, por sua organização no plano decorativo. Não podemos nos satisfazer apenas com a constatação de que a peça está estruturada em quadros. É preciso também sublinhar o recurso a cenários e efeitos cênicos utilizados com frequência na ópera barroca: o salão do castelo e, mais ainda, a galeria dos retratos; o jardim do castelo, utilizado em condições muito semelhantes (refúgio da heroína) em *Idomeneu*; o cenário em meio à natureza, incluindo uma ruína, tema sobre o qual os decoradores de ópera realizaram incontáveis variações; os efeitos de luz do pôr do sol na cena às margens do Danúbio ou da luz da lua nas últimas cenas; enfim o incêndio do castelo, que corresponde, por sua organização e por sua localização no momento do desfecho, a muitas representações de ópera. Citemos, a esse respeito, a rubrica final de *La Didone abbandonata*:

63 MANN, Michael, op. cit., p. 123-129.

Uma parte do palácio desaba e vê-se que as chamas aumentam [...]. Ao pronunciar suas últimas palavras, Dido, em desespero e totalmente entregue à cólera, vai se lançar nas chamas de seu palácio destruído pelo fogo e de onde vemos sair rolos de fumaça, causados pelo desabamento. Ao mesmo tempo o céu escurece, tomado por pesadas nuvens: ao longe, o mar se torna bravio e avança em direção à casa de Dido: o barulho das ondas é acompanhado de uma sinfonia análoga. Quanto mais as águas encontram resistência devido ao incêndio, mais elas se avolumam e se alteiam.⁶⁴

Além disso, constatamos em *Os bandoleiros* uma ocupação do espaço cênico em profundidade nada habitual na prática do teatro burguês da época.⁶⁵ Como exemplo, podemos citar a última cena do castelo (Ato V, cena 1). Desde o começo, a indicação cênica pede uma sequência de cômodos e o efeito criado pela luz da lanterna que Daniel traz só é possível, como observa, com razão, P. Michelsen, se a profundidade da cena for plenamente utilizada, e essa sucessão de cômodos não for apenas simulada por um telão de fundo pintado em perspectiva. As cenas da floresta requerem uma certa profundidade por causa do grande número de personagens nas cenas de multidão. Mas não só por isso. Nas duas últimas cenas dessa cadeia de acontecimentos da ação, o meio da cena está ocupado, segundo as didascálias, pela masmorra do Velho Moor. Isso não é possível sem uma boa profundidade de palco. Mas o exemplo mais expressivo é

64 *La Didone abbandonata*, op. cit., p. 201-203.

65 Cf. MICHELSEN, Peter, op. cit., p. 101-102.

a primeira cena do Ato IV.⁶⁶ Karl Moor descortina nesse instante as paisagens de sua infância e o castelo do pai. A descrição que ele faz do que está vendo supõe uma certa profundidade do cenário representado no telão de fundo. Mas as didascálias que indicam as posições e deslocamentos dos personagens implicam, indubitavelmente, uma grande profundidade do espaço cênico. Kosinsky conversa “de longe” rapidamente com Karl Moor no começo da cena. Em seguida, quando Karl está sozinho e contempla a paisagem, ele primeiro se mantém longe do castelo, depois se aproxima – o suficiente para poder observar o que o cerca. Sua indecisão o leva a recuar novamente: “Ele se vira e se dirige para o ponto mais recuado do lugar, onde se detém bruscamente e olha o castelo com melancolia.”

Vem, enfim, o momento da decisão que leva Karl a se dirigir rapidamente para o castelo e a entrar, depois de ter hesitado um instante na soleira da porta. Indicações tão precisas não deixam lugar a dúvidas: quando escreve seus *Bandoleiros*, Schiller pensa nas possibilidades cênicas oferecidas pela cena de vastas dimensões e grande profundidade da ópera barroca que ele havia visto em Stuttgart e em Ludwigsburg.

O cenário da era barroca se caracteriza por uma dupla busca de profundidade, em primeiro lugar, busca de profundidade cênica: enquanto o lugar cênico da Renascença se desdobra no sentido da largura, a cena se torna cada vez mais profunda à medida que a arte espetacular barroca se desenvolve. Ela se torna, com o tempo, “um funil com a boca muito aberta e que, literalmente, aspira o

66 N.A., p. 86-88.

espectador em direção a suas regiões mais profundas”.⁶⁷ A essas dimensões reais do espaço cênico se acrescenta a profundidade simulada da perspectiva teatral. Uma sucessão de telões pintados segundo as regras da perspectiva linear e da perspectiva atmosférica (gradação de tons segundo o afastamento) permite ao decorador barroco simular a impressão de profundidade (e isso se acrescenta ao efeito de real produzido, nos detalhes do cenário, pela técnica da pintura em *trompe-l'œil*).⁶⁸ Paradoxalmente, profundidade real e profundidade simulada não são, no entanto, realmente complementares se as consideramos em função do trabalho dos atores. A profundidade do espaço cênico permite, teoricamente, dispor de uma superfície de atuação muito grande em direção ao fundo da cena. Mas a profundidade simulada pelos bastidores laterais e pelo telão de fundo proíbem, na verdade, que o ator se aproxime muito dessa área do palco: se ele se aproximar demais de algum desses bastidores ou mesmo do telão de fundo, ele parecerá desmedidamente grande em relação às construções ou às paisagens representadas nos telões pintados. Quanto mais a profundidade simulada pelos cenários aumenta e se elabora, mais aumenta a desproporção entre a decoração do fundo, e até do meio do palco, e a escala humana. Sob pena de reduzir muito a dimensão da área de atuação disponível, arquitetos e decoradores foram, portanto, levados a aumentar a profundidade do espaço cênico para distanciar o mais possível o ator dos bastidores e também do telão de fundo. Como em *Os bandoleiros* os atores precisam andar em

67 ALEWYN, R.; SÄLZLE, K. *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*. Hamburg: Rowohlt, 1959, p. 59.

68 Cf. BABLET, Denis. *L'esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris: CNRS, 1965, p. 28-29.

direção ao fundo do palco e também em sentido contrário, como acontece com Karl Moor, por exemplo, na cena que se desenvolve diante das portas do castelo, Schiller teve que recorrer à estética barroca, com seus grandes espaços cênicos, como os de Stuttgart e Ludwigsburg, que franqueavam aos atores a profundidade do palco, apesar das restrições impostas pelos grandiosos cenários em perspectiva de um Servandoni ou de um Colomba. Nem é preciso acrescentar que a elaboração de sequências como a do incêndio do castelo ou as cenas de multidão seriam impensáveis num espaço cênico de dimensões restritas.

Tanto quanto os cenários, o gestual, a coreografia e os acessórios inscritos no texto de *Os bandoleiros* podem ser vistos à luz da prática espetacular da ópera e, sobretudo, do balé de Wurtemberg no século XVIII.

Nós aproximamos o gestual de *Os bandoleiros* do do drama do *Sturm und Drang*. No entanto, essa aproximação se revelou inoperante no domínio do gestual de caráter simbólico. E até no que concerne ao gestual veemente, revelador de uma crise física e psíquica, a comparação não pode ser levada além de um determinado ponto. Schiller emprega, certamente, as indicações cênicas convencionais caras aos *Stürmer und Dränger* (“Ele bate o pé no chão, anda a esmo...”). Mas acrescenta outras extraordinariamente precisas e que não são encontradas, sob essa forma, nos seus predecessores. Quando Gerstenberg ou Klingler querem mostrar um estado de crise extrema, não o fazem por meio de indicações cênicas, mas de descrições inseridas no diálogo: um personagem se dirige a outro e lhe diz que está tremendo, que seus cabelos se eriçam... Muito frequentemente, portanto, os

Stürmer descrevem os sintomas, em vez de mostrá-los.⁶⁹ Trata-se de procedimentos épicos, ligados ao “romance dramático”, mas por trás dos quais não se sente uma prática cênica claramente definida. Ao contrário, o gestual veemente dos personagens schillerianos está inscrito com grande clareza nas indicações cênicas e a progressão dos estragos causados pelas reações afetivas fica assim bem marcada. Procuramos a origem da observação aguda dos comportamentos na teoria e na prática médicas do jovem Schiller, mas não conseguimos ainda responder a seguinte questão fundamental: como Schiller podia imaginar, no contexto da prática teatral de sua época, levar à cena personagens como os de *Os bandoleiros*? Esse enigma pode ser resolvido se pensarmos, por um lado, que Schiller assistiu a representações de balés de Noverre ou dos seguidores de sua escola e, por outro, se recolocarmos a peça no contexto dessa tradição espetacular. Noverre partilha com Schiller do desejo de tornar evidente o gestual das desordens afetivas, por mais profundas que sejam, que agitam os personagens representados no palco.

A reforma da arte do balé introduzida por Jean-Georges Noverre nasceu de uma recusa das formas do balé clássico. *Passepied*,⁷⁰ gavota, rigodão... a arte da dança pouco a pouco tinha se resumido a uma sucessão de formas petrificadas nas quais o virtuosismo técnico dos bailarinos era a única coisa que contava. Foi a essas convenções que Noverre declarou guerra em seu livro *Cartas sobre a dança*, publicadas em 1760 em Lyon e em Stuttgart e dedicadas

69 As exceções a essa prática dizem respeito à tendência realista do *Sturm und Drang*, e, em especial, a Lenz, mas não invalidam o prosseguimento desta argumentação.

70 Dança francesa, originária da Bretanha, característica dos séculos XVII e XVIII e definida como um minueto alegre. (N. da T.)

ao duque Carl Eugen. Os princípios enunciados por Noverre eram colocados em prática no que ele denominou balé de ação: “Filhos de Terpsícore, renunciad às cabriolas, aos *entrechats* e aos passos muito complicados, abandonai os trejeitos para entregar-vos aos sentimentos, à graça ingênua e à expressão.”⁷¹

O essencial de sua reforma, está, pois, contido nas palavras: “Não exercitemos simplesmente os passos, estudemos as paixões.”⁷²

Para alcançar esse objetivo, Noverre deve encontrar para seus balés temas apropriados, que ele toma de empréstimo às tragédias do classicismo francês. Ele é o primeiro a misturar ao balé uma ação dramática. A escolha do gênero trágico se explica pelo fato de que “nos quadros de dança são necessários traços marcantes, grandes lances, caracteres vigorosos, massas ousadas, oposições e contrastes tão surpreendentes quanto artisticamente arranjados.”⁷³ Mas não nos deixemos enganar: Noverre toma de empréstimo à tragédia clássica seus temas e seu fluxo passional, mas não a rigidez de suas regras.⁷⁴ Ele mostra o que os tragediógrafos tinham encaixado no discurso: a representação concreta do destino dos Átridas, de Medeia ou de Ifigênia. Gestual e cenário permitem ao espectador acompanhar o desenrolar da intriga sem que seja necessário

71 NOVERRE, J. G. *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Lyon: Aimé Delaroche, 1760, p. 55. (Em português, ver: NOVERRE, J.G. *Cartas sobre a dança*. Trad. Marianna Monteiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998, p. 212. As próximas citações e referências a esse livro, seguirão a edição brasileira.)

72 Idem.

73 Ibidem, p. 201.

74 KRÜGER, Manfred. J. G. *Noverre und das “Ballet d’action”*. Emsdetten: Lechte, 1963, p. 55.

recorrer à palavra. O balé se torna assim um drama mudo no centro do qual se encontra a pantomima: “Ação em matéria de dança é a arte de transmitir à alma dos espectadores nossos sentimentos e nossas paixões por meio da expressão viva dos movimentos, dos gestos e da fisionomia. A ação, portanto, nada mais é que a pantomima.”⁷⁵

Como todos os teóricos e reformadores do século XVIII, Noverre declara querer antes de mais nada imitar a natureza. Mas, observa com razão Peter Michelsen, a representação das paixões por meio da dança não existe sem uma certa estilização e até mesmo um certo exagero. Gestual estilizado e veemente: eis-nos bem próximos da escrita dramática do jovem Schiller e a leitura dos textos que acompanham os balés de Noverre confirma essa hipótese. Citemos *Ifigênia* e o gestual de Toas depois de um sonho aterrorizante: “Ele corre, treme de pavor, coloca um joelho no chão e estende as mãos trêmulas para o céu. Um arrepio de morte percorre os seus membros, o horror desfigura seus traços, uma palidez mortal se espalha em seu rosto, a lamparina se apaga, seu medo chega ao extremo [...]”⁷⁶

O desfecho dos balés leva a expressão das paixões ao paroxismo, como, por exemplo, em *Medeia* e *Jasão*:

Jasão perturbado, Jasão em desespero se esforça em vão para socorrer as infelizes vítimas da cólera de *Medeia*: a feiticeira aparece triunfante num carro puxado por monstros que vomitam chamas apavorantes: o Ódio, o Ciúme

75 NOVERRE, J.G., op. cit., p. 297-298.

76 Cf. KRÜGER, M., op. cit., 81.

e a Vingança estão reunidos em torno dela; um de seus filhos expira a seus pés; ela já está com o braço levantado prestes a ferir o outro. Jasão se lança a seus pés e parece implorar-lhe que poupe ao menos essa última vítima; mas a implacável Medeia ri dos seus rogos, leva ao cúmulo seus malfeitos e mergulha o punhal no peito do último de seus filhos, que parece, também ele, implorar sua clemência; ela lança para Jasão o punhal, Jasão o agarra com fúria, fere-se com ele e morre nos braços de Creusa, que confunde seu último suspiro com o dele. O céu escurece, a terra treme, o palácio se incendeia e desaba, tudo some; e a execrável Medeia, abrindo caminho pelos ares, voa e se regozija pela enormidade de seus malfeitos.⁷⁷

Gestual furioso que marca o paroxismo das paixões, acumulação de assassinatos e importância concedida aos acessórios, papel do cenário e da luz, tudo isso anuncia a dramaturgia do jovem Schiller. Quanto ao gosto pronunciado dele pela alegoria, sua origem está, sem dúvida, no balé de Noverre. Isso fica ainda mais claro na cena ao longo da qual Medeia chama em seu socorro os instrumentos da vingança: “Monstros e serpentes vêm se colocar ao seu redor. O Ciúme, o Ódio e a Vingança acorrem ao ouvir a sua voz, ela lhes ordena que sirvam ao seu furor; e esses três filhos do inferno lhe apresentam o Fogo, o Ferro e o Veneno [...]”⁷⁸

77 *La Didone abbandonata*, op. cit., p. 89 (Medeia e Jasão foi apresentada no intervalo dessa ópera. O argumento do balé foi, então, publicado junto com o texto de *Didone*).

78 *Ibid.*, p. 83.

Seja a partir de *Medeia e Jasão* ou de algum outro balé, é mais do que verossímil que Schiller se refira, conscientemente ou não, a situações desse tipo quando mostra seu personagem Franz Moor em busca dos “venenos” capazes de aniquilar o pai.

Assim como o gestual enfático, o gestual de caráter simbólico encontra em parte sua origem no balé de Noverre. A estilização necessária à clareza do desenrolar cênico leva constantemente o *maître de ballet* a fazer com que os bailarinos executem gestos cujo alcance ultrapassa o destino individual dos personagens e que são, além disso, altamente codificados: juramentos, súplicas ao céu, adagas brandidas em sinal de vingança, outorga solene de objetos como cetros ou coroas são bastante frequentes. Como no jovem Schiller, o gestual do balé de Noverre oscila entre a busca de uma expressão individual das paixões humanas e a estilização que lhe atribui seu caráter generalizante. O gestual da ópera da época era de natureza complexa: como já observamos, a importância extrema ligada à performance vocal dos cantores e, em certos casos, os excessos nos figurinos representavam um obstáculo ao desenvolvimento de uma atuação elaborada e claramente individualizada. Mas a influência do balé de ação e o gosto cada vez maior do público de ópera do século XVIII pelos efeitos cênicos fortemente marcados também levavam os cantores a utilizar um gestual lento, mas expressivo e patético, o mais das vezes sustentado pelas evoluções dos integrantes do coro ou dos bailarinos.⁷⁹

Isso nos leva do gestual à coreografia, que referimos reiteradas vezes em nossa análise inicial e cuja origem permaneceria bastante

79 Cf. *L'opéra*, op. cit., p. 138.

obscura se não pudéssemos nos reportar à ópera e ao balé de Wurtemberg. Recordemos que as cenas de multidão de *Os bandoleiros* são estáticas em seu estágio inicial, mas os quadros cênicos assim realizados já revelam grande maestria na composição – os bandoleiros estão deitados na encosta da colina na cena às margens do Danúbio ou espalhados na floresta na última cena do Ato IV (sequência do canto dos bandoleiros). Em seguida, essas cenas ganham movimento e dão origem a sequências com múltiplos polos, cuja eficácia já foi sublinhada. Enfim, amplos movimentos de conjunto põem em movimento a massa dos fora da lei ao longo das cenas até que se chegue ao tempo forte final, quando Schiller cria deslocamentos de grupos compactos, gestual de conjunto e coros vocais. Concluo, então: a multidão dos bandoleiros não é um ornamento inútil, mas é abordada em suas relações com o “herói” Karl Moor, marcadas por momentos de repulsa que levam Karl para longe de seus camaradas ou provocam, ao contrário, a reunião dos fora da lei em torno do chefe.

Nesse domínio também não podemos deixar de pensar em Noverre. O balé de ação prevê uma distribuição da expressão dançada entre os corifeus, que carregam a ação, e o corpo de baile, que não serve apenas de pano de fundo às apresentações dos solistas, mas sustenta suas evoluções por meio de efeitos de redundância ou de contraste.⁸⁰ Por outro lado, mesmo se as sutilezas de expressão e de execução são reservadas aos solistas, Noverre consegue individualizar as evoluções dos integrantes do corpo de baile e atribui grande importância à sua distribuição no espaço – o que não era nada fácil, visto que era bastante comum estarem em cena grupos de vinte

80 Cf. KRÜGER, Manfred, *op. cit.*, p. 59-60.

a vinte e cinco bailarinos. Quanto à ópera, ela também se beneficiava da presença de Noverre. A grande novidade na reforma da ópera criada em Stuttgart foi, efetivamente, a introdução do coro segundo o modelo francês de Rameau na ópera italiana, bem como a importância atribuída aos movimentos coreográficos, sendo estes muito frequentemente organizados por Jean-Georges Noverre.⁸¹ Se pensarmos nas dimensões do palco das óperas de Ludwigsburg e de Stuttgart e na amplitude das cenas de multidão, será fácil aquilatar as impressões indelévels que o jovem Schiller deve ter conservado dos espetáculos a que ali assistiu.

A influência da coreografia de Noverre e de seus sucessores sobre o jovem Schiller é tão grande que este último utiliza a terminologia e as técnicas do balé. Na versão remanejada de *Os bandoleiros* (*Trauerspiel*/Tragédia), Karl toma Amália “em seus braços vigorosos”, depois “a levanta acima da cabeça e a exhibe orgulhosamente na direção do bando inteiro” (N. A., p. 233). Peter Michelsen observa a esse respeito: “Essas manipulações que Karl se permite em relação à sua noiva (...), totalmente absurdas numa cena de teatro –, nada têm de pouco usual no domínio do balé.”⁸²

Por outro lado, o termo grupo é corrente no âmbito do balé e é utilizado com frequência por Noverre em suas *Cartas*. Nós o encontramos em *Os bandoleiros* quando Karl e Amália estão unidos num último abraço e formam, segundo a rubrica “um grupo tocante” sobre o qual Schiller chama a atenção do espectador, visto que ele indica uma pausa nesse momento (variante *Trauerspiel*, N.A.,

81 Cf. ABERT, H. op. cit., p. 64 ss e KRAUß, R. op. cit., p. 54.

82 Cf. MICHELSEN, Peter, op. cit., p. 97

p. 232). Essas pausas eram bastante preconizadas por Noverre e introduziam um tempo de suspensão no gestual e no desenrolar da partitura orquestral para que a atenção se concentrasse sobre o quadro cênico assim formado. Encontramos o mesmo procedimento em *Os bandoleiros*, seja para fixar cenas íntimas, tais como aparecem no gênero burguês quando ele se inspira nas pinturas de Greuze (Amália olhando o Velho Moor adormecido, Karl recebendo a bênção de seu pai...), seja para fixar cenas de conjunto ao estilo de Noverre: desfile mudo dos bandoleiros diante de Karl Moor depois da morte de Schweizer, seguido de uma parada e de uma longa pausa (N.A., p. 129), cena do juramento.... Aqui também a influência da prática espetacular do balé de ação é incontestável.

2.4.

Conclusão

O que surpreende em *Os bandoleiros* é a existência de um acúmulo de fatos culturais e de práticas teatrais heterogêneas cuja síntese a peça tenta, apesar de tudo, elaborar. Confrontar no interior de uma mesma obra a escrita dramática (e, em certos casos, a prática cênica) do gênero burguês e mesmo lacrimoso, do *Sturm und Drang*, da ópera e do balé barrocos e integrar a esse conjunto teorias oriundas de uma prática médica nova, ligada ao desenvolvimento da ciência psicológica, tudo isso, enfim, só podia abalar os usos correntes e realizar o que Umberto Eco denomina, a respeito da obra inovadora, uma “transgressão da norma” ou melhor, das normas em vigor em diferentes domínios da prática literária e cênica do fim do século XVIII.⁸³

No domínio teatral, é a representação que constitui a prova dos nove efetiva da obra escrita e da prática teatral da época em questão. É ela que permite saber até onde pode ir a inovação no plano textual bem como cenográfico. É ainda ela que nos revela os domínios nos quais a transgressão se torna inaceitável e leva os artistas da prática teatral

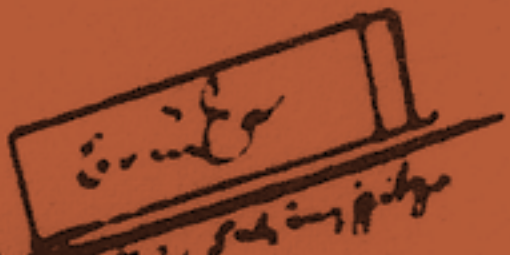
83 ECO, Umberto. *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*. Paris: Mercure de France, 1972, p. 129. (Em português, ver *A estrutura ausente*. 7ª ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, p. 58.)

a rejeitar certos aspectos ou procedimentos técnicos sugeridos pelo texto dramático. É preciso agora analisar o modo pelo qual Os *bandoleiros* passaram pela primeira vez pela prova do palco, por mais difícil que seja o processo de reconstituição da representação numa época tão distante da nossa.

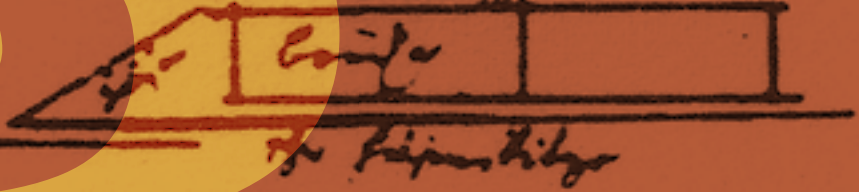
Nachricht mit Souffleten. Raffl

Günstiges Wasser

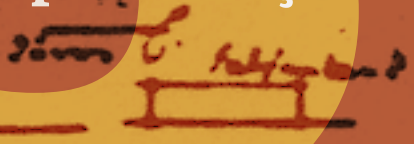
Geographische und 97



Freud 184. schlingende
Ingenieur des hier



Mannheim, o Teatro Nacional, as primeiras representações



3.1.

As diferentes versões de *Os bandoleiros*. Principais etapas

A história da publicação e da adaptação cênica de *Os bandoleiros* para as primeiras representações da peça já foi escrita, por isso nós nos limitaremos a assinalar rapidamente as principais etapas desse processo. Tendo procurado em vão um editor que lançasse *Os bandoleiros*, Schiller decide imprimir por conta própria sua peça. A primeira edição, que não traz o nome do autor, fica pronta em maio de 1781 e é divulgada – sem grande sucesso, aliás – ao longo dos meses seguintes. Durante o processo de edição, Schiller refaz inteiramente seu prefácio e o segundo caderno de impressão (*Unterdrückter Bogen B*), que compreende a última página da cena 1 do primeiro ato e o começo da cena 2 do mesmo ato. As modificações incidem sobre o diálogo entre Karl e Spiegelberg. Veremos, mais adiante, que Schiller retoma a versão primitiva dessa sequência em sua adaptação cênica de *Os bandoleiros*.

Assim que a metade do texto impresso ficou pronta, Schiller mandou um exemplar para Christian Friedrich Schwan, renomado editor de Mannheim, na esperança de que ele comprasse a primeira edição da peça. Incomodado com certas passagens de *Os bandoleiros*, que considerou inconvenientes, Schwan recusa a proposta de Schiller. Mas, como co-fundador do teatro de Mannheim, Schwan

recomenda enfaticamente a peça ao intendente, Wolfgang Heribert von Dalberg. Este se deixa convencer, com a condição, claro, de que Schiller remaneje a peça para as apresentações. O contato fica, assim, estabelecido entre Schiller e Dalberg e Schiller trabalha na adaptação de *Os bandoleiros* durante o outono de 1781. A 6 de outubro, Schiller anuncia o envio dessa versão numa carta na qual a peça é designada como *O filho pródigo*. Esse título será abandonado em seguida. A primeira versão remanejada não chegou até nós, assim como também se perderam as cartas com as recomendações de Dalberg a Schiller. Sabemos apenas que Schwan fez chegar a Schiller um exemplar da peça onde ele havia feito cortes e acrescentado algumas observações. Ele havia inserido também apreciações de alguns atores (em especial Böck e Iffland) e do autor dramático Otto von Gemmingen, que desempenhou papel importante na introdução do gênero burguês em Mannheim: sua peça *O pai de família alemão*, inspirada no drama de Diderot, estreou em novembro de 1780 em Mannheim, inaugurando a incontável série dos “quadros de família” que em breve passariam a constituir o essencial da produção dramática e das representações teatrais de Mannheim e, em certa medida, da Alemanha dessa época. Schwan, Dalberg, Iffland, Gemmingen, esses nomes já assinalam que a adaptação cênica de *Os bandoleiros* trará a marca da Ilustração e da tendência literária burguesa. Voltaremos a isso mais à frente.

Tendo em mãos a primeira edição, Schiller fez algumas rápidas correções em sua peça e essa versão foi usada pelo editor Tobias Löffler para a segunda edição melhorada, que serve, ainda hoje, de base para todas as edições da versão não cênica de *Os bandoleiros*, designada *Schauspiel-Fassung* (Versão original). Essa segunda edição foi publicada em janeiro de 1782.

Mas, nesse meio tempo, foi realizado todo o trabalho de adaptação cênica da peça. Ela foi objeto de uma troca de cartas entre o barão Dalberg e Schiller, entre os meses de outubro e dezembro de 1781. As cartas de Schiller felizmente chegaram até nós e nos permitem definir as etapas e, sobretudo, as condições dessa delicada negociação. Na verdade, fora essas cartas, nas quais Schiller exprime seu ponto de vista, primeiro com diplomacia, depois com ênfase e, por fim, com irritação, na medida em que as modificações impostas por Dalberg acabaram por alterar a concepção de conjunto de sua peça, o autor não pôde fazer nada a não ser assistir impotente ao trabalho que estava sendo feito em Mannheim e que, no essencial, foi concluído em meados de dezembro de 1781. O texto manuscrito da adaptação, dito *Texto do ponto de Mannheim*, foi milagrosamente conservado e uma publicação de 1959 o tornou acessível.¹

Curiosamente, também Schiller trabalha, a partir de meados de dezembro de 1781, no estabelecimento de um texto remanejado para a cena, com vistas à publicação pelo editor Schwan. O desejo do intendente Dalberg era que Schiller se ativesse estritamente ao texto das representações de Mannheim, e, portanto, ao *Texto do ponto*. Mas Schiller não conhecia o conteúdo exato desse texto até ver a primeira representação de sua peça em Mannheim. Na verdade, ele conhecia apenas a cena do albergue, que, a seu pedido, Schwan lhe enviara. Quer dizer: Schiller conhecia as modificações de conjunto feitas por Dalberg e as exigências do intendente foram levadas em conta por Schiller no trabalho de adaptação. Mas veremos, por outro lado, que ele retoma sua concepção original da

1 Schillers *Räuber. Urtext des Mannheimer Soufflierbuches*. Hrsg. von Herbert Stubenrauch und Günter Schulz. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1959.

peça em vários pontos e será muito importante estabelecer onde estão os pontos de ruptura entre o autor e os criadores do teatro de Mannheim. A adaptação cênica de *Os bandoleiros* por Schiller, designada como *Trauerspiel-Fassung* (*Versão tragédia*), foi enviada ao editor Schwan no começo do mês de fevereiro e encerrou um período de tempo bastante curto (maio-junho de 1781 a fevereiro de 1782), mas muito rico de acontecimentos relativos às transformações da peça. A análise dessa evolução e das diferentes versões anteriormente citadas só será produtiva se começarmos por indicar as características de conjunto do teatro de Mannheim na época das primeiras representações de *Os bandoleiros*.

3.2.

O Teatro Nacional de Mannheim, suas características e seu repertório

Enquanto a história do teatro e da ópera de Stuttgart foi marcada pela presença e pela influência determinante do duque Carl Eugen, a história do teatro de Mannheim foi em grande parte determinada... pela ausência do príncipe eleitor Carl Theodor. Após a morte do eleitor da Baviera, Maximilian Joseph, em dezembro de 1777, e em função da regra sucessória dos Wittelsbach, o eleitor palatino teve que transferir sua corte para Munique e assumir o trono da Baviera. Apesar de ter apreciado esse aumento considerável de seus poderes, Carl Theodor deixa Mannheim a contragosto e sua reação não é de espantar: durante os trinta e cinco anos de seu reinado nessa cidade, o eleitor manteve um elevado padrão de vida, cercado de amantes, conselheiros crapulosos e cortesãos dispendiosos e servis, que nada ficavam a dever aos de Stuttgart.² Como Carl Eugen em Wurtemberg, e sem dúvida até mais do que este, Carl Theodor fez de sua cidade um núcleo de vida cultural e artística intensa e do mais alto nível, em especial no âmbito da música: intérpretes e criadores revolucionaram a composição e a execução orquestral de sua época, sob o influxo de Johann Stamitz e de Franz Xaver Richter. Sem alcançar o nível da ópera de Stuttgart, a

2 Cf. STAHL, E.L. *Das europäische Mannheim*. Mannheim, 1940, p. 118 ss.

de Mannheim era também de grande qualidade e somas vultosas foram ali foram despendidas. A cidade possuía, além disso, uma grande biblioteca, uma coleção de quadros valiosos, uma escola de desenho e de escultura, uma academia científica que se dedicava à evolução linguística e cultural da Alemanha (a Sociedade Alemã, na qual se encontram os nomes de Dalberg, de Schwan e, mais tarde, de Schiller) e uma trupe de teatro alemão formada depois da dispensa dos atores franceses em 1770.³

É possível, portanto, compreender a alteração profunda que a partida da Carl Theodor e de sua corte acarretou para a cidade de Mannheim. Inicialmente, a cidade era uma fortaleza que serviu de refúgio aos huguenotes na época da Reforma. Em seguida, a cidade se tornou uma residência principesca, e não tinha condições de desempenhar qualquer outra função senão essa: instalada numa zona úmida, na confluência dos rios Neckar e Reno, Mannheim não oferecia nada capaz de atrair atividades manufatureiras ou outros negócios.⁴ Tratava-se, portanto, de um típico principado, e a cidade vivia basicamente da presença da corte, dos altos administradores e dos militares. A partida deles arruinou a prosperidade de Mannheim. August Wilhelm Iffland observa a respeito:

Quando chegamos a Mannheim [em outubro de 1779], inúmeras famílias já tinham partido para Munique

3 Cf. STAHL, E.L. *Das europäische Mannheim*. Mannheim, 1940, p. 120. Cf. WALTER, Friedrich. *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1898, p. 274.

4 Cf. SCHÖLLER, Peter. *Die deutschen Städte*, in: *Geographische Zeitschrift*. Beihefte (17). Wiesbaden: F. Steiner, 1967, p. 36-39.

para se juntar à corte do príncipe eleitor; no entanto, essas partidas representavam apenas metade de todas as que aconteceriam. No começo, Mannheim era ainda uma cidade muito animada [...]. Mas as partidas cada vez mais numerosas para Munique fizeram com que Mannheim perdesse muito da vida que a agitava, tornando-se, por volta do início de 1781, uma cidade bastante vazia. Quatro mil pessoas tinham partido para Munique [...] A atmosfera se tornou pesada. Várias das atividades que se destinavam a satisfazer o luxo principesco foram interrompidas [...] as fábricas de Frankenthal foram fechando umas depois das outras [...] A austeridade era a regra geral.⁵

Foi nesse contexto nada animador que o barão Dalberg decidiu intervir para redourar o brasão de Mannheim no plano cultural. Com a corte, partiram a orquestra, a ópera e até a trupe de teatro alemão do empresário Marchand, cuja última apresentação foi *Minna von Barnhelm*, a 13 de setembro de 1778. A presença dessa peça no repertório representava, aliás, um bom sinal. Na verdade, a dispensa dos atores franceses, a contratação de uma trupe alemã, a presença, no repertório, de peças como as de Lessing, a tradução para o alemão de peças inglesas e francesas interpretadas pela trupe de Marchand foram tão significativas quanto a representação em Mannheim, em 1775, da primeira ópera cujo libreto foi redigido em alemão, o *Alceste*, de Wieland: na Alemanha e, em especial, em Mannheim, começa um processo de independência em relação aos modelos estrangeiros e

5 KOFFKA, Wilhelm. *Iffland und Dalberg*. Leipzig: Von Weber, 1865, p. 78. Antes da partida da corte, Mannheim tinha vinte mil habitantes.

também o desenvolvimento de um teatro e de uma ópera de língua e cada vez mais também de inspiração alemã.

No plano teatral, a partida do eleitor palatino para Munique representou uma chance de acelerar um processo iniciado pouco antes. Na realidade, a vida artística de qualquer cidade de corte alemã do século XVIII e, em especial, a de Mannheim, era claramente dominada pela atividade musical, quer se tratasse da composição orquestral ou da ópera. Era a ela que se dedicava mais importância, ela consumia a maior parte das somas consideráveis destinadas ao entretenimento da corte. Num contexto como esse, o teatro só podia representar papel secundário. Ora, acontece que a situação de Mannheim assumiu, depois da partida de Carl Theodor, uma natureza muito particular. O teatro da cidade deixou de existir em função da vida da corte, mas nem por isso ficou totalmente privado de recursos financeiros: o barão Heribert von Dalberg, conselheiro palatino e personagem influente, ficou em Mannheim. Preocupado com a situação de crise que se instalou na cidade, pediu e obteve de Carl Theodor a constituição de um fundo que permitisse restaurar o exercício da prática teatral em Mannheim, para manter a atividade da cidade e atrair novamente a nobreza e proprietários de terras das cercanias. Isso se traduziu pela concessão de uma dotação anual expressiva destinada à constituição e à manutenção de uma trupe de teatro à qual se ofereceu uma sala de espetáculos e também os cenários de teatro e de ópera que ficaram na cidade depois da partida da corte para Munique. O que se seguiu entrou para a história: Dalberg contratou em outubro de 1778 a trupe do diretor Seyler, depois o acaso fez com que, com a morte do grande ator e diretor de trupe Ekhof, o conjunto teatral de Gotha se liberasse de qualquer compromisso. Um certo número de seus integrantes veio,

então, se juntar aos atores de Mannheim, entre eles, Beil e Iffland, que em breve encontraremos nas representações de *Os bandoleiros*.

Apesar de não ter, de início, pensado em assumir mais do que a direção administrativa do teatro de Mannheim, o barão Dalberg desempenhou ali, como intendente, um papel cada vez mais relevante também no plano artístico, organizando o teatro de modo original, embora inspirado, em parte, no Teatro Nacional de Viena. Os atores se reuniam a cada quinze dias num comitê sob a direção de Dalberg. Nessas reuniões, comentavam as peças que haviam lido e que poderiam vir a integrar o repertório; avaliavam as representações e ouviam as ponderações e recomendações do intendente, além de debater problemas teatrais e cênicos de ordem geral, sempre a partir de questões colocadas por Dalberg. As atas dessas sessões são um instrumento valioso para determinarmos as características da arte dramática de Mannheim e nos servirão como documento essencial a respeito dos debates que precederam e se seguiram às representações de *Os bandoleiros*.⁶

O teatro de Mannheim dispunha de condições muito favoráveis para alcançar o que não tinha sido conseguido senão parcial ou temporariamente nas tentativas anteriores de realização do sonho dos homens de teatro alemães do século XVIII: a criação e a manutenção de um teatro nacional. O Teatro de Mannheim surge depois da tentativa de Lessing em Hamburgo e da da corte imperial de Viena. O teatro de Mannheim dispõe de uma trupe de atores de qualidade e tem um intendente que não se limita a resolver

6 Cf. MARTERSTEIG, Max. *Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg*. Mannheim: J. Bensheimer, 1890.

problemas administrativos e de censura, mas intervém também no plano literário, deseja exercer uma ação educativa sobre os atores no âmbito social e artístico e tenta constituir, a partir das individualidades, um conjunto dramático que possua certo nível de coerência. É preciso sublinhar que, além disso, a segurança financeira da iniciativa está assegurada, em seu conjunto, pelo príncipe reinante, ao passo que a ausência dele e da corte na cidade dá ao teatro uma grande autonomia e permite, em especial, reconfigurar o público com acenos à burguesia. O argumento usado por Dalberg para convencer o príncipe eleitor da conveniência da criação do Teatro de Mannheim se baseava na possibilidade de atrair para a cidade o público da nobreza dos arredores, porém a verdade é que o público burguês ocupou papel muito importante no Teatro Nacional. A lista dos primeiros assinantes de 1779, no que diz respeito a camarotes, é bastante reveladora. A nobreza predomina, é verdade, reforçada pela presença de militares e de funcionários da administração que pertenciam à aristocracia, mas é possível também encontrar burgueses da alta administração entre os assinantes e até um número nada desprezível de comerciantes, como o produtor de açúcar Schäfer, a senhora farmacêutica Baader, o comerciante Buzzini, o padeiro Bissinger e os açougueiros Huber e Bibling.⁷ Acrescentemos que o público burguês menos bem aquinhoado era também muito assíduo e zelava ciumenta e implacavelmente pela qualidade das representações do teatro. Eram pequenos comerciantes e artesãos que, depois da partida da corte, se viram, certamente, numa situação bastante difícil.

7 PICHLER, Anton. *Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim*. Mannheim: J. Bensheimer, 1879, p. 319-320.

Há aí um fenômeno novo e importante. Na época do teatro barroco, havia uma separação muito clara entre, de um lado, os próprios príncipes, a nobreza, o alto clero e, em certos casos, o patriado burguês empregado na alta administração e, por outro lado, o conjunto de todas as demais camadas sociais. Os espetáculos de corte eram reservados permanentemente à primeira categoria mencionada e os casos de abertura das salas ao público burguês continuavam a ser excepcionais. Quanto mais se avança no século XVIII, mais essa situação evolui. Vimos um exemplo preciso disso a respeito do pai de Schiller e dos alunos da Academia. No entanto, durante décadas, o público burguês só podia frequentar os teatros onde se apresentavam trupes ambulantes porque teatro de corte continuava a ser uma exclusividade da nobreza. É preciso esperar os anos 1770 para constatar uma evolução nesse domínio. Ela pode ser facilmente compreendida: com o tempo, os encargos financeiros dos teatros e óperas de prestígio se tornaram cada vez mais pesados para as finanças dos estados e para os cidadãos, esmagados pelos impostos. Além disso, a nobreza formava um público homogêneo, com expectativas bem precisas, mas “muito restrito para garantir, a longo prazo, a subsistência da instituição teatral.”⁸ Foi então que se constituiu uma nova forma de teatro de corte, cada vez mais amplamente aberto ao público não aristocrático, e com tarifas que não eram mais, como antes, voluntariamente mantidas nas alturas, com preços proibitivos para os não nobres. Paralelamente a essa evolução, a gestão dos teatros se tornou mais claramente comercial, procurando equilibrar receitas e despesas.

8 MEYER, Walther. *Die Entwicklung des Theaterabonnements in Deutschland*. Emsdetten: Lechte, 1939, p. 49.

É preciso esclarecer um último ponto no que diz respeito ao contexto das primeiras representações de *Os bandoleiros*: o repertório do Teatro Nacional ao longo de seus primeiros anos de existência. A partir da lista das obras representadas será possível determinar as tendências para as quais se inclinavam os esforços do barão Dalberg e da trupe de Mannheim e, além disso, conhecer as aspirações do público da cidade. A verba alocada anualmente e as outras ajudas concedidas ao teatro pelo príncipe eleitor não eram suficientes para cobrir o conjunto das despesas de funcionamento dele. Dada a ausência da corte, estava excluída a hipótese de o príncipe Carl Theodor cobrir um déficit elevado de um teatro que ele sequer frequentava, visto que suas visitas à cidade eram muito raras. A existência do teatro dependia, grandemente, do público e o barão Dalberg e o comitê deviam – ao menos em parte – levar em conta seus gostos e não o chocar demais com inovações. O próprio Goethe agirá desse modo ao assumir a direção do teatro de Weimar.

Quem esperar descobrir no Teatro Nacional de Mannheim um repertório decididamente inovador se decepcionará, mas é importante analisar os traços principais desse repertório até a época da estreia de *Os bandoleiros*.⁹ O número de peças originais alemãs foi muito limitado. Foram representados textos de Lessing (*Minna von Barnhelm*, em 1779 e *Emília Galotti*, no ano seguinte) e de Goethe – *Clavigo*. Mas, fora *O preceptor*, de Lenz, é chocante – e isso não só para Mannheim, mas para a Alemanha como um todo, com exceção

9 Cf. PICHLER, Anton, op. cit., passim; FÜHLER, A.S. *Das Schauspielrepertoire des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters (1779-1870)*. Heidelberg: A. Lippl, 1935; MEYER, Herbert. *Spielplansorgen im Mannheimer Nationaltheater vor 200 Jahren*, in *Mannheimer Hefte*, 1979/2, p. 79-87.

de Hamburgo – a ausência de representações de obras dramáticas do *Sturm und Drang*. A presença limitada de obras alemãs no repertório não resultava apenas da falta de autores dramáticos e do atraso da Alemanha nesse âmbito em relação à Inglaterra, à França ou à Itália, mas também de uma escolha que levava a não abrir espaço nos palcos da época para obras que apresentavam dificuldades de adaptação cênica e que causavam espécie por sua escrita dramática e seu caráter provocador. Voltaremos a isso quando referirmos a recepção de *Os bandoleiros*. O próprio Shakespeare, mestre dos *Stürmer und Dränger*, e estandarte empunhado por Lessing na luta contra a esmagadora dominação da cena alemã pelos clássicos franceses ao longo do período anterior, só foi introduzido pela trupe de Mannheim de modo muito cauteloso. Desde os primeiros anos se pôde assistir em Mannheim a *Hamlet*, *Rei Lear* e *Ricardo III*, mas tratava-se, nos dois primeiros casos, de adaptações feitas por Schröder para o teatro de Hamburgo e que atenuavam muito as audácias textuais e dramáticas da obra shakespeariana, chegando ao cúmulo de conservar a vida tanto de *Hamlet* quanto de *Lear* ao fim da ação trágica. O número de personagens foi reduzido à metade por razões de distribuição (trinta personagens reduzidos, respectivamente, a quinze e dezesseis) e muitas cenas foram suprimidas ou condensadas por razões práticas. A presença de Shakespeare no repertório não deve, portanto, fazer supor uma adoção tranquila de *Os bandoleiros* pelo teatro de Mannheim.

Nos primeiros anos de existência do Teatro de Mannheim, seu repertório não era constituído por obras originais alemãs nem por adaptações de obras shakespearianas, mas por traduções e adaptações muito livres de obras francesas, italianas ou inglesas. Goldoni e Gozzi representavam a comédia italiana, mas, muito mais interessantes

para nós, no contexto deste estudo, foram as numerosas adaptações de comédias lacrimosas ou quadros de família originários da tradição francesa ou inglesa, cujos principais autores foram Friedrich Ludwig Schröder, J.C. Brandes, ator do Teatro Nacional, e o editor Schwan, cuja influência sobre o trabalho de adaptação de *Os bandoleiros* já referimos. No período que nos interessa, o exemplo mais característico foi *Mariane*, de F. W. Gotter, que teve grande e duradouro sucesso. O texto foi adaptado a partir de *Mélanie*, de La Harpe. Essas adaptações muito livres de obras burguesas estrangeiras, com “germanização” dos nomes dos personagens e dos hábitos familiares constituem uma etapa intermediária rumo à criação de peças alemãs originais de mesmo teor.

Nesse domínio, a evolução é, no entanto, mais lenta. No período que precede as primeiras representações de *Os bandoleiros*, duas obras sem originalidade artística, mas especialmente adaptadas às expectativas do público, marcaram época: *A família* ou *O pai de família alemão*, de Gemmingen (1780) e *Não mais de seis pratos* (*Nicht mehr als sechs Schüsseln*), de Großman (1781), adaptação muito livre da *Comédia dos erros* de Shakespeare e que se tornou não só um modelo para os autores de quadros de família alemães como um ponto de referência constante para o público da época. Quanto a Gemmingen e à sua adaptação do *Pai de família*, isso já foi tratado antes, bem como o papel desempenhado por ele na elaboração da versão cênica de *Os bandoleiros*. A primeira representação da peça de Schiller, em janeiro de 1782, aconteceu antes do início da longa série de “peças comoventes” (*Ruhrstücke*) de August Wilhelm Iffland, que começa com a apresentação de *Crime por ambição* (*Verbrechen aus Ehrsucht*) em 1784 e comportará a representação de trinta e três peças desse autor ao longo de duzentos e trinta e uma sessões, até 1803. Kotzebue (trinta e

quatro peças, trezentas e trinta e seis representações), o outro autor de sucesso da época, aparece ainda mais tarde em Mannheim com *Misantropia e arrependimento* (*Menschenhaß und Reue*), em 1789. Mas, pelas adaptações das obras estrangeiras que acabam de ser mencionadas, pela leitura de romances de mesma tendência, o gosto do público da época já estava amoldado a esse gênero de obras dramáticas e os responsáveis e intérpretes do Teatro Nacional acomodaram sua criação teatral a esse dado: o público não nobre da época quer se emocionar no espetáculo com as alegrias e padecimentos de personagens oriundos dos mesmos meios sociais que ele, sem sofrer, no entanto, a perturbação emocional que a ação trágica provoca. O público quer também ser edificado e tirar uma lição moral do espetáculo ao qual assistiu. Enfim, ele não procura absolutamente a inovação no gênero dramático, o que explica a extrema uniformidade das situações e dos temas.

Quando quer satisfazer seu gosto pelo espetáculo e pelas emoções mais fortes, o público se volta para outro gênero dramático: o drama de cavalaria (*Ritterstück*), que podemos considerar como um “subproduto” do drama do *Sturm und Drang* e do renascimento shakespeariano no fim do século XVIII alemão. Os dramas do *Sturm und Drang* só foram representados muito raramente e Shakespeare só a duras penas se impôs aos teatros, mas a cena alemã foi literalmente invadida, depois da criação de *Götz von Berlichingen*, de Goethe, em 1774, por cavaleiros em armaduras, muito ciosos de sua independência e de sua honra, que transportavam os espectadores para épocas distantes do passado nacional (em geral ao século XVI) e para lugares muito variados. Essa invasão levou os teatros a desdobrarem sua engenhosidade para multiplicar as mudanças de cena e tornou os figurinos objeto de cuidados muito especiais. Mantidas

as devidas proporções, pode-se dizer que o drama de cavalaria está para a cena burguesa como a ópera está para a cena de corte, e isso vale também no que diz respeito às despesas de cada um desses tipos de representação. Quando *Os bandoleiros* foram adaptados e em seguida representados pela primeira vez no Teatro Nacional, Mannheim ainda estava sob o choque das apresentações da peça do conde Törring, *Agnes Bernauerin*, cuja estreia se deu a 6 de janeiro de 1781 e que foi retomada nove vezes até o mês de novembro desse mesmo ano.¹⁰ O correspondente de *Literatur- und Theater-Zeitung* (Jornal de Literatura e Teatro) em Mannheim escreveu na época: “Desde que nossa cena existe, nenhuma peça fez tanto barulho nem teve tão boa bilheteria.”¹¹

Não se tratava, aliás, apenas de um fenômeno local, visto que a peça obteve o mesmo sucesso, a partir de 1781, em Hamburgo, Berlim, Leipzig e Dresden e depois, ao longo dos anos seguintes, em toda a Alemanha (e até em Paris, em 1784). Não foi um encantamento passageiro, mas uma onda que vai dominar durante vários anos o repertório de Mannheim e do conjunto dos palcos alemães. Assim, já no mês de abril de 1781, o autor Jakob Maier, natural de Mannheim, fez representar no Teatro Nacional seu *Sturm von Boxberg*, uma “peça nacional e palatina”. E será seguido, ao longo dos anos, por numerosos autores. Há, pois, aqui um forte ponto de ancoragem no que diz respeito ao repertório e ao gosto do público da época. Veremos que esse fato foi determinante no que diz respeito à recepção de *Os bandoleiros* de Schiller.

10 Cf. BRAHM, Otto. *Das deutsche Ritterdrama*. Straßbourg: Trübner, 1880, p. 60-61.

11 *Literatur- und Theater-Zeitung*, 4. Jahrgang, Berlin, 1781, p. 763.

3.3.

O texto e a prova do palco: as adaptações de *Os bandoleiros* para as representações de Mannheim

3.3.1. Modificações de estrutura e de conteúdo

Depois de ter determinado o contexto da representação de *Os bandoleiros* em Mannheim, podemos voltar à evolução que conduziu a peça original às representações nessa cidade. Para evitar as confusões e o uso da terminologia alemã, empregaremos, por simples convenção, as seguintes designações:

Schauspiel-Fassung: Versão original

Mannheimer Soufflierbuch: Texto do ponto

Trauerspiel-Fassung (literalmente: versão tragédia):
Versão para a cena

Para dar, de saída, uma visão mais clara das diferentes modificações sofridas pela peça ao longo dessas três etapas, proporemos um quadro que retoma os elementos essenciais a partir das sequências da *Versão original*. As sequências ou cenas suprimidas estão riscadas, as que foram muito reduzidas ou deslocadas estão assinaladas, as cenas novas estão inseridas no lugar designado para elas. As

casas sem nenhuma observação sublinham que não houve modificação fundamental nas sequências correspondentes, o que não quer dizer que não tenha havido corte de algumas falas.

Versão original (V.O.)	Texto do ponto (T.P.)	Versão para a cena
ATO I		
1. Franz/ O Velho Moor Monólogo de Franz	Muito cortado	Muito cortado
	→ Franz/Amália (Ato I, cena 3 da V.O.)	Franz/Amália (Ato I, cena 3 da V.O.)
2. Karl / Spiegelberg	Muito cortado e modificado em função da época (1495)	Muito cortado, menos modificado em função da época (1495)
Chegada da carta		
Proposta de Spiegelberg		
Volta de Karl		
Constituição do bando. Juramento		
3. Franz/Amália	/	/

Versão original (V.O.)	Texto do ponto (T.P.)	Versão para a cena
ATO II		
1. Monólogo de Franz	Muito cortado	Muito cortado
Franz/Hermann		
2. O Velho Moor/ Amália: quadro vivo		REINTRODUZIDO por Schiller
O Velho Moor/ Amália: diálogo		
Canto de Amália		
Tragicomédia de Franz e Hermann	Modificado em função da época (1495)	Modificado em função da época (1495)
O Velho Moor/ Amália		
Leitura da Bíblia		
Monólogo e depois “morte” do Velho Moor		
Monólogo de Franz		
3. Spiegelberg/ Razmann	Muito cortado	Muito cortado
Libertação de Roller		
Monólogo de Karl		
Cerco aos bandoleiros		
Cena com o Eclesiástico	Cena com o Comissário	Cena com o Comissário

Versão original (V.O.)	Texto do ponto (T.P.)	Versão para a cena
ATO III		
1. Canto de Amália	/	/
Franz/Amália		
Amália/ Hermann: “Karl está vivo!”	/	/
2. Crise de Karl (Cena do Danúbio)		
Chegada de Kosinsky Relato		

Versão original (V.O.)	Texto do ponto (T.P.)	Versão para a cena
ATO IV		
1. Monólogo de Karl	/	/
2. Karl/Amália (retratos)		
Monólogo de Franz	Cindido em três partes	Cindido em duas partes
Franz/Daniel: Interrogatório de Daniel		
Franz/Daniel: Daniel coagido ao assassinato	/	/

/	Nova cena: Franz/Hermann	Nova cena: Franz/Hermann
/	Novo monólogo de Franz	Novo monólogo de Franz
3. Karl/Daniel		
4. Monólogo de Amália		
/	→ Amália/ Hermann (ATO III, cena 2 da V.O.)	Amália/Hermann (ATO III, cena 2 da V.O.)
Karl/Amália	Cena reescrita: Karl/Amália	Cena reescrita: Karl/Amália
5. Canto dos bandoleiros		
Complô e morte de Spiegelberg	(ATO V do T.P.)	
Volta de Karl		
Canto de Brutus e César		
Monólogo de Karl		
Chegada de Hermann		
Libertação do Velho Moor		
Relato do Velho Moor	Cena reescrita: Hermann participa do relato	Cena reescrita: Hermann participa do relato
Juras de vingança Partida dos bandoleiros		

Versão original (V.O.)	Texto do ponto (T.P.)	Versão para a cena
ATO V		
1. Monólogo de Daniel	/	/
Franz/Daniel Pânico e sonho de Franz	(ATO VI do T.P.)	
Franz/Pastor Moser	/	/
Ataque ao castelo		
Suicídio de Franz	Alterado: Franz não morre	Alterado: Franz não morre
2. Karl/ o Velho Moor	(ATO VII do T.P.)	
Volta dos bandoleiros. Desfile do luto	/	/
/	Cena nova: Franz julgado pelos bandoleiros	Cena nova: Franz julgado pelos bandoleiros
Karl /Amália		
Karl mata Amália	Modificação: suicídio de Amália	REINTRODUZIDO por Schiller: Karl mata Amália
Desfecho: purificação do herói trágico	Modificado: o “Testamento” de Karl	Modificado: o “Testamento” de Karl

Voltemos às características essenciais do trabalho de adaptação. Tentaremos, em seguida, aquilatar com a maior exatidão possível qual foi a participação do intendente Dalberg e qual foi a de Schiller nas diferentes e numerosas modificações.

O primeiro ponto a considerar diz respeito ao equilíbrio interno da peça. Ele foi alterado pela nova importância atribuída ao personagem de Hermann e isso devido a três significativas modificações. Em primeiro lugar, a sequência durante a qual Franz tenta coagir Daniel ao assassinato de Karl (ATO IV, cena 2) é suprimida e substituída por outra sequência ao longo da qual o tirano quer encarregar Hermann de desempenhar essa tarefa. Mas Franz recebe como resposta os sarcasmos e as ameaças de um cúmplice que ele enganou e que só tem desprezo por ele. De adjuvante Hermann se torna assim oponente no esquema actancial cujo sujeito é Franz. Essa modificação na distribuição dos actantes é também mais progressiva e mais bem motivada que na *Versão original* (ATO III, cena 1 e ATO IV, cena 5). As revelações de Hermann a Amália (“Karl está vivo!”) ficam, a partir daí, mais bem justificadas, sobretudo porque são deslocadas para depois da cena entre Franz e Hermann e estão separadas dela apenas pelo monólogo de Amália.¹² Enfim, na cena do relato que revela a Karl Moor a maquinação urdida por seu irmão e as torturas sofridas por seu pai, Hermann intervém mais, contando ele próprio os detalhes do encarceramento do velho. Esse reequilíbrio do papel de Hermann se dá em detrimento do personagem de Daniel, cuja cena com Karl (ATO IV, cena 3) e o monólogo do começo do quinto ato são também inteiramente suprimidos.

Entretanto, a modificação mais importante diz respeito à reunião das duas séries de acontecimentos da ação pela confrontação dos

12 Observemos, em contrapartida, que o deslocamento das revelações de Hermann produz um efeito desastroso em relação à cena seguinte. Essas revelações vêm logo antes da cena do jardim entre Karl/Brand e Amália, e isso reforça a inverossimilhança do fato de a jovem não reconhecer seu noivo embora tenha acabado de saber que ele está vivo...

dois irmãos Moor na cena do desfecho, embora a *Versão original* tenha como uma de suas características essenciais o fato de que Karl e Franz não se encontram em nenhum momento da ação dramática. Na *Versão para a cena*, Franz sobrevive ao ataque ao castelo: ele se joga no meio das labaredas, mas é salvo pelos fora da lei que o levam diante do chefe. Ao fim de uma confrontação que se pretende muito emocionante e de uma cena de conjunto (nova) à luz das tochas, Karl se afasta e deixa os bandoleiros julgarem e condenarem Franz, que é lançado na masmorra onde tinha encarcerado o pai. A unidade de ação é assim restabelecida ao fim da peça, o que não acontecia na versão primitiva, na qual se presenciavam dois desfechos autônomos. Além disso, a mensagem final de Karl Moor pode, a partir daí, ser modificada. No texto primitivo, o elemento essencial do desfecho era constituído pelo monólogo de purificação no qual o herói reconhecia sua presunção de ter querido dirigir por conta própria a espada da Justiça divina. Essa sequência final, característica da estrutura da tragédia, é substituída por um outro epílogo. O monólogo de purificação do herói desaparece inteiramente na letra e no espírito. Em compensação, o assassinato de Amália ocupa lugar central na *Versão para a cena*: a realização dessa ação retumbante devolve o orgulho – e inclusive a presunção – a Karl Moor: “Vejam”, grita ele, “agora vocês não passam de crianças, e eu – eu sou livre. Moor deve ser livre, se quiser ser grande.”

Não é, aliás, a potência divina, mas seu gênio (“Genius”) que lhe sopra que não vá mais adiante. Quanto às últimas palavras dirigidas aos bandoleiros, elas não escondem mais nenhum laivo de dúvida ou de perturbação:

Venham! Formem um círculo à minha volta, e escutem o testamento de seu capitão antes de sua morte [...] Vocês me foram fiéis, vocês foram de uma fidelidade sem igual. Se a virtude os tivesse unido tanto quanto o pecado – vocês teriam se tornado heróis e a humanidade pronunciaria com deleite o nome de vocês. Vão, ponham seus talentos a serviço do Estado. Sirvam a um rei que lute para fazer triunfar os direitos da humanidade. Que essa bênção seja o meu adeus. (N.A., p. 235)

Assim, fica modificado o desfecho original de *Os bandoleiros*, que, por meio da glorificação final da ordem, colocava a peça decididamente no plano da Providência.

Na última sequência da peça, Karl Moor lega seu castelo e seus bens a seus dois fiéis companheiros Kosinsky e Schweizer, recomendando-lhes que se tornem “bons cidadãos” (N.A., p. 235), depois fica sozinho e conclui:

E eu, eu também sou um bom cidadão... Eu executo, honro e vingo a mais terrível das leis, ou não? Lembro de ter falado, a caminho daqui, com um pobre diabo que aluga por dia os seus serviços e tem onze filhos. Prometeram mil luíses de ouro a quem entregasse vivo o célebre bandoleiro. Esse homem pode ser ajudado. (N.A., p. 236)

Isso nos leva a abordar o problema das modificações que dizem respeito mais diretamente ao conteúdo da peça de Schiller. Nesse âmbito, o novo desfecho é, por si só, revelador: a constatação da

irreversibilidade do destino trágico é substituída por uma demonstração de moralidade que é administrada em dois tempos. Franz é castigado por seus crimes pelas mãos de seu próprio irmão, que se torna, nesse momento, segundo suas próprias palavras, o “representante todo-poderoso do Tribunal universal” (N.A., p. 227). Num segundo momento, o desfecho propriamente dito permite reintegrar os bandoleiros na ordem social e moral e fazer esquecer os crimes de Karl Moor. Antecipando um pouco a continuação desta análise, quero acrescentar que Dalberg tinha ido ainda mais longe no sentido da moralização do desfecho, substituindo o assassinato de Amália por Karl pelo suicídio da jovem e acrescentando à última tirada de Karl as seguintes frases: “É possível ajudar aquele homem. Que ele me leve diante dos juízes. É um homem feliz a mais. O sol declina. Com essa ação, um grande homem morre em mim.”¹³

Ainda voltaremos a comentar o significado dessas modificações no desfecho de *Os bandoleiros*.

No que diz respeito a Franz Moor, percebe-se nas adaptações uma vontade de não chocar os espectadores com as teorias materialistas audaciosas e amorais desse personagem e aproximá-lo, sempre que possível, da humanidade comum. No *Texto do ponto*, não restou nada dos monólogos em que Franz expõe suas concepções filosóficas, e, na *Versão para a cena*, sobrou muito pouco. O que subsiste desses monólogos concerne quase exclusivamente à intriga. Um único exemplo será suficiente para nos convencer disso:

13 Mannheimer Soufflierbuch, op. cit., p. 135.

– Franz: Console-se, velho, você não o [Karl Moor] apertará nunca mais contra o peito! – o caminho está fechado para ele como o céu para o inferno. Ele foi arrancado aos seus braços antes que você soubesse que poderia ter vontade de abraçá-lo. Preciso recolher esses papéis. Seria fácil reconhecer minha letra. Eu seria, realmente, um lamentável amador se não fosse capaz sequer de arrancar um filho do coração do pai, ainda que ele estivesse amarrado ali com fios de aço. Vamos, Franz! Eis que o queridinho está afastado. Um grande passo em direção ao objetivo que você se propôs. Quanto a Amália, tenho que arrancar o Karl do coração dela, nem que o coração venha junto.¹⁴

Por outro lado, as adaptações comportam, depois da cena da alteração entre Franz e Hermann, um novo monólogo que tem por função essencial tornar Franz Moor sensível ao apelo da consciência. Depois de ter pensado em matar Karl, Franz acaba por constatar:

Eu teria que ser um monstro para levantar a mão contra meu próprio irmão. Não! não! não! Longe de mim tal pensamento. Preciso honrar o pouco que me resta de humanidade. Não quero matar. Você venceu, Natureza – também eu sinto ainda alguma coisa que se parece com o amor. Ele viverá! (*Versão para a cena*. N.A., p. 203)

Por esse duplo movimento de, por um lado, supressão da filosofia materialista e radical e, por outro, humanização do personagem,

14 Mannheimer Soufflierbuch, op. cit., p. 40.

Franz Moor é, ao longo dos primeiros atos, o típico personagem do intrigante, que se torna quase comovente quando se produz nele o despertar da consciência moral. Na última cena de confronto entre os dois irmãos, uma indicação cênica nos descreve um Franz que chora mordendo suas cadeias e se lança nos braços do irmão (N.A., p. 227)! A tendência lacrimosa e moralizadora está, portanto, constantemente presente nas adaptações e isso deverá reter a nossa atenção na hora do balanço.

Outro objetivo das adaptações é satisfazer as exigências da decência e apagar os exageros da peça. Nem é preciso dizer que as grosserias de linguagem de certas falas não aparecem no *Texto do ponto* nem na *Versão para a cena*. O mesmo acontece com a maior parte dos relatos de Spiegelberg, em especial o do ataque ao convento (ATO IV, cena 3). A descrição da “doença vergonhosa” de Karl por Franz Moor na frente de Amália (ATO I, cena 3) tem o mesmo destino. Outras sequências consideradas chocantes também desaparecem. Por exemplo: na cena 2 do ATO II da *Versão original*, o Velho Moor, sentindo-se enganado por Franz, precipita-se sobre ele, para esganá-lo. Franz se livra do pai e o joga com violência de volta na poltrona (N.A., p. 50). No *Texto do ponto*, esses gestos de agressão mútua desaparecem completamente e Schiller chega, na *Versão para a cena*, a uma solução intermediária: o Velho Moor tenta agredir Franz, mas o filho lhe escapa e sai de cena.¹⁵ Sem dúvida, essa sequência de embate físico entre um pai e seu filho era sentida como muito perturbadora e excessiva e foi objeto de supressão ou de atenuação para retirar sua virulência.

15 *Mannheimer Soufflierbuch*, op. cit., p. 68. Cf. N.A., p. 171.

Se, no plano da moral e da decência, observamos tais modificações, é evidente que o texto original não poderia conservar os ataques contra a ordem política e social. A evolução é, portanto, radical nesse quesito. Ela diz respeito primeiro aos personagens. Na época da criação de *Os bandoleiros*, não era possível apresentar personagens clericais em cena: a censura exigia que ou bem esses papéis fossem suprimidos ou que os personagens fossem tornados laicos. As duas soluções foram usadas nas adaptações de *Os bandoleiros*. O personagem do Pastor Moser foi suprimido e isso não só por causa da censura: a cena com Moser tinha sido mal recebida e julgada inútil pelos primeiros críticos da peça, em especial por C.F. Timme, cujas opiniões Schiller levou bastante em consideração durante o trabalho de adaptação da peça.¹⁶ Quanto ao personagem do Dignitário eclesiástico, que, ao contrário do personagem positivo de Moser, é objeto de uma sátira feroz, ele não poderia aparecer em cena como membro do clero e as duas adaptações o transformam num magistrado que assume, nas rubricas, o nome de Comissário. Ainda nessa cena do segundo ato, observamos que o Texto do ponto é também de uma grande prudência no plano político no que se refere à tirada dos quatro anéis. O ministro mencionado logo no início da *Versão original*, e que é uma alusão direta ao conde Monmartin é transformado em um simples cortesão e o conselheiro das finanças em um tesoureiro. Quanto ao último personagem referido, ele conserva a designação pejorativa de membro do clero, algo como papa-hóstias ou padreco, porém não sabemos mais qual foi seu crime porque a frase é bruscamente interrompida

16 “O pastor Moser é também um personagem supérfluo”, escreve Timme em *Erfurtische Gelehrte Zeitung*. Cf. BRAUN, J.W. *Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen*. Erste Abteilung, Bd. 1. Leipzig: B. Schlicke, 1882, p. 7.

antes que isso seja mencionado.¹⁷ A alusão à Inquisição desaparece, portanto, muito mais por prudência do que para evitar um anacronismo causado por uma mudança de conjunto nos marcos temporais, que vamos agora abordar.

3.3.2. Os bandoleiros cavaleiros. O debate sobre o deslocamento da ação para a Idade Média

As modificações elencadas até o momento seriam anódinas e pouco eficazes se uma outra decisão, de alcance bem maior, não tivesse sido tomada: o recuo do conjunto da ação para o fim do século XV. A rubrica inicial do *Texto do ponto* e da *Versão para a cena* especifica que “o lugar da ação é a Alemanha, na época em que o imperador Maximiliano estabelece na Alemanha a Paz perpétua”.¹⁸ Para ser mais preciso, trata-se aqui da paz proclamada em 1495, por ocasião da primeira Dieta do império, em Worms. Essa proclamação permaneceu, aliás, totalmente teórica e os grupos de bandoleiros continuaram muito numerosos, em particular na Francônia, enquanto a prática da guerra particular (*die Fehde*) persistia, apesar da proibição imperial. Longe de ser um período pacífico, o fim do medievo alemão foi um momento muito agitado do qual a história e a literatura conservaram nomes tais como Franz von Sickingen e Götz

17 “Esta ágata, eu a uso em honra de um padrego que com minhas próprias mãos – eu poderia contar muito mais a respeito dos meus anéis, mas já estou arrependido de ter desperdiçado com vocês essas poucas palavras.” *Mannheimer Soufflierbuch*, op. cit., p. 78.

18 *Mannheimer Soufflierbuch*, op. cit., p. 35. N.A., p. 138.

von Berlichingen. Em outras palavras: a peça é transportada para a época que serve de quadro histórico para as peças de cavalaria, das quais já tratamos. Por agora, vou me limitar a mencionar os fatos, deixando para mais adiante o comentário sobre os motivos e as consequências dessa decisão.

Desde o começo da peça, a leitura da carta de Franz marca, por alguns termos utilizados, a mudança de época (fala-se de homens de armas e a dívida de Karl é em florins e não em ducados). Mas a datação só será mais claramente referida no primeiro diálogo entre Karl e Spiegelberg (ATO I, cena 2 da *Versão original*) e pela cena da farsa de Franz e Hermann (ATO II, cena 2), na qual Karl é dado por morto não ao lado do conde Schwerin durante a segunda guerra da Silésia, mas ao longo de uma guerra entre os poloneses e os turcos travada pelo príncipe Matias da Hungria... Citemos o começo do diálogo entre Karl e Spiegelberg como aparece no *Texto do ponto*. Ele será suficiente para nos esclarecer a respeito da natureza dessas mudanças:

– Spiegelberg: Sabe da novidade? Nosso imperador acaba de proclamar, pela Dieta de Worms, onde se reuniu a escória dos príncipes, uma Paz perpétua para a Alemanha. O direito de guerra privada (*Fehde*) foi abolido. Todas as guerras privadas estão proibidas sob pena de morte.

– Karl: O valente imperador Maximiliano fez isso? Não, é invenção dos papa-hóstias e dos poltrões. Maximiliano, que está habituado, desde a juventude, a escalar os rochedos mais íngremes atrás da cabra montesa, pondo em risco a própria vida, ele, que sabe

combater de espada em punho? Ele – Não, isso não pode vir dele... Não, não ousou nem pensar nisso. Será que vou deixar garrotearem meu peito num espartilho e minha vontade dentro de leis? Maldita seja a paz perpétua na Alemanha. A paz não produziu ainda nenhum grande homem, a guerra, sim! Com a liberdade, saltamos por cima das barreiras da tradição e fazemos eclodir colossos, extremos.¹⁹

Por um esforço de transposição muito trabalhoso, a Paz perpétua substitui, nessas últimas palavras, a lei que Karl Moor acusava, na *Versão original*, de limitar o campo de ação da individualidade genial. O começo do diálogo entre Karl e Spiegelberg é todo remanejado no mesmo espírito. Quanto aos companheiros de Karl, eles são, desde a primeira entrada em cena, caracterizados como cavaleiros-bandoleiros: Schweizer conta a Karl que está voltando, com seus camaradas, de uma expedição punitiva contra o castelo do conde Steinberg, o que torna, na verdade, totalmente supérfluas as hesitações dos “estudantes” no momento da criação do bando.²⁰ Conclui-se, portanto, que o *Texto do ponto* foi, em seu conjunto, concebido em função dessa mudança de época e tentou adaptar a ela os acontecimentos mencionados na peça e o discurso dos personagens.

Isso nos leva a tentar saber o que, nas modificações efetuadas ao longo do trabalho de adaptação, respeita a vontade de Schiller, o que ele aceitou sem muita resistência e, enfim, aquilo a que se opôs energicamente. Para esclarecer esse ponto, recorreremos às

19 *Mannheimer Soufflierbuch*, op. cit., p. 45.

20 *Mannheimer Soufflierbuch*, op. cit., p. 47.

cartas dirigidas por Schiller ao barão Dalberg, em especial a de 6 de outubro de 1781, na qual o autor anuncia ao intendente do Teatro Nacional de Mannheim o envio de sua primeira versão remanejada (*O filho pródigo*). Acho importante citar a parte central da carta. Schiller escreve:

Quando concebi [a peça], no início, quando esbocei o roteiro, eu simplesmente ignorei a representação teatral. Disso decorre que Franz seja um canalha que filosofa, uma concepção de personagem que, se é capaz de satisfazer o leitor que tem condições de pensar, só pode cansar e aborrecer o espectador que não quer ver ninguém filosofar diante dele, quer ação. Na versão remanejada, não pude sacrificar essa concepção sem alterar a economia de conjunto da peça. É, portanto, na minha opinião, bastante verossímil que Franz, quando aparecer em cena, não represente o papel que representou na leitura. O bandoleiro Moor, que encontrará, tenho certeza, um intérprete de talento entre os senhores atores, deverá marcar época no palco [...]

Tentei levar em conta críticas escritas, orais e impressas [...] Muita coisa foi melhorada, algumas cenas são inteiramente novas e, na minha opinião, não destoam do conjunto. São elas: as intrigas de Hermann que fazem fracassar o plano de Franz [...] A cena com Amália no jardim foi deslocada para o ato seguinte e meus amigos me disseram que eu não poderia ter encontrado um lugar melhor, nem um momento melhor do que o que precede a cena entre Karl e

Amália. Franz foi aproximado da humanidade comum, mas o caminho que conduz a essa modificação é singular. Uma cena como a da sua condenação no quinto ato, pelo que sei, não foi nunca vivida em cena, bem como o sacrifício de Amália por seu noivo. A catástrofe final da peça me parece ser o seu ápice. Moor vai até o limite do seu papel e aposto que não será esquecido quando a cortina cair.²¹

Constatamos aqui que numerosas modificações relativas à estrutura interna da peça, o reequilíbrio do personagem de Hermann e o encontro final entre os irmãos Moor são de iniciativa do autor ou provêm dos conselhos que lhe foram dados e têm sua aprovação. Acrescentemos que a cena do jardim entre Karl e Amália, à qual se alude na carta e que foi objeto de uma nova redação na *Versão para a cena*²² agrada a tal ponto a Schiller que ele a cita quase integralmente na crítica de *Os bandoleiros* que escreve para o *Repertório de Wurtemberg*. Essa cena, ainda mais melodramática que a original, mostra-nos Amália que cede ao “conde Brand” e se abandona em seus braços antes que Karl se dê a conhecer a ela no momento em que foge mostrando o anel que era o penhor do amor de ambos. Em compensação, as mudanças profundas relativas às características fundamentais do personagem de Franz Moor foram feitas a contragosto e não por iniciativa de Schiller.

Schiller não gostou nada de certas modificações. E sua irritação aumentou ao constatar que Dalberg fez ainda, à sua revelia,

21 N.A., vol. XXIII, p. 21-22.

22 ATO IV, cena 12 dessa versão.

outras alterações, com as quais ele absolutamente não concordava.²³ A primeira dessas mudanças é relativa à morte de Amália: Dalberg optou pelo suicídio da jovem e Schiller diz com clareza, mas diplomaticamente, a Dalberg que não concorda com essa decisão. Schiller avalia que o desfecho é feito de modo tal “que Moor tem que matar sua Amália” e, nesse aspecto, acreditamos que Schiller tem razão, visto que é em função do castigo de Franz e do assassinato de Amália que o grandiloquente testamento de Karl Moor é concebido. Schiller insiste nesse desfecho e o restabelece na *Versão para a cena* (N.A., p. 234).

O ponto fundamental, no entanto, não é esse, mas a mudança de época efetuada por Dalberg no *Texto do ponto*. Ela é o assunto principal da carta de 12 de dezembro. Primeiro Schiller finge aceitar o argumento essencial apresentado por Dalberg: a constituição de um bando como aquele de homens fora da lei parece efetivamente difícil de sustentar “em nosso século esclarecido” (século XVIII) e a única desculpa plausível para isso seria a liberdade poética que Schiller tomou em relação à realidade. Mas Schiller condena em seguida, sem rodeios, a mudança de época proposta por Dalberg:

- I. Meus personagens se exprimem de maneira moderna demais, esclarecida demais para essa época distante. O diálogo não está adaptado nesse sentido. A simplicidade que o autor de *Götz von Berlichingen* desenhou com tanta vivacidade em sua peça não existe de modo algum aqui. Muitas falas, alguns detalhes e também alguns pontos importantes, além dos próprios

23 Schiller queria muito poder ir a Mannheim supervisionar o trabalho de adaptação.

personagens, foram tomados do seio de nossa época e perderiam todo o significado na época de Maximiliano. Em uma palavra, a peça ficaria parecida à gravura que vi numa edição de Virgílio: os troianos calçavam belas botas de hussardos e o rei Agamenon carregava um par de pistolas em seu estojo. Eu cometeria assim um crime contra a época de Maximiliano para evitar um erro em relação ao tempo de Frederico II.

- II. Todos os episódios relativos ao amor de Amália contrastariam de modo desastroso com o simples amor cortês dos tempos antigos. Amália deveria simplesmente ser transformada em uma jovem do tempo dos cavaleiros e o senhor mesmo constatou que esse personagem e o gênero de amor representado em minha peça são de tal modo responsáveis pela tonalidade do conjunto que seria necessário refazer o quadro todo para apagar esse tom. O mesmo acontece com o personagem de Franz, esse canalha pensante, esse patife da metafísica inventiva. Creio que essa mudança de época, que teria atribuído à minha peça grande brilho e grande perfeição, caso tivesse sido escolhida antes de eu começar a redigi-la, faz dela agora, depois de concebida e realizada, uma banalidade cheia de defeitos e de inconvenientes, uma gralha ornada com penas de pavão.

Que vossa Excelência perdoe a um pai essa ardorosa defesa de seu filho. São apenas palavras e é verdade que qualquer teatro pode fazer o que quiser com as obras

dramáticas. O autor nada pode além de se submeter e é uma sorte para o autor de *Os bandoleiros* ter caído em tão boas mãos. Vou pedir expressamente ao senhor Schwan que publique o texto segundo o projeto original, ao menos isso. No teatro, não tenho pretensões de que minha voz seja ouvida.²⁴

Essa carta é reveladora da situação dos autores dramáticos no fim do século XVIII. Na verdade, embora se defenda de forma enfática, Schiller nada pode fazer além de assistir impotente à reformulação completa de sua peça em função dessa mudança de época. E mais: ele não conseguirá sequer realizar o projeto, mencionado no fim da carta, de publicar sua própria versão da *Versão para a cena* de seus *Bandoleiros*. Dalberg tinha pedido que o texto publicado fosse literalmente o texto das representações de Mannheim. Schiller ainda conseguiu reverter algumas das modificações, voltando a seu projeto original, mas teve que engolir a transposição da ação da peça para a época de Maximiliano. Ele tentou, então, reduzir ao mínimo as referências a isso: algumas alusões à Paz perpétua no primeiro diálogo entre Karl e Spiegelberg (N.A., p. 150) e nova menção na cena da farsa de Franz e de Hermann. Sobre esse último ponto, Schiller, aliás, pede a Schwan que faça ele próprio o trabalho de transposição, mudando os nomes de pessoas e lugares. Com evidente cansaço, Schiller diz na carta não se lembrar mais deles, mas não deixa de esclarecer ao editor que não quer mais que mexam numa única linha de seu texto.²⁵

24 N.A., vol. XXIII, p. 24-26.

25 Carta de 2 de fevereiro de 1782 para Schwan. N.A., vol. XXIII, p. 31.

3.3.3. Balanço

Constatamos, pois, que a responsabilidade de Dalberg está relacionada a dois âmbitos essenciais: a transferência da ação de Os bandoleiros para o fim da Idade Média e a supressão da justificação filosófica da ação de Franz Moor. É importante indicar as razões disso. No tocante a Franz Moor, é verossímil que os espectadores da época não estivessem preparados para receber, vindo do palco, um discurso filosófico com princípios e intenções tão radicais. A elite culta de Mannheim não era uma parcela negligenciável da população. Mas não bastava para dar o tom em meio a um público atraído, sobretudo, como demonstra o sucesso de Iffland, pelo gênero lacrimoso. Impor a esse público as teorias filosóficas e psicológicas de Franz Moor e, em consequência, colocá-lo no centro dos debates a respeito das mais novas ideias do fim do século XVIII teria sido uma ousadia que o barão Dalberg não quis correr o risco de assumir. Schiller parece ter sempre lamentado essa atitude e restabeleceu na *Versão para a cena* algumas passagens do primeiro monólogo de Franz Moor que permitem situar muito sucintamente as intenções do personagem (N.A., p. 144). Mas é certo que a peça de Schiller, despojada de seu conteúdo filosófico, pendia mais e mais para a tendência lacrimosa, presente na *Versão original* ao lado de outros componentes fundamentais.

Entre esses outros componentes figurava essencialmente a concepção de um drama da revolta nas cenas de conjunto, situadas na tradição escrita de um *Sturm und Drang* herdeiro de Shakespeare e de uma prática espetacular proveniente da ópera barroca. Sem dúvida desconcertado pela novidade de um composto dramático tão complexo, Dalberg decide colocar a peça num molde mais familiar: o

drama de cavalaria. Antes mesmo que Schiller tenha conhecimento desse projeto, os próprios atores se opuseram a ele e pode-se ler na ata da sessão de 17 de novembro de 1781 do Comitê:

Além disso, sentimo-nos no dever de fazer saber a Vossa Excelência que, no que concerne a *Os bandoleiros*, a opinião geral se declarou contrária ao figurino “alemão antigo”. É difícil determinar o efeito que essa peça, em seu conjunto, produzirá. Se esse efeito não corresponder às expectativas, estaremos expostos a censuras por termos comprometido o sucesso dela por essa mudança de figurino. As representações de *Agnes Bernauerin* marcaram época, é certo, no que diz respeito ao gosto do público de Mannheim – e o fato de que o palco de Mannheim tenha capacidade de representar essas duas peças com alto grau de perfeição também é bastante impressionante. Essa reputação não deveria nos levar a não modificar os figurinos em *Os bandoleiros*? Será necessário mencionar o quanto será difícil vestir os bandoleiros com roupas em estilo “alemão antigo” [...]?

Os argumentos dos membros do Comitê (Iffland, Beck, Kirchhöfer, Beil, Meyer) corroboram os do próprio Schiller. Mas Dalberg continua irredutível e responde secamente durante a mesma sessão:

A opinião geral pode dizer o que quiser e bem entender; o julgamento do público sobre uma peça só pode ser marcante se a peça for representada. No presente caso, trata-se apenas de preconceitos deslocados que vêm de

pessoas que sabem muito pouco sobre a eficácia dramática. Se levarmos em conta todas as regras do efeito teatral, Os *bandoleiros* só podem ser representados com um verniz idealista e figurinos antigos. E, além do mais, há algum vestígio de verossimilhança no fato de que, nas atuais circunstâncias políticas, com a organização dos estados em nosso tempo, uma tal aventura possa acontecer? Em figurinos de nossa época, essa peça se torna uma fábula contrária à verdade.²⁶

Sobre esse último ponto, Dalberg estava errado, e sabia que estava. A ação de Os *bandoleiros* se situa, na concepção original da peça, em 1756-1757. Os bandos de fora da lei desse meio de século eram assim tão discretos a ponto de Dalberg ignorar sua existência? Num estudo bastante profundo dos dossiês relativos a esses bandos atuantes em meados do século XVIII, Günther Kraft reconstitui com precisão suas atividades, seu campo de ação e finalmente a prisão em 1753 do bando de Baltazar do dedo em gancho.²⁷ Ele mostra também como são numerosos os pontos de contato entre os bandoleiros de Schiller e os descritos nos relatórios: amplo raio de ação no sul da Alemanha, em especial na Boêmia e na Francônia, diversidade de origem geográfica e sociológica dos fora da lei, presença, entre eles, de uma escória ávida de pilhagem e assassinatos, mas também de perseguidos, vítimas do alistamento forçado ou de represálias políticas, o que acarretava em alguns a tendência

26 MARTERSTEIG, Max. *Die Protokolle des Mannheimer Theaters unter Dalberg*. Mannheim: Bensheimer, 1890, p. 45-46.

27 KRAFT, Günther. *Historische Studien zu Schillers Schauspiel "Die Räuber"*. Weimar: Arion, 1959, passim.

a tomar a defesa do zé povinho e a se erigirem em justiceiros. Günther Kraft leva ainda mais longe a análise e tenta provar que Schubart, e por seu intermédio Schiller, tiveram em mãos alguns desses relatórios e que aí se encontra a fonte essencial de *Os bandoleiros*. Nesse domínio, temos que nos limitar a hipóteses e à constatação de numerosas coincidências entre a realidade histórica e a obra literária, o que não tem grande importância, aliás, diante das seguintes constatações:

– pelos relatórios anteriormente mencionados, pela literatura popular ou mesmo pela tradição oral, Schiller sabia da existência e conhecia as características dos bandos de fora da lei dos anos 1750;

– Schiller não era o único a saber disso: os grupos de bandoleiros tinham manifestado, sem nenhuma preocupação em serem discretos, sua presença em ampla porção do território alemão desde o começo do século XVIII e é possível encontrar vestígios deles nas canções anônimas, na literatura popular... Quanto aos relatórios, às investigações sobre os bandos, eles haviam sido entregues às instâncias policiais e judiciárias dos estados envolvidos ou próximos dos lugares em que os bandoleiros atuavam, no intuito de facilitar as investigações. Os meios da nobreza estavam, portanto, em sua maior parte, muito bem informados sobre essas questões.

Que o barão Dalberg recuse qualquer verossimilhança à ação de *Os bandoleiros* prova ou bem que ele era muito ignorante das coisas de sua época – o que não parece ser o caso – ou bem que ele queria ignorar a possibilidade do caráter atual da peça. Na segunda hipótese, pensa-se imediatamente numa medida de censura prévia por parte do intendente. Se isso estiver correto, fica sem explicação o

fato de que dois anos mais tarde o mesmo teatro de Mannheim leva à cena *Intriga e amor* sem modificar fundamentalmente os ataques extremamente violentos que Schiller desfere contra os usos políticos e sociais de seu tempo, em especial por meio das acusações de Lady Milford.²⁸

Os escrúpulos de Dalberg não vêm, portanto, essencialmente de seu medo quanto às reações do censor de Mannheim, de cuja atividade não restam vestígios. Em compensação, um fato mudou entre 1782 e 1784: quando *Intriga e amor* estreou, Schiller estava em Mannheim, onde exercia as funções de autor dramático residente. Dois anos antes, ele ainda estava em Stuttgart, na dependência do príncipe Carl Eugen e Dalberg sabia muito bem que a atividade dramática do jovem médico do regimento deveria permanecer secreta. Era preciso, portanto, ser prudente não por causa do autor, mas por causa das consequências de um possível escândalo, que poderiam se espalhar de Stuttgart até Munique e prejudicar a relativa tranquilidade em que vivia Mannheim, cidade de corte sem príncipe reinante.

De resto, à prudência no plano político se acrescentava o respeito ao gosto do público e a promessa de uma boa receita com a representação de uma peça de cavalaria. Parece, aliás, que nunca se prestou atenção à distribuição de papéis nas duas peças, *Agnes Bernauerin* e *Os bandoleiros*:

28 Cf. Schillers *Kabale und Liebe. Das Mannheimer Soufflierbuch*. Hrsg. von Herbert Kraft. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1963.

J.M. Boeck: Albrecht – Karl Moor

A.W. Iffland: O Chanceler – Franz Moor

J.D. Beil – Thorringer – Schweizer

Sra. Toscani – Agnes – Amália

A correspondência salta aos olhos, se abstrairmos as relações de parentesco entre Franz e Karl Moor: a Albrecht, o bom filho, mas também o filho revoltado, corresponde Karl Moor. Ao Chanceler, que exige firmeza contra Albrecht e precipita a execução de Agnes, corresponde Franz Moor. Ao Cavaleiro Thorringer, fiel sustentáculo de Albrecht, corresponde Schweizer. Enfim, reúnem-se os dois personagens de mocinha com Agnes e Amália. Tudo foi, portanto, feito para que o espectador se encontre em terreno familiar antes mesmo de a cortina abrir, bastando a simples leitura da distribuição dos papéis, como ocorre com o espectador de cinema que saboreia, de antemão, ao ler os créditos, o espetáculo que lhe será oferecido por “seus” atores na enésima variante de um dado gênero e de um tema de sucesso.

Resta constatar agora de que maneira essas múltiplas intenções se concretizaram na representação.

3.4.

As primeiras representações de *Os bandoleiros* no Teatro Nacional

3.4.1. A questão do cenário

Antes de abordar a análise das representações de *Os bandoleiros* em Mannheim, é importante dar algumas indicações sobre as condições materiais dessas representações, isto é, detalhar a configuração do lugar cênico do Teatro Nacional de Mannheim. Constataremos ao longo da história das representações de *Os bandoleiros* que as condições materiais do trabalho cênico e as possibilidades técnicas oferecidas aos teatros segundo os lugares e as épocas desempenham um papel determinante no devir cênico do texto dramático.

Na época das primeiras representações de *Os bandoleiros*, o teatro de Mannheim era de concepção recente (1775-1776), mas tinha o inconveniente de não ser uma construção totalmente nova, de ter nascido da adaptação de um prédio já existente. Isso tinha, como veremos, consequências complicadas no plano da utilização de um espaço que não era originalmente concebido para abrigar um lugar teatral. Essa observação não diz respeito à plateia, que era ampla e podia receber 1 200 espectadores para uma população de aproximadamente 20 000 habitantes, mas se justifica no tocante a algumas características do palco e de suas possibilidades técnicas.

O palco do Teatro Nacional era praticamente quadrado, com 16m por 16m. Isso era suficiente para uma utilização normal do espaço cênico (representação de cenas de interior ou de exterior de dimensões não muito amplas). Por outro lado, essas medidas eram frequentemente consideradas acanhadas para a representação de cenas de exterior de vastas dimensões, para as cenas de interior muito profundas e para as cenas de conjunto que comportassem número muito grande de atores e de figurantes. Por causa disso, um crítico observou a respeito da representação, em Mannheim, da peça de cavalaria *Ludwig der Springer* (Luís, o saltador):

Mais uma dessas peças onde tilintam os elmos, que vemos às dúzias e que agradam ao público alemão, porque aí estão cavaleiros, cenas de combate, de julgamento divino etc. Mas nosso palco carece de espaço para que se consiga obter todo o efeito possível na representação de tais peças. É por isso que a torre da qual Luís deve saltar é pequena demais, o curso d'água estreito demais e o conjunto cênico próximo demais do campo de visão dos espectadores.²⁹

Guardemos esse fato. Ele é importante em função das representações de *Os bandoleiros*, ainda mais que as mesmas observações foram feitas, na época, também sobre as apresentações de ópera, para as quais o Teatro Nacional não tinha sido originalmente previsto: até

29 *Rheinische Musen*, I-2, p. 169: crítica de Luís, o saltador, de Hagemann; apresentação de 6 de agosto de 1794. Reproduzida em SOMMERFELD, Kurt. *Die Bühneneinrichtungen des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalbergs Leitung (1778-1803)*. Berlin: Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Bd. XXXVI, 1927, p. 2.

a partida do príncipe eleitor usava-se a gigantesca e prestigiosa sala de ópera do castelo de Mannheim. Quando a falta de profundidade cênica constituía um problema no Teatro Nacional, utilizava-se a sala que servia para armazenar os cenários e que se tornava um prolongamento do fundo da cena. Mas essa utilização implicava em numerosas e longas operações de transporte dos cenários ali guardados e na instalação da maquinaria necessária, inexistente nas coxias. Por essas razões os responsáveis pelo teatro hesitavam em empregar essa solução e não a utilizaram para *Os bandoleiros*.

Outro grave inconveniente do palco de Mannheim estava relacionado à acústica: não havia praticamente proscênio e, em consequência, as vozes dos atores se perdiam nas coxias. Isso constituía um obstáculo suplementar à utilização da profundidade da cena: mais do que nunca os atores do Teatro Nacional tendiam a atuar o mais perto possível da ribalta para serem ouvidos, reforçando assim um uso da época, ligado aos hábitos dos atores, em sua maioria cabotinos, é certo, mas ligado também aos problemas já evocados de iluminação e de respeito à perspectiva. Enfim, porém isso é menos importante para nosso estudo, a altura insuficiente do edifício não permitia fazer subirem os telões de fundo para os urdimentos quando havia mudança de cenário. Eles tinham que ser enrolados, o que prejudicava sua boa conservação e aumentava o risco de erros ou de os telões não se desenrolarem da forma correta.

Não se podia, portanto, esperar do Teatro Nacional de Mannheim realizações inovadoras do ponto de vista técnico. E não há nisso nada de espantoso, visto que as proezas nesse domínio tinham sido, na verdade, obra de arquitetos e decoradores de ópera. Se nos ativermos aos palcos destinados essencialmente às representações

dramáticas, constataremos que, apesar dos inconvenientes mencionados, as possibilidades de realização técnica, nesses teatros, estavam longe de ser acanhadas. A instalação em seu conjunto estava em conformidade com as práticas cênicas da época para os teatros à italiana: o cenário era “composto por uma série de bastidores dispostos em duas fileiras nas laterais do palco, e a distância entre eles ia diminuindo à medida que se afastavam do espectador”.³⁰ Para além do último par de bastidores laterais está o telão de fundo. Como já observamos, as telas fixadas sobre os bastidores laterais são pintadas segundo as leis da perspectiva e do *trompe-l’oeil*, de tal modo que se crie no espectador a ilusão da profundidade e do volume a partir da visão global dos bastidores e da tela de fundo. Partindo dessa estrutura, é possível introduzir uma variedade maior na organização dos cenários pelo acréscimo de bastidores não laterais, bastidores recortados que deixam ver atrás deles o restante do cenário...

O problema essencial colocado por essa organização do conjunto da decoração cênica era, claro, o da mudança do cenário. Nesse domínio, o dispositivo do Teatro Nacional de Mannheim correspondia ao que se podia esperar das salas da época. O palco desse teatro permitia dispor em profundidade sete pares de bastidores laterais – ou coxias – aos quais se acrescentava, claro, o telão de fundo. Aberturas feitas no piso do palco, em intervalos regulares, paralelamente à ribalta – os trilhos – permitiam aos bastidores correrem lateralmente. Para fazer isso, eles eram fixados através dessa abertura a carrinhos que se moviam abaixo do palco e, portanto, ficavam invisíveis para o espectador. Por um sistema de guinchos

30 SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: O. Lieutier, 1943, p. 70.

e manivelas, era possível, no momento da troca, fazer recuar de um lado e de outro da cena os bastidores que se tornaram inúteis e fazer avançar os do novo cenário. No nível de cada plano havia vários trilhos e, portanto, um jogo de vários bastidores, o que permitia proceder a diversas mudanças de cenário sem ter que tirar as telas pintadas de sobre eles (Ver adiante esquemas 1 e 2).

Uma das grandes atrações dos espetáculos grandiosos da ópera do século XVIII era a mudança de cenário à vista do espectador. A maquinaria aperfeiçoada das óperas da época permitia fazer desaparecer simultaneamente até doze bastidores laterais e substituí-los por outros em um tempo muito curto. O público ficava, é óbvio, fascinado por essas transformações praticamente instantâneas do cenário e exigia proezas cada vez maiores dos decoradores e arquitetos. É evidente que o teatro não dispunha de meios materiais nem de pessoal suficiente para concorrer com a ópera e com a sua magia decorativa. Ao contrário, o teatro alemão da segunda metade do século XVIII tinha se desligado, antes de seu vizinho francês, da regra da estrita observância das unidades e em especial da unidade de lugar e, para evitar o estilhaçamento da representação, esforçava-se no sentido de fazer coincidirem as trocas de cenário com as mudanças de ato. Foi assim que se generalizou a prática de baixar a cortina entre os atos,³¹ sobretudo por influência dos teatros com possibilidades técnicas restritas, onde se apresentavam, sobretudo, as trupes itinerantes.

Um outro argumento reforçava a prática do baixar a cortina: o surgimento da dramaturgia burguesa levou os profissionais de teatro,

31 Em alemão: *Der Zwischenaktvorhang*: literalmente, a cortina de entre os atos.

bem como os espectadores, a desejarem uma representação cênica mais próxima da realidade e do universo cotidiano. Sem tomar a cena de assalto, móveis e acessórios diversos, além dos praticáveis, iam se tornando mais numerosos, o que não favorecia as mudanças de cenário à vista do espectador.

A cortina que caía ao fim de cada ato não era de grande utilidade quando era preciso trocar o cenário durante o transcurso de um ato. Era pouco usual, nessa época, fazer cair a cortina durante um ato porque o ato era a unidade mínima no plano do espetáculo. Era então imperioso proceder a mudanças à vista do espectador quando era preciso trocar a decoração fora dos entreatos, considerados os momentos ideais para isso. Para atenuar os inconvenientes das modificações operadas diante dos espectadores ao longo de um ato, uma outra prática foi instituída: a da alternância entre a cena curta e a cena profunda. Na cena curta, só se utilizava a frente do palco e o espaço correspondente aos primeiros bastidores, na cena profunda, era possível usar o conjunto do espaço cênico ou, ao menos, boa parte da profundidade de cena. No começo dessa prática, usava-se uma simples cortina intermediária,³² mas os palcos de maiores possibilidades técnicas logo a substituíram por um telão pintado que compunha o cenário com os primeiros bastidores laterais. Quando essa tela de fundo subia, os primeiros bastidores eram trocados e aparecia o cenário seguinte utilizando a cena profunda e um outro telão ao fundo do palco. As vantagens dessa solução aparecerão claramente no esquema nº 3.

32 Em alemão: *Der Zwischenvorhang*. Cf. RADKE-STEGH, Marlis. *Der Theatervorhang*. Meisenheim am Glan: A. Hain, 1978, p. 340 e p. 369.

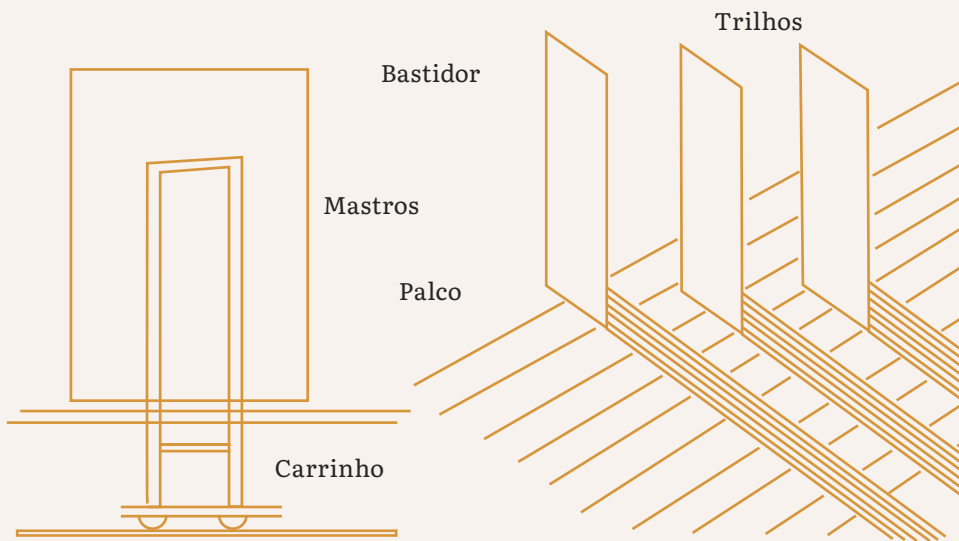
As vantagens são diferentes se a mudança de cena se dá da cena curta para a cena profunda ou o contrário:

– No primeiro caso, o telão pintado encobre toda a parte do fundo da cena, onde o próximo cenário pode ficar preparado sem que o espectador o veja, enquanto os atores assumem seu lugar para já estarem em cena no momento em que esse telão subir. Quando chega o momento da troca, basta mudar os primeiros bastidores laterais para colocá-los em consonância com o resto da decoração profunda e fazer saírem de cena os atores que interpretavam a primeira cena no cenário curto.³³

– No caso inverso, começa-se com uma decoração que utiliza toda a profundidade de cena; no momento da mudança de cenário, um telão pintado desce dos urdimentos e mascara a parte posterior desse espaço, o que permite dispor dela livremente para uma próxima mudança de cenário. Os atores que interpretaram a cena no cenário profundo podem permanecer no palco no momento em que o telão desce. Em compensação, os intérpretes da cena que começa devem entrar ou se deslocar para a frente do palco no momento da mudança do cenário.³⁴

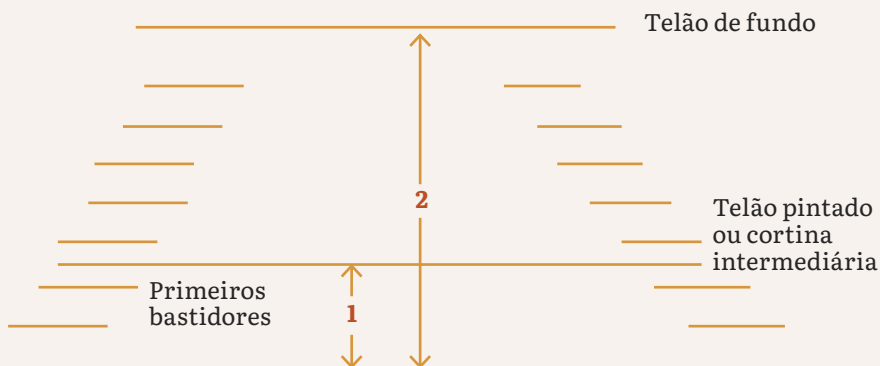
33 Se necessário, mudava-se também as bambolinas em função do segundo cenário (as bambolinas são as telas de pequena altura e bastante compridas que caem dos urdimentos em intervalos regulares, impedindo que estes sejam vistos).

34 Cf. SCHMIDT, Otto. *Die Urauführung der Räuber*, in: *Mannheimer Soufflierbuch*, op. cit., p. 173.



Esquema nº1:
Bastidor móvel e carrinho

Esquema nº2:
Vista lateral do palco



Esquema nº3: alternância cena curta 1
cena profunda 2

Como se pode constatar, tais características cênicas impunham certo número de regras estritas que condicionavam a concepção e a escrita da obra dramática, na medida em que os autores conheciam essas práticas e aceitavam submeter-se a elas. Era o que acontecia com os que, de uma forma ou de outra, tinham a experiência da prática teatral. Lessing prevê, em função desses princípios, as entradas ou a presença em cena dos personagens desde sua peça *Miss Sara Sampson*.³⁵ Goethe e Schiller também estruturam suas obras dramáticas do período clássico pensando na necessária alternância entre os cenários curtos e profundos, como observa Hans Knudsen a respeito de *Guilherme Tell*.³⁶

Na época da concepção de *Os bandoleiros*, Schiller ainda não tinha chegado a esse ponto. Como procuramos demonstrar, o aluno da Academia Militar tinha uma experiência da prática cênica como espectador, mas ligada essencialmente às óperas de Stuttgart e de Ludwigsburg, onde as mudanças de cenário não sofriam as restrições impostas aos palcos teatrais e bom número delas era feita à vista dos espectadores. Esse exemplo de facilidade leva o jovem Schiller a ultrapassar as possibilidades técnicas e a não respeitar as práticas da cena de teatro de seu tempo.

No entanto – e isso é o essencial – existem possibilidades de adaptação em função de uma montagem, visto que Schiller não procede a uma multiplicação de sequências curtas cada uma exigindo uma troca de cenário, como acontecia com alguns autores do *Sturm und Drang*.

35 Cf. PETERSEN, Julius. *Schiller und die Bühne*. Berlin: Mayer und Müller, 1904, p. 164.

36 Cf. KNUDSEN, Hans. *Goethes Welt des Theaters*. Berlin: Druckhaus Tempelhof, 1949, p. 108.

Ele opta por quadros longos com várias sequências e diferentes constelações de personagens que se sucedem diante do mesmo cenário. Chega-se, como vimos, ao total de quinze mudanças pedidas pela estrutura da *Versão original*, sendo que o jardim de Amália e o castelo com ruína aparecem duas vezes no curso da ação. Esse número de cenários é elevado, mas não coloca um problema insolúvel ao teatro de Mannheim e vamos constatar que o *Texto do ponto* apenas reduz as quinze mudanças de cenário a onze, nove cenários diferentes no total (jardim e castelo com ruína sendo usados duas vezes cada). Nessa passagem de quinze para onze está contida uma parte importante da história das representações de *Os bandoleiros* em Mannheim.

Dois tipos de modificação devem ser levados em conta. Eles dizem respeito, por um lado, às supressões e deslocamentos de cenas que culminam na redução das mudanças de cenário e, por outro lado, ao problema da delimitação dos atos, com vistas à representação. O quadro comparativo das estruturas das diferentes versões nos ajudará a perceber as mudanças assim operadas.

As primeiras modificações não apresentam maiores dificuldades de interpretação. Para reduzir a apenas duas as mudanças de cena ao longo do primeiro ato, a cena 3 da *Versão original* (Franz/Amália) é colocada logo depois da cena inicial entre Franz e o Velho Moor e se passa no mesmo lugar cênico: a sala do castelo dos Moor. Em seguida, vem a cena do albergue. Com o mesmo objetivo, as duas primeiras cenas do Ato II da *Versão original* se passam agora no mesmo lugar: o quarto de Franz Moor. No Ato IV, a supressão da cena 1 (monólogo de Karl diante da porta do castelo) e da cena 3 entre Karl e Daniel (em outro cômodo do castelo) permite diminuir o número de mudanças de cenário no fim da peça. Os inconvenientes dessas modificações

são evidentes, em especial no que se relaciona ao primeiro ato do *Texto do ponto* e da *Versão para a cena*: é pouco crível que Amália seja informada do banimento de Karl e discuta com Franz imediatamente depois de o Velho Moor deixar a cena após ter banido Karl por incitação de Franz. A falta de um vazio temporal é aqui incontestavelmente prejudicial ao desenrolar da trama e ao ritmo do primeiro ato. A mudança no segundo ato não é menos infeliz: enquanto na *Versão original* o lugar cênico do quarto de Franz aparecia como o espaço privilegiado da intriga e do segredo, nas versões remanejadas ele se torna um lugar aberto a todos. Amália conduz até ali o Velho Moor, instala-o numa poltrona e os dois conversam sobre Karl até que se inicie a cena da farsa.³⁷ Essa desajeitada entrada em cena dos dois personagens vem substituir o “quadro vivo” do Velho Moor adormecido em seu quarto, que abria a segunda cena da *Versão original* e que dava um relevo particular a um significante espetacular importante para a peça: a representação de um Velho Moor enfraquecido e sempre limitado a estar sentado. Schiller, aliás, voltou atrás nessa modificação e na *Versão para a cena* restabeleceu o lugar cênico do quarto de Franz e o quadro vivo inicial dessa cena (N.A., p. 166). O *Repertório das representações (Hauptbuch)*, mantido a partir de 1797 pelo ponto Trinkle, não menciona mais, para a representação de *Os bandoleiros* em 1807, o quarto de Franz Moor no início do segundo ato: a indicação se refere à sala no castelo dos Moor que era, portanto, reutilizada nesse momento. Esse *Repertório* de 1807 nos será útil posteriormente porque ele constitui o único testemunho preciso sobre cenários, figurinos e acessórios das representações de *Os bandoleiros* em Mannheim, visto que não havia nenhum registro

37 *Mannheimer Soufflierbuch*, op. cit., p. 61.

do tipo na época das primeiras representações.³⁸

As segundas modificações são relativas ao número e à divisão dos atos, quer dizer, ao número de vezes que a cortina baixa. A esse respeito, o fim da peça colocava numerosos problemas a partir da cena 5 do Ato IV da *Versão original*. Na verdade, essa cena (saída do Velho Moor das ruínas do antigo castelo em meio à floresta e aos bandleiros) necessitava da cena profunda. A cena final, cujo cenário era semelhante, exigia, por definição, o mesmo dispositivo cênico. Mas o problema vinha basicamente do fato de que a cena intermediária (Ato V, cena 1), que representava uma sequência de cômodos do castelo e levava, além disso, ao ataque à residência dos Moor e a seu incêndio final, não poderia ser concebida sem uma plena utilização da profundidade da cena. Não sendo possível a alternância entre a cena curta e a cena profunda, restava fazer de *Os bandleiros* uma peça em sete atos, que é, efetivamente, o que consta no *Texto do ponto*. O próprio Schiller escreve depois de ter assistido à primeira representação de sua peça: “Não foi possível se ater aos cinco atos; a cortina desceu duas vezes entre as cenas para os maquinistas terem mais tempo; a orquestra tocou nos entreatos e o resultado foi que a peça ficou com sete atos. Mas isso não foi notado.”³⁹

Essa estrutura da representação ficará mais clara no quadro seguinte. Ele retoma as conclusões a que Günther Schulz chegou a partir das indicações dadas pelo *Repertório das representações*

38 O *Hauptbuch* foi destruído, mas os elementos essenciais estão em WALTER, Friedrich. *Archiv und Bibliothek des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim*, Bd. II, Leipzig: 1899, p. 224-227.

39 *Anhang über die Vorstellung der Räuber*, N.A., vol XXII, p. 309.

do ano de 1807, visto que não existe testemunho anterior. Reproduziremos essas indicações após o quadro.⁴⁰

Ato	Sucessão dos atos e dos cenários Texto do ponto	Alternância dos cenários Repertório de 1807	
		Cena curta	Cena profunda
I	1. Sala no castelo dos Moor	x	
	2. Albergue		x
II	3. Quarto de Franz (em 1807, mesmo cenário de 1.)	x	
	4. Floresta na Boêmia		x
III	5. Um jardim	x	
	6. As margens do Danúbio		x
IV	7. Galeria no castelo	x	
	8. Um jardim		x
V	9. Floresta. Um castelo em ruínas		x
VI	10. Sequência de vários cômodos		x
VII	11. Floresta. Um castelo em ruínas		x

40 Cf. SCHMIDT, Otto. *Die Uraufführung...*, in: *Mannheimer Soufflierbuch*, op. cit., p. 174-176.

Indicações do Repertório de 1807⁴¹

- Ato I** 1 Sala no castelo dos Moor. Sala das porcelanas. Uma imponente poltrona à direita. Uma carta escrita (Franz).
Retirar a poltrona
- 2 No albergue. Cervejaria com portas. Duas mesas, seis cadeiras, seis copos, duas garrafas de vinho, um criado. Uma carta escrita (Roller).
- Ato II** 3 Como para o nº 1. Uma bolsa, um maço de papéis (Franz). Um retrato (o Velho Moor). Uma espada, um retrato (Hermann).
Retirar a poltrona
- 4 Floresta na Boêmia. Na cena 8 do Ato II: dar 3 tiros de pistola fora de cena. Um cantil com aguardente (bandoleiros). Anéis (Karl). Carta de perdão geral (Comissário) Som de trombetas fora de cena. Adagas, fuzis (bandoleiros).
- Ato III** 5 Jardim. Jardim com um sátiro, com uma coxia.
- 6 As margens do Danúbio. Bagagens dos bandoleiros. Água dentro do chapéu (Schweizer).
- Ato IV** 7 Galeria no castelo dos Moor. Retratos do Velho Moor, de Karl, de Franz e da mãe, pendurados nos bastidores. Uma roupa de freira sobre a mesa. Um assento. Uma sineta. Uma taça de vinho (Daniel). Uma bolsa e uma adaga (Franz). Uma pistola (Hermann).
Retirar os acessórios durante a cena 7
- 8 Jardim. Jardim florido com cinco bastidores; à esquerda. Na altura do bastidor nº 1: caramanchão com banco coberto de relva. Dois anéis (Karl e Amália)
- Ato V** 9 Floresta. 3 tiros de pistola fora de cena. Trombetas. Vai ficando cada vez mais escuro. Uma moringa com água (Hermann). Doze badaladas da meia-noite.
- Ato VI** 10 Salão na casa dos Moor: o salão negro com incêndio, no meio um lustre, uma mesa, uma cadeira, lamparina a álcool. Archotes, dobre de sinos anunciando o ataque, tiros.
- Ato VII** 11 Como nº 9. Nas laterais, escuridão completa. Ribalta iluminada. Vozério, luz de tochas, tiros de fuzil, música dos bandoleiros que chegam. Descer a ribalta. Correntes (Franz).

41 WALTER, Friedrich, op. cit., vol. II, p. 224-227.

No levantamento do *Repertório*, as indicações que marcamos em itálico assinalam o que é retirado do palco para que se passe da cena curta para a cena profunda ao longo dos Atos I, II e III: o jardim do cenário nº 5 tem só um bastidor e, portanto, se acomoda na cena curta. Curiosamente, usa-se um outro cenário para representar o jardim no Ato IV. Isso se explica pelo fato de que, sendo o segundo cenário do Ato IV, o jardim tem que ser profundo, se se deseja manter a alternância entre cena curta (7: Galeria no castelo dos Moor) e cena profunda (8: Jardim florido com cinco bastidores). Sejam quais forem as eventuais modificações de detalhe sofridas pelo cenário ao longo dos anos, é pouco provável que a estrutura de conjunto tenha sido profundamente alterada. Ressaltaremos o seguinte fato: apesar das dificuldades de adaptação que levaram a muitas supressões ou deslocamentos de cena e à decisão de fechar mais duas vezes a cortina para facilitar os procedimentos cenográficos, Os *bandoleiros* puderam ser adaptados, sem perturbação estrutural maior, às possibilidades cênicas do Teatro Nacional de Mannheim. Acrescentemos uma observação sobre a utilização dos acessórios e, sobretudo, do mobiliário na representação: o reduzido número de móveis e objetos no palco se explica não apenas porque a prática teatral da época só muito lentamente foi caminhando em direção à recomposição dos ambientes tais como se apresentavam na realidade, mas também porque as frequentes mudanças de cenário necessárias a Os *bandoleiros* não permitiam colocar em cena nada do que não fosse indispensável à atuação, isto é, algumas mesas e cadeiras, além dos acessórios utilizados pelos atores. O espaço cênico era, em consequência, o mais vazio possível, mas por razões totalmente diferentes das que levarão os encenadores do século XX a conceber desse modo os cenários de seus espetáculos...

Não nos deteremos na questão da utilização ou não do conjunto dos cenários mencionados no *Repertório* de 1807 por ocasião das primeiras representações de *Os bandoleiros* em 1782. Tudo o que sabemos é que dois cenários mencionados (“o jardim com o sátiro” e o “salão negro”) faziam parte de uma antiga reserva de cenários disponíveis em Mannheim. Em contrapartida, os croquis de localização dos cenários que constam do *Repertório* provam que certos elementos não podem ter sido empregados nos anos 1780 (*Ilustração 1*). Isso acontece, por exemplo, com o rochedo utilizado em *Gustav Wasa*, e usado para o cenário do castelo com ruína: a peça de Kotzebue, observa Otto Schmidt, só foi apresentada em Mannheim em 1801.⁴²

Na verdade, os recursos limitados dos teatros da época em matéria de cenário levavam a recorrer, para a maior parte das peças, ao acervo de que dispunham (salões e cômodos de diferentes tipos, vistas exteriores de prédios, paisagens...). A partir dessas unidades, era possível dar um caráter particular a um cenário acrescentando alguns elementos, tais como o rochedo mencionado ou os retratos, na cena da galeria de *Os bandoleiros*.

Também não nos deteremos sobre a hipótese de utilização efetiva, para as primeiras representações da peça de Schiller, do único cenário da época de Dalberg cujos bastidores e cujo telão de fundo se conservaram até a segunda guerra mundial: a sala dos “retratos” que Kurt Sommerfeld refere longamente e afirma (sem poder provar de modo irrefutável) ter sido utilizada na cena dos retratos de *Os bandoleiros* (Ato IV, cena 2), o que valeu a esse telão de fundo

42 SCHMIDT, Otto. *Die Uraufführung...*, in: *Mannheimer Soufflierbuch*, op. cit., p. 177.

e a seus bastidores a designação de “cenário de Os bandoleiros”.⁴³ Nunca poderemos dizer com certeza se essa designação é correta ou não. A sala dos retratos permanece um documento precioso e único, dando-nos uma ideia concreta da realização dos cenários da época (*Ilustrações 2a e 2b*). Observamos aí a utilização eficaz da perspectiva e do *trompe l’oeil*, a riqueza de detalhes bem como a criação de efeitos de luz pelos motivos pintados nas telas dos bastidores (raios de sol “penetrando” pelas janelas da esquerda). Voltaremos a esse ponto quando falarmos da iluminação de cena na época de Os bandoleiros.

Na realidade, uma única coisa é certa no que se refere ao cenário das primeiras representações de Mannheim, e foi o próprio Schiller quem nos falou sobre isso em seu *Apêndice sobre a representação de Os bandoleiros*: “Duas magníficas decorações foram inteiramente realizadas para a peça”, sublinha ele com insistência.⁴⁴ Contrariamente ao que escreveram Otto Schmidt e Julius Petersen, podemos saber quais foram esses cenários se nos reportarmos à nota emitida em janeiro de 1782 pelo decorador Kirchhöfer relativa a Os bandoleiros: trata-se da cena da floresta com ruína e a do incêndio do castelo (*Ilustração 3a*).⁴⁵

43 SOMMERFELD, Kurt, op. cit., p. 22-26. Observemos que a “sala dos retratos” é um cenário profundo (sete bastidores). O uso desse cenário suporia, então – e isso é possível –, uma inversão da alternância cena curta / cena profunda ao longo do quarto ato.

44 N.A., vol. XXII, p. 309.

45 SCHMIDT, Otto. *Die Uraufführung...*, in: *Mannheimer Soufflierbuch*, op. cit., p. 177; PETERSEN, Julius, op. cit., p. 179. A *Ilustração 3b*, aquarela anônima conservada no Museu Reiss de Mannheim, oferece, verossimilmente, uma representação do cenário da floresta com torre para as primeiras representações de Mannheim.

Esse fato é revelador das intenções de Dalberg: todos os seus cuidados se voltam para os cenários que criam uma atmosfera noturna que provoca medo e para o “espetáculo” do incêndio. Essa atitude é coerente com o desejo de Dalberg de aproximar Os *bandoleiros* das peças de cavalaria, nas quais o cenário desempenhava também um papel muito importante. Ela não contraria as intenções de um autor que tinha na cabeça – conscientemente ou não – o espetáculo de ópera.

De forma geral, pode-se dizer que o importante papel desempenhado pelos cenários e pelos lugares cênicos na economia geral da peça escrita, tal como foi caracterizado na análise inicial, encontra-se preservado, em ampla medida, nas representações de Mannheim. A alternância entre as cenas do castelo e as da floresta é conservada e isso não era óbvio nos palcos de teatro da época; o papel do cenário na criação do eixo semântico da recordação é mantido, apesar da supressão da primeira cena do Ato IV (Karl diante do castelo), graças à utilização dos retratos, do jardim de Amália..., a relação do personagem com a paisagem circundante fica bem patente na adaptação da cena às margens do Danúbio do *Texto do ponto*, o que denota que o mesmo devia acontecer ao longo das representações, fosse qual fosse a natureza exata do cenário utilizado; a isso se acrescenta a atmosfera particular das cenas do desfecho que acabamos de evocar.

3.4.2. A iluminação do palco e da plateia. Influência sobre as representações de Os bandoleiros

O cenário não é nada sem a iluminação, e já sublinhamos o importante papel desempenhado pelas indicações relativas à natureza e à intensidade dessa iluminação no texto original da peça de Schiller. A questão que se coloca é saber se, no plano técnico, o teatro da época era capaz de responder às exigências do autor. Algumas considerações de ordem técnica se fazem necessárias. Elas serão válidas para um longo período e só serão colocadas em questão pela progressiva introdução da iluminação a gás, que se generaliza entre os anos 1830-1850.

A iluminação da cena com lâmpadas a óleo, que era de regra na época das primeiras representações de *Os bandoleiros*, apresentava muitas falhas no plano técnico. À dificuldade de acendê-las e manipulá-las se acrescentavam os limites de uma intensidade luminosa insuficiente e o obstáculo à difusão da luz representado pela fumaça originada da combustão do óleo. Além do mais, esse tipo de iluminação era caro e o orçamento que lhe era destinado representava parte expressiva dos gastos de uma apresentação.⁴⁶ Para chegar a um resultado satisfatório, dentro das possibilidades do tipo de iluminação utilizado, os responsáveis pelos espetáculos de ópera gastavam somas consideráveis, ao passo que as trupes teatrais faziam o possível com os meios técnicos e financeiros de que dispunham. No plano financeiro, o teatro de Manheim estava em

46 Cf. BAUMANN, Carl Friedrich. *Entwicklung und Anwendung der Bühnenbeleuchtung seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts*. Dissertation. Köln, 1955 (exemplar datilografado), p. 6.

situação melhor do que muitos outros teatros porque dispunha da dotação anual do príncipe eleitor para fazer face às despesas, e os gastos com a luz eram ali realmente muito altos sem, no entanto, equipararem-se aos das óperas de corte da época.

A essas dificuldades de ordem técnica e financeira vinha se acrescentar o problema da natureza e da disposição dos cenários, que acarretava, por sua vez, uma distribuição particular das fontes luminosas no palco. A decoração cênica, na segunda metade do século XVIII, exigia, além do telão de fundo, uma distribuição de bastidores laterais de um lado e de outro da cena e bambolinas que caem verticalmente dos urdimentos paralelamente à ribalta. Fechado no fundo, esse cenário era aberto dos lados e acima, o que não favorecia a concentração e a boa distribuição da luz no espaço cênico. Além disso, excetuados os atores e os objetos presentes em cena, a iluminação não incidia sobre um universo de volume e formas reais, mas sobre telas pintadas que possuíam suas próprias características de tintura, iluminação e luminosidade. Um último ponto deve, enfim, ser ressaltado: todo esse aparato decorativo era feito para criar a ilusão da realidade. As fontes de luz deviam, portanto, estar:

- próximas, dados o fraco rendimento das lâmpadas a óleo e a ausência de refletores;
- acessíveis, devido às condições para acendê-las;
- escondidas ao máximo, para preservar a ilusão.

Dessas três exigências decorria a disposição das fontes luminosas no palco dos teatros daquele período, e o teatro de Mannheim não escapava a essa regra.

Os lugares que não podiam ser levados em conta no projeto de iluminação eram os urdimentos (o espaço situado entre as bambolinas) e o fundo da cena. As bambolinas eram de difícil acesso para que se pudessem acender ali as lâmpadas, sem falar no risco de incêndio. O fundo da cena era fechado pelo telão pintado. Qualquer fonte de luz colocada diante do telão ficaria visível e iluminá-lo por trás não daria bons resultados, visto que o tecido não era transparente.⁴⁷ Restam as partes laterais e a frente do cenário. É aí que encontraremos as fontes principais de luz do palco de Mannheim. A iluminação lateral era obtida por lâmpadas a óleo colocadas sobre suportes de madeira no espaço situado entre os bastidores de modo que esse dispositivo ficasse invisível para o espectador. Contrariamente a outros teatros da época, que repartiam as lâmpadas em igual número entre os bastidores, o teatro de Mannheim colocava um número maior de lâmpadas a óleo no nível dos primeiros bastidores (até quatorze lâmpadas) e diminuía em seguida progressivamente esse número na direção do fundo da cena (às vezes quatro lâmpadas para o sétimo e último bastidor). Esse dispositivo permitia iluminar mais o prosscênio, reforçar o efeito de profundidade e reduzir as desproporções entre os atores e o cenário de fundo de cena. A fonte luminosa frontal era a ribalta, que contava com umas vinte lâmpadas e podia também ser abaixada com a ajuda de guinchos. Observemos, enfim, um último tipo de iluminação que não corresponde a nenhum dos critérios mencionados anteriormente: havia em Mannheim, como em muitos outros teatros, ao menos um lustre no palco, sobre o prosccênio. Essa fonte de luz era importante para garantir a claridade no interior do espaço

47 Na verdade, o fundo da cena é ignorado como lugar susceptível de receber fontes de iluminação até... 1913. Cf. BAUMANN, Carl Friedrich, op. cit., p. 27.

cênico, mas não havia como escondê-la e não se podia modificar sua intensidade ao longo da apresentação.⁴⁸ O mesmo acontecia com outra fonte de luz que não estava situada no palco, mas cuja claridade se espalhava até ele: o lustre da plateia, que ficava aceso durante toda a apresentação. O espectador do século XVIII queria ver o conjunto da plateia e ser visto por ela. Além do mais, ele também queria poder seguir o texto da obra durante a apresentação. Em Mannheim a intensidade da luz do lustre era insuficiente, embora lâmpadas suplementares tenham sido colocadas nos camarotes.⁴⁹ Acrescentemos um último ponto: nenhum dos documentos da época relativos ao teatro de Mannheim menciona dispositivo capaz de introduzir cores na iluminação do palco.

Os inconvenientes desse tipo de iluminação são evidentes. O fundo do palco fica escuro e o telão de fundo é iluminado apenas pelos dispositivos dos últimos bastidores. Isso empurra os protagonistas para o proscênio e pode reduzir a eficácia das cenas de conjunto. Além do mais, a iluminação da ribalta, de baixo para cima, deforma a silhueta e, sobretudo, os traços do rosto dos atores, obrigando-os a compensar esse problema por uma maquiagem muito exagerada. Enfim, as sombras dos atores e dos objetos no palco ou inexistem ou são numerosas demais, espalhadas em diversas direções.

A ausência de direção precisa ou, ao menos, coerente, dos feixes luminosos apresenta também muitos inconvenientes no que se refere à iluminação dos cenários. A luz do palco, na época, era

48 Cf. BAUMANN, Carl Friedrich, *op. cit.*, p. 31; SOMMERFELD, Kurt, *op. cit.*, p 18-19.

49 Cf. BAUMANN, Carl Friedrich, *op. cit.*, p. 64.

concretamente incapaz de marcar de modo claro, em função do cenário representado, a origem da fonte de luz (por exemplo: aberturas que dão para o exterior, direção do sol...). Essa função era, portanto, em grande medida, desempenhada pelos telões pintados e a “galeria dos retratos” é reveladora dessa característica do cenário da época (*Ilustração 2a*). O maior inconveniente desse modo de proceder era, claro, o seguinte: essa iluminação de cena que ignorava nuances entrava, com frequência, em contradição com as indicações de luminosidade e de sombra pintadas nas telas...

Resumindo, podemos dizer, com Carl Friedrich Baumann, que a luz de cena na época preenchia, bem ou mal, a primeira função atribuída a qualquer dispositivo de luz cênica – iluminava o palco –, mas dificilmente preenchia a segunda função – criar uma ambiência luminosa específica, em função do cenário e do texto dramático.⁵⁰ Ora, esse fato tem, como não poderia deixar de ser, consequências muito importantes no tocante a *Os bandoleiros*, se atentarmos para as características da peça mencionadas na análise inicial deste livro. Desde a cena do Danúbio e, mais ainda, no conjunto final da peça (Ato IV, cena 5; Ato V, cenas 1 e 2), as notações de iluminação desempenham papel importante na criação de uma atmosfera precisa e, sobretudo, assumem uma parte considerável da constituição do sentido ao longo dessas diferentes sequências: as trevas que envolvem os dois lugares cênicos aproximam as duas séries de acontecimentos; o avanço inexorável da noite pontua as duas ações e acelera o ritmo delas, e, sobretudo, a luz é o signo privilegiado da manifestação da Justiça divina.

50 Cf. BAUMANN, Carl Friedrich, op. cit., p. 282.

Os meios técnicos requeridos pelas indicações cênicas desse conjunto final de *Os bandoleiros* devem permitir fazer nascer progressivamente a obscuridade e depois mantê-la. Além disso, algum procedimento, seja ele qual for, deve permitir representar, nas melhores condições possíveis, a cena do incêndio. Enfim, o *Texto do ponto* traz, ao contrário da *Versão original*, a menção: “Noite com lua”, na rubrica inicial da cena 1 do Ato V (cena do castelo em ruínas).⁵¹ Essa indicação corresponde à intenção de Dalberg de representar a lua em cena e Schiller o confirma no *Apêndice sobre a representação de Os bandoleiros*: “É preciso que saiba”, escreve ele, “que uma lua como eu nunca tinha visto em cena alguma atravessou lentamente o horizonte do palco e, à medida que prosseguia seu curso, dispensava uma luz natural e aterrorizante sobre os arredores.”⁵²

O Teatro Nacional tinha, é verdade, adquirido uma “lua com espelho em alumínio”.⁵³ Ela era puxada por um fio e manobrada diante do telão de fundo. Se recolocarmos esse efeito cênico no contexto de sua época, podemos compreender que ele fosse percebido como uma das belezas do espetáculo. A utilização desse acessório marca, de todo modo, a vontade do intendente Dalberg de ultrapassar as simples exigências da função de iluminar para conseguir criar em cena uma ambiência especial. Não possuímos nenhuma indicação técnica sobre o pôr do sol da cena às margens do Danúbio, mas sabemos que, em Mannheim, se usavam telões de fundo transparentes. A cena do incêndio não devia ser um problema insolúvel para os

51 O texto original traz simplesmente a seguinte menção: “Floresta nos arredores. Noite” (N.A., p. 103). Cf. *Mannheimer Soufflierbuch*, op. cit., p. 107.

52 Cf. N.A., vol. XXII, p. 310.

53 Cf. PETERSEN, Julius, op. cit., p. 201-202.

responsáveis de Mannheim, na medida em que o Teatro Nacional apresentava também óperas e peças de cavalaria nas quais esses incêndios eram frequentes. Um quadro de H.A. Melchior de fins dos anos 1780 dá uma ideia bastante precisa da representação dessa sequência em Mannheim. Enquanto Franz Moor (o ator Iffland) tenta, em vão, rezar, o incêndio se manifesta por clarões que aparecem nas janelas. Essas deviam ser transparentes e, através delas, a partir das coxias, eram mostradas chamas (*Ilustração 4*). Quando o conjunto do castelo pegava fogo, é verossímil que fossem utilizadas “máquinas de fogo” (telas pintadas com chamas que rodavam sobre cilindros) ou até telas leves que eram queimadas, apesar dos riscos de incêndio, enquanto o deslocamento parcial do cenário e a sonorização reforçavam a impressão de verdade assim produzida.⁵⁴ No âmbito dos efeitos de iluminação, podemos dizer que as exigências de Schiller, nascidas de seu contato precoce com o espetáculo operístico, podiam, em certa medida, ser satisfeitas em Mannheim.

Resta, no entanto, determinar de que maneira era resolvido o problema do escurecimento progressivo da cena e a manutenção das trevas até o fim da peça. Nesse domínio, havia numerosos obstáculos. Nessa época era tão difícil obter uma luz geral e uniforme no palco quanto escurecê-lo, ainda mais de forma progressiva. O primeiro obstáculo era insuperável e está relacionado à iluminação da plateia. O lustre ficava aceso durante a representação e será preciso esperar um século ou mais, dependendo da cidade, para que as luzes da plateia fossem totalmente apagadas. Obter a escuridão

54 Sabemos, ao menos, que as telas pintadas ficavam inutilizadas pela simulação do incêndio. Kirchhöfer realizou várias vezes esse cenário, com antecedência em relação às diversas representações sucessivas de *Os bandoleiros* (*Ilustração 3a*).

completa era, portanto, impossível na época das primeiras apresentações de *Os bandoleiros*. Além disso, é preciso também levar em conta o lustre, às vezes dois, colocado(s) no enquadramento do proscênio. Nada parece indicar que eles tenham sido apagados em certos casos para aumentar a escuridão, e o *Repertório das representações* de 1807 nada diz sobre esse ponto.⁵⁵

O que restava era trabalhar com a iluminação dos bastidores e da ribalta e foi o que se fez em Mannheim. Além disso, o acréscimo de dois atos suplementares no fim de *Os bandoleiros* permitia sem dúvida tomar as providências necessárias em matéria de iluminação durante os intervalos que separavam as três cenas finais. No tocante aos bastidores, era possível colocar máscaras em certo número de lâmpadas. Provavelmente foi o que ocorreu e o ponto Trinkle anotou no *Repertório*: “Vai escurecendo cada vez mais”, no momento da entrada em cena de Hermann diante do castelo em ruínas.⁵⁶ A progressão desse escurecer devia ser muito relativa porque não havia nenhum dispositivo que permitisse controlar à distância as lâmpadas e as máscaras nelas instaladas. Tentava-se obter essa gradação por uma ocultação progressiva das fontes luminosas, o que levava ao mascaramento quase total das lâmpadas de bastidores no quadro final (“Nas laterais, escuridão completa”, indica o ponto Trinkle), depois lançava-se mão do último recurso, que permitia obter a maior escuridão possível e que consistia em fazer descer a ribalta.⁵⁷ Nesse momento, a cena continuava iluminada pelos lustres da plateia e do proscênio. A profundidade da

55 Ver acima o quadro com a lista das indicações do *Repertório*.

56 *Ibid.*, cenário 9

57 *Ibid.*, cenário 11.

cena devia, no entanto, estar numa semiobscuridade, suficiente para atribuir alguma eficácia ao efeito de iluminação constituído pela entrada em cena dos bandoleiros munidos de tochas.⁵⁸ Pode-se concluir de tudo isso que as exigências de Schiller no campo da iluminação eram grandes em relação às possibilidades técnicas do teatro de sua época e que o teatro de Mannheim se esforçou, na medida do possível, para criar a ambiência luminosa requerida pelos diferentes momentos da ação dramática. A análise da evolução das representações de *Os bandoleiros* nos permitirá marcar as etapas posteriores da utilização da iluminação em função das possibilidades técnicas de cada período abordado.

3.4.3. O figurino “alemão antigo”

Outro elemento constitutivo da representação, considerada em seu aspecto técnico e material, é o figurino. Ele merece reter nossa atenção, ainda mais porque foi objeto de controvérsia entre o intendente Dalberg, Schiller e os atores. Para conhecer a situação exata dessa controvérsia, é necessário recolocá-la no contexto de sua época. Não foi suficientemente sublinhado que a época que precede as primeiras representações de *Os bandoleiros* em Mannheim foi um período de virada no que concerne à evolução do figurino teatral na Alemanha.

58 Ibid., cenário 11. A *Versão original* do texto não prevê tochas em suas indicações cênicas. Trata-se, portanto, de um efeito imaginado pela equipe do teatro de Mannheim e retomado por Schiller na sua *Versão para a cena*.

Até os anos 1770, a influência francesa predominava na Alemanha. O figurino francês tradicional remonta ao reino de Luís XIV. Os homens usavam um colete bem justo com saia evasê e calçavam borzeguins altos, as mulheres usavam vestidos justos até a cintura, com as saias muito evasês, porque sustentadas por círculos rígidos. Em outros termos, eram figurinos muito ricos, com infinita variedade de escolha no tocante a cores, tecidos e rendas, mas pouco adaptados às exigências de um jogo de ator mais dinâmico, mais móvel que o da grande tragédia e o da ópera. Desde a segunda metade do século XVIII, na França, sucederam-se projetos de reforma e tentativas de renovação dos figurinos. Mas a Alemanha se ateuve à tradição: os espetáculos que davam o tom eram, em sua maior parte, os espetáculos de corte e a ambição dos príncipes alemães era recriar em suas residências o esplendor dos espetáculos parisienses. Na verdade, o figurino de espetáculo de época era, antes de tudo, o figurino de ópera. Assim, vimos que o duque de Wurtemberg, príncipe reinante, mandou vir a Stuttgart, durante anos, o figurinista da Ópera de Paris. A mesma influência se faz sentir, claro, sobre os espetáculos dos atores franceses que trabalhavam naquela época na Alemanha.

Nesse contexto, o teatro alemão estava bem à margem. Sem meios, na maior parte das vezes, e sem uma concepção coerente no domínio artístico, as trupes não podiam, na verdade, oferecer em matéria de figurino nada além de uma pálida réplica dos figurinos franceses. Para que a situação evoluísse, foi preciso esperar que as trupes alemãs se tornassem sedentárias e dispusessem de meios um pouco mais fartos. A criação do Teatro Nacional de Mannheim constituiu, como vimos, uma etapa essencial dessa evolução. Mas era preciso também que a renovação do repertório criasse novas necessidades no que dizia respeito aos figurinos. Foi o que ocorreu ao longo dos

anos 1760-1770, em especial pela introdução do gênero burguês, graças à tradução de peças francesas e inglesas nesse estilo e à montagem delas nos palcos de Hamburgo, de Mannheim... Deixando o domínio principesco da alta tragédia, o teatro descobre o universo cotidiano e, em consequência, o figurino contemporâneo burguês, mas também o nobre, dada a presença frequente de personagens aristocráticos mesmo nesse tipo de peça. A representação de *Os bandidos* em figurinos do século XVIII não teria, portanto, colocado maiores problemas ao teatro de Mannheim. Dalberg e os atores do Teatro Nacional não invocaram, aliás, impossibilidade material na escolha de figurinos contemporâneos quando abordaram a questão em reunião do Comitê.⁵⁹ A decisão de Dalberg provém, em consequência, de uma escolha dramática, cujas razões já analisamos.

O intendente do teatro de Mannheim optou pelo figurino “alemão antigo”, nascido da renovação do repertório, com *Götz von Berlichingen* e as peças de cavalaria. Esse figurino era de introdução muito recente. Foi, na verdade, a representação de *Götz* pela trupe de Koch em Berlim em 1774 que marcou sua primeira etapa. Consciente das exigências da montagem da peça de Goethe, Koch chamou o desenhista oficial da corte prussiana, J.W. Meil. Esse pintor, especialista em matéria de figurinos históricos, era o único em Berlim, na época, a possuir uma coleção de quadros flamengos e italianos e, sobretudo, gravuras alemãs de Cranach, Dürer,

59 Acrescentemos que, no domínio dos figurinos, o Teatro Nacional não sofria a influência – muitas vezes nefasta – da ópera. O teatro de ópera havia sido levado para Munique e com ele foram quase todos os figurinos. Dalberg teve, então, que montar um guarda-roupa novo e, portanto, adaptado às necessidades do teatro de seu tempo.

Altdorfer...⁶⁰ Ele conhecia muito bem os figurinos da Renascença alemã e foi capaz de fornecer ao teatro de Berlim esboços que satisfaziam a exigência de verdade histórica, que o século XIX veio a consagrar. Não surpreende que a única estatueta que se conservou da peça *Götz* apresente vários traços característicos do figurino do fim da Idade Média alemã, figurino que deveria ser também o de *Os bandoleiros*, remanejados por Dalberg.⁶¹ Nunca, portanto, o teatro alemão havia estado tão próximo da representação fiel de uma época histórica no tocante ao figurino. Mas ainda era cedo demais para que essa concepção da representação pudesse se realizar de fato. O próprio Meil sabia que trabalhava para o teatro de seu tempo e adaptou seus esboços em função dessas exigências. Além disso, os atores da época não estavam habituados a receber diretrizes em matéria de figurino e escolhiam suas roupas de cena em função de seu próprio gosto, da moda e da sua concepção pessoal do papel ou do tipo (*emploi*) no qual o papel era classificado. Os figurinos das representações de *Götz von Berlichingen*, dos quais não resta nenhum vestígio iconográfico, não representavam mais que um compromisso entre as propostas do pintor J.W. Meil, as exigências e os hábitos dos atores e as possibilidades materiais de um teatro que tinha feito o esforço de mandar confeccionar novos figurinos para a maior parte do elenco.

60 Cf. KLARA, Winfried. *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*. Berlin: Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. XLIII, 1931, p. 36-39. Ver também BOEHN, Max von. *Das Bühnenkostüm*. Berlin: Bruno Cassirer, 1921, p. 390-395.

61 Cf. KLARA, Winfried, op. cit., p. 41. Trata-se do esboço do figurino do personagem de Elisabeth.

Dessa conta de chegada subsistiu, por um longo período, o uso de um acessório (armadura) e a silhueta de um figurino conhecido pela designação de traje espanhol (*spanische Tracht*). Por que precisamente o traje espanhol? Historicamente, isso não se justificaria. Em contrapartida, o traje espanhol constitui, em matéria artística, uma referência fácil. No plano teatral, para além dos séculos XVI e XVII, durante os quais essa moda vigorou nas cortes, ele ficou ligado aos personagens da comédia francesa e italiana e, em especial, a Sganarello. No domínio pictórico, ele conheceu grande êxito no começo do século XVIII com as cenas campestres de Watteau. Segundo Winfried Klara, foi nessa época que esse traje começou a ser associado aos personagens de heróis romanescos e aventureiros e aos personagens do passado nacional (a França se refere, a esse respeito, a Henrique IV, ao qual se devotava naquele momento um verdadeiro culto). Quando a Alemanha se volta sobre o próprio passado e se desenvolvem as primeiras manifestações de uma tendência nacional, os homens de teatro retomam o traje espanhol que constitui assim a base do figurino “alemão antigo”.⁶²

Trata-se, portanto, de uma convenção teatral que se estende, na realidade, a um campo muito mais amplo que o das peças de cavalaria: ela abrange os personagens de heróis sensíveis e trágicos, cujo exemplo mais representativo é Hamlet, e também os principais personagens do teatro shakespeariano.⁶³ Globalmente se pode, por conseguinte, dizer que o traje espanhol responde às necessidades dos autores e homens de teatro do século XVIII alemão que

62 Em alemão: *altdeutsches Kostüm* (literalmente: roupa/figurino alemão/o antiga/o).

63 Cf. KLARA, Winfried, op. cit., p. 109-119.

procuravam sacudir o jugo da tradição francesa e buscaram o modelo de uma arte “característica”, autêntica, num autor como Shakespeare. A partir dessa exigência, desenvolve-se um figurino que se resume a alguns traços característicos: mangas e calções com enchimentos e recortes, gola em gomos em torno do pescoço, chapéu de plumas, lenço na cintura, casaco curto.

Winfried Klara observa, com razão, que o figurino espanhol e “alemão antigo” aparece precisamente na época em que o teatro alemão se liberta do modelo francês e procura maior liberdade na caracterização psicológica dos personagens. Esse figurino está em condições de satisfazer essa exigência na medida em que seus traços característicos são limitados e não coercitivos. O ator pode, portanto, modelá-lo a seu gosto, em função do personagem interpretado.⁶⁴ Além disso, quando não se tornam muito pesados pela presença da armadura, esses figurinos não têm a rigidez do figurino herdado do classicismo francês, permitindo, portanto, maior desenvoltura no gestual e nos deslocamentos sobre o palco.

É certo que, em seguida, a novidade em matéria de figurino perdeu uma parte de sua eficácia e assumiu um caráter claramente convencional. Mas não era o que acontecia na época das primeiras representações de *Os bandoleiros*. Em 1782, fazia apenas oito anos das primeiras representações de *Götz* em Berlim. Além disso, o impacto delas não foi imediato em todas as cidades teatrais. Assim, em Mannheim, constatamos que a primeira representação marcante de um drama de cavalaria (*Agnes Bernauerin*) só aconteceu um ano antes da estreia de *Os bandoleiros*. Quanto a Shakespeare,

64 Cf. KLARA, Winfried, op. cit., p. 112-113.

ele tinha acabado de ser introduzido no teatro de Mannheim pelo barão Dalberg. As consequências desastrosas da alteração da época em que se passa a peça de Schiller, no que tange ao seu equilíbrio interno e ao seu conteúdo filosófico e político, não devem fazer esquecer a novidade que as primeiras representações de *Os bandoleiros* representaram no plano da prática teatral. E os figurinos são um bom exemplo disso. A melhor prova é que, para responder às necessidades dessas representações, não foi possível ou não se achou desejável usar o guarda-roupa existente. “Todos os personagens apareceram com figurinos novos”, constata Schiller no *Apêndice sobre a representação de Os bandoleiros*,⁶⁵ e as atas do Comitê do teatro de Mannheim confirmam essa afirmação.⁶⁶ Com certeza esses novos figurinos permitiam ampliar o guarda-roupa que o teatro de Mannheim vinha montando ao longo dos anos. Mas o fato de o conjunto dos figurinos de *Os bandoleiros* ter sido concebido em função das primeiras representações da peça prova que os responsáveis pelo teatro de Mannheim se inscreviam na nova perspectiva de uma concepção da prática teatral livre do modelo do classicismo francês e cujo caminho havia sido mostrado por *Götz von Berlichingen*. Veremos no entanto, quando comentarmos o trabalho dos atores, que essa vertente, por assim dizer, histórica, era apenas um dos aspectos dessas primeiras apresentações e que seus efeitos eram muito atenuados pelo outro aspecto-chave da realização cênica: o componente burguês.

65 N.A., vol. XXII, p. 309.

66 MARTERSTEIG, Max. *Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg*. Mannheim: J. Bensheimer, 1890, p. 46.

À luz dessas constatações, o aspecto exato dos figurinos de *Os bandoleiros* de Mannheim é de menor importância. Não existe nenhum vestígio iconográfico preciso relativo às representações, podemos, porém, ter uma ideia do figurino “alemão antigo” usado no fim do século XVIII em Mannheim a partir de duas gravuras de figurinos do *Calendário do teatro* da cidade em 1796 (*Ilustração 5a e 5b*). Aí encontraremos as características essenciais do traje espanhol masculino.⁶⁷ O traje feminino era menos tipificado e sofria maior influência da moda da época e do gosto pessoal das atrizes. A estatueta que referimos reproduz, no entanto, o movimento do traje espanhol, com seu corpete rígido e a saia evasê, armada por anquinhas. Quanto às indicações do *Repertório das representações*, elas são certamente precisas, mas mais sujeitas a caução no que diz respeito aos figurinos do que no tocante ao cenário: a substituição dos figurinos era, efetivamente, muito mais frequente, por causa do desgaste mais rápido dos tecidos e da necessária adaptação das roupas ao corpo dos atores. Sublinharemos, no entanto, que encontramos no *Repertório* uma descrição de trajes espanhóis para os membros da família Moor, e a menção à utilização de armaduras leves pelos companheiros de Karl (Roller, Schweizer, Grimm...) e pelos figurantes que representavam bandoleiros.⁶⁸ Deve ter sido assim desde as primeiras apresentações. A diferença que separa a adaptação medieval de *Os bandoleiros* do que teria podido ser a representação da peça em figurinos do século XVIII pode ser mensurada se observarmos os seis esboços realizados pelo célebre gravador Daniel Chodowiecki a partir

67 A existência dessas estatuetas me foi assinalada por Wilhelm Hermann, curador da Seção Teatral do Museu Reiss de Mannheim.

68 Cf. WALTER, Friedrich, op. cit., vol II, p. 224-225.

da *Versão original* em figurinos contemporâneos (*Ilustração 6*). A comparação é chocante, mesmo não se tratando de ilustrações de figurinos reais – e por isso mesmo! Veremos que será preciso esperar perto de um século para que bandoleiros em figurinos rococó possam, enfim, pisar as tábuas de um palco.

3.4.4. Os cantos e as cenas de conjunto de *Os bandoleiros em Mannheim*

A escrita dramática do jovem Schiller deve muito ao espetáculo da ópera barroca e constatamos que Dalberg e os homens de teatro de Mannheim tinham conseguido dar conta de alguns aspectos característicos de *Os bandoleiros*. Seria interessante poder indicar também qual foi a sorte reservada aos cantos de Karl, de Amália e dos bandoleiros, cuja importância para a estrutura da peça de Schiller já assinalamos. Isso, infelizmente, não é possível porque o conjunto das partes líricas foi suprimido nas adaptações. Não havia impossibilidade prática no tocante à utilização cênica das partes cantadas. Dalberg tinha introduzido o melodrama e a ópera no repertório e a manutenção dos cantos colocaria, no máximo, um problema de escalação de elenco. Mas isso poderia ser facilmente resolvido porque a separação entre teatro declamado e ópera não era, na época, tão rígida quanto se tornou depois. A melhor prova está no fato de que, para otimizar a distribuição dos numerosos papéis de *Os bandoleiros*, Dalberg e o Comitê de Mannheim tinham confiado o personagem do Comissário ao cantor Gern. Foi, na verdade, o próprio Schiller quem decidiu suprimir os cantos, o que ele justificou numa carta a Dalberg, na qual avalia que a supressão das

partes líricas só poderia beneficiar uma obra dramática.⁶⁹ Essa reação surpreende, na medida em que Schiller valorizava esses cantos e a partitura musical que seu amigo Zumsteeg havia composto. Será que Schiller foi convencido pelos argumentos de algum de seus conselheiros em matéria teatral? Será que quis subtrair da representação essa parte íntima demais da obra escrita, como afirmam alguns intérpretes que esposam uma leitura psicanalítica da obra e de suas adaptações?⁷⁰ O fato é que essa decisão nos priva da possibilidade de, no que diz respeito às representações de Mannheim e às das décadas seguintes, analisar a utilização cênica desses cantos pela equipe do teatro. Em consequência, nas apresentações de *Os bandoleiros* no Teatro Nacional, a interpretação orquestral só figurava durante os entreatos. Schiller sublinha, aliás, no *Apêndice sobre a representação de Os bandoleiros*, que uma partitura nova tinha sido composta para a ocasião por Franz Danzi, o que prova, mais uma vez, que Dalberg não negligenciou nada para garantir o sucesso de *Os bandoleiros*.⁷¹

Outro elemento característico que permite aproximar a peça de Schiller da ópera e do balé é constituído pelas cenas de conjunto da série de acontecimentos da floresta. Nesse domínio, as informações que é possível colher na documentação da época são, infelizmente, muito escassas. O próprio Schiller e as outras testemunhas oculares das primeiras representações nada informam a respeito. A iconografia também não. Os únicos indícios que subsistiram

69 N.A., vol. XXIII, p. 23 (carta de 3 de novembro de 1781).

70 Segundo Otto Rank, o *Canto de Brutus e César* exprime de modo direto a afirmação do filho assassino em relação ao pai. Cf. RANK, Otto, op. cit., p. 559-560.

71 N.A., vol. XXII, p. 309.

estão no *Texto do ponto* e no *Repertório* de 1807. A dar crédito às indicações cênicas do *Texto do ponto*, podemos supor que as cenas de conjunto de *Os bandoleiros* não foram negligenciadas no palco de Mannheim. A libertação de Roller, a cena do cerco aos bandoleiros, a da partida dos fora da lei para o castelo, a da volta deles com Franz Moor e, finalmente, o julgamento deste, seguem, no geral, o desenrolar da *Versão original* ou da *Versão para a cena* e pode-se observar, em especial, que os tempos fortes das sequências finais das cenas da floresta são respeitados (coreografia das evoluções nas cenas de juramento e partida para o combate, coro vocal dos fora da lei, gestual de conjunto, barulho de armas...). As indicações do *Repertório* vão no mesmo sentido e confirmam a realização efetiva das indicações cênicas relativas aos significantes acústicos (tiros, algazarra) e da iluminação (luz das tochas para o julgamento de Franz). Como, em grande medida, Dalberg buscou o sucesso aproximando a peça de Schiller dos dramas de cavalaria, é provável que o Teatro Nacional tenha tido um cuidado todo especial com as cenas de conjunto, quando das primeiras representações de *Os bandoleiros*. Também é verdade que os meios materiais desse teatro eram, nesse âmbito, relativamente limitados: o palco era de dimensões modestas se comparado aos gigantescos palcos de ópera daquele tempo, a iluminação deficiente do telão de fundo deixava, muito provavelmente, os figurantes na penumbra e o número deles era, aliás, muito pequeno: o *Repertório* menciona dezoito figurinos para eles e seis de soldados para os cavaleiros.⁷² É bastante provável que as primeiras representações da peça não tenham contado com cenas de uma multidão mais numerosa por causa da exiguidade do espaço cênico.

72 Cf. WALTER, Friedrich, op. cit., vol. II, p. 225.

Em Mannheim, como aliás nos outros teatros da época, havia, além de tudo o mais, um outro obstáculo à utilização ótima de cenas de conjunto e de evoluções coreográficas: o número relativamente restrito de pessoas ligadas de modo permanente às trupes teatrais. As óperas de corte também eram obrigadas a contratar bom número de figurantes como participantes ocasionais dos espetáculos. Mas os príncipes dispunham de reservas humanas bem mais numerosas e disciplinadas que os intendentes de teatro. Assim, em Stuttgart, Carl Eugen podia se permitir utilizar regimentos inteiros ou os alunos das seções artísticas da Academia. Além disso, a presença muito frequente do corpo de baile durante as representações de ópera favorecia o apuro da execução coreográfica dos movimentos de conjunto, e vimos que, em Stuttgart, o próprio Jean-Georges Noverre era encarregado de marcar essas evoluções.

O teatro de Mannheim apresentava óperas, claro, porém não dispunha de corpo de baile, porque este tinha acompanhado o príncipe eleitor na mudança para Munique. Mas, caso o corpo de baile tivesse permanecido em Mannheim, será que ele seria usado em representações como as de *Os bandoleiros*? Provavelmente não. Excluída essa possibilidade, os responsáveis pelo Teatro Nacional tiveram que recrutar os figurantes onde foi possível, isto é, nas guarnições, nas camadas mais desfavorecidas da população... enfim, entre pessoas sem nenhuma prática teatral. Acrescentemos que, apesar dos esforços de Dalberg e do Comitê do teatro de Mannheim, a direção dos atores e dos grupos era, nessa época, pouco comparável à prática teatral de hoje em dia. Dalberg e os atores da trupe tentavam, claro, harmonizar a atuação dos principais papéis, mas pode-se imaginar sem muito esforço que era difícil dar uma forma muito elaborada a cenas de conjunto interpretadas por figurantes como os que era

possível contratar. É, portanto, plausível que os comparsas das representações de Mannheim se contentassem com uma série de deslocamentos e gestos simples, acompanhados de algumas exclamações repetidas em coro pelos companheiros de Karl e pelo grosso da trupe. Era impossível confiar a figurantes tarefas que exigissem qualquer experiência da prática teatral, por mais simples que fosse. Uma leitura atenta do *Texto do ponto* permite-nos constatar isso a partir de um exemplo preciso. Na cena do desfecho da *Versão original*, Amália cai nos braços de Karl e ambos acreditam, por um curto momento, que ainda seria possível viver o idílio da felicidade doméstica. São os bandoleiros que os arrancam a esse sonho: um deles os separa com sua espada e três fora da lei tomam sucessivamente a palavra para chamar Karl Moor ao dever, antes que os protestos se generalizem (Ato V, cena 2; N.A., p. 132-133). Agindo dessa maneira, Schiller estrutura essa sequência como um trecho de libreto de ópera, no qual se alternam recitativo e coro. Isso era, no entanto, irrealizável na prática teatral da época: réplicas tão longas e de tal importância para o desenrolar da cena não podiam ser entregues a figurantes. Dalberg modificou, então, o texto inicial e confiou essas réplicas a Razmann e a Grimm,⁷³ desempenhados por atores da trupe de Mannheim (Herter e Rennschüb, nas primeiras apresentações). Na realidade, as únicas réplicas confiadas aos comparsas do grupo de bandoleiros, segundo o *Texto do ponto*, foram as exclamações: “Salvem, salvem, salvem o Capitão”, no fim do segundo ato, e “Atira ele lá! Atira ele lá!”, quando Franz Moor é condenado pelos bandoleiros e precipitado na prisão subterrânea, onde o pai dele havia padecido.⁷⁴ É preciso ainda acrescentar

73 Cf. *Mannheimer Soufflierbuch*, op. cit., p. 132.

74 Cf. *Mannheimer Soufflierbuch*, op. cit., p. 80 e 127.

que os atores encarregados dos personagens dos companheiros de Karl tinham um papel preponderante nesses coros vocais e deviam comandá-los. É, aliás, provável que, com a multiplicação das representações de peças de cavalaria, a execução dessas cenas de conjunto tenha se tornado habitual, sem que, no entanto, a interpretação delas tenha ultrapassado um nível modesto no plano artístico. Não podia ser diferente, na medida em que Schiller havia excedido, nesse domínio, mais do que em outros e sob a influência do espetáculo operístico, as possibilidades do teatro de seu tempo.

3.4.5. O estilo de interpretação da trupe de Mannheim e Os bandoleiros

Apesar do cuidado com a realização do espetáculo teatral de *Os bandoleiros*, o peso da montagem repousava, em grande parte, sobre os atores encarregados dos papéis principais. É, portanto, ao estilo de atuação do elenco de Mannheim e à interpretação dos primeiros papéis que consagraremos as últimas observações sobre as apresentações iniciais da peça de Schiller, sublinhando, desde já, que as fontes que nos permitem pesquisar essa matéria são muito escassas: fora as observações feitas por Schiller no *Apêndice sobre a representação de Os bandoleiros*, a descrição da primeira representação, feita pelo amigo e futuro companheiro de fuga de Schiller, Andreas Streicher,⁷⁵ e de algumas críticas de Dalberg sobre as

75 STREICHER, Andreas. *Schillers Flucht aus Stuttgart*. Neu hrsg. von P. Raabe. Stuttgart: Steinkopf Verlag, 1959, p. 77 ss.

representações de 1783,⁷⁶ nenhum outro documento permite saber como Os *bandoleiros* foram interpretados quando das apresentações dos anos 1780 em Mannheim. Há, portanto, nesse domínio, poucos marcos de orientação. Isso não impediu os historiadores de teatro de consagrarem longas análises a esse tema,⁷⁷ apoiando-se, é bem verdade, numa documentação relativa a um único ator e a um momento bem mais tardio. O ator é, claro, Iffland, na época em que seu talento já tinha se afirmado e ele era respeitado em toda a Alemanha: a descrição da interpretação de Franz Moor por Iffland, de autoria do crítico de Weimar Karl August Böttiger, data do mês de abril de 1796 e a análise minuciosa desse papel pelo próprio Iffland foi redigida no ano de 1807, quando o ator já estava velho e pensava, sobretudo, na imagem que deixaria de si mesmo para a posteridade. Em decorrência das razões que acabamos de expor, devemos proceder com bastante prudência ao usar esses textos tardios a respeito das primeiras representações das peças de Schiller.

Em contrapartida, é possível e necessário recolocar as características gerais da atuação do Teatro Nacional no contexto da evolução da arte dramática no fim do século XVIII. Nesse âmbito, como nos precedentes, o ponto de referência é, novamente, a França, mas é preciso acrescentar, dessa vez, a influência determinante exercida pelo teatro e pelos atores ingleses.

76 MARTERSTEIG, Max. *Die Protokolle...*, op. cit., p. 196-197.

77 Ver, em particular, SCHMIDT, Otto. *Die Uraufführung der Räuber*, in *Mannheimer Soufflierbuch*, op. cit., p. 158-165.

As características da interpretação da tragédia clássica francesa no século XVII são por demais conhecidas e não vamos nos deter nelas. Recordaremos simplesmente que a declamação desempenha papel preponderante e conduz o ator aos limites da atuação cantada. A ação cênica é feita de uma sucessão harmoniosa de gestos para os quais são utilizados essencialmente os braços, as mãos e a posição da cabeça, já os deslocamentos do ator no palco são muito reduzidos. Trata-se, portanto, antes de mais nada, de uma arte da voz e do gesto harmonioso, que deve muito à vida de corte do reino de Luís XIV. No século XVIII, essa concepção e essa prática de atuação são cada vez mais contestadas na França e essa evolução conduz, ao longo dos anos 1720-1750, à elaboração de uma prática cênica mais próxima da natureza e da humanidade comum. Em 1720, Baron, antigo aluno de Molière, causa sensação com sua interpretação “natural” de *Cinna*; em 1748, Diderot inicia suas reflexões estéticas sobre a arte do ator em seu romance *As joias indiscretas*, antes de conceber para a cena dramas burgueses que exigem imperativamente um estilo de atuação diferente do da grande tragédia. Já nessa época se fazia sentir sobre Diderot a influência da escrita dramática e da prática cênica inglesas, influência que se intensificou após as apresentações de Garrick em Paris em 1765. O maior ator da Inglaterra desse tempo não era partidário de um naturalismo exagerado e sabia conservar, em todas as circunstâncias, o controle de sua arte. Mas sua original utilização da mímica e do gestual para individualizar a interpretação de seus personagens e, sobretudo, dos grandes papéis da tragédia shakespeariana, lhe havia permitido exercer uma influência decisiva sobre a criação artística das nações teatrais europeias da época. Garrick não é, evidentemente, o único iniciador dessa nova concepção da arte do ator, mas vem se inserir numa evolução que aconteceu na Inglaterra durante a primeira metade do século XVIII e levou

finalmente à emancipação do teatro inglês em relação às tradições estrangeiras, em particular à tradição clássica francesa.

Na Alemanha, a evolução foi, nesse ponto, muito mais lenta e hesitante.⁷⁸ No século XVIII, o teatro alemão enquanto tal tinha nascido há muito pouco tempo para que pudesse se libertar rapidamente das influências estrangeiras. Os atores profissionais só passaram a existir no país a partir do fim do século XVI e sempre como integrantes de trupes ambulantes cujo repertório era dedicado, a partir de 1730, em parte às *Haupt- und Staatsaktionen*, peças populares nas quais o grande espetáculo com temas políticos e históricos se misturava às improvisações do *Hanswurst*, o Arlequim alemão. Fora isso, o espectador de teatro do começo do século XVIII só tinha oportunidade de assistir às representações das trupes francesas de segunda categoria e às trupes de atores italianos que, conscientes da ausência de uma arte dramática nacional na Alemanha, mergulhavam nessa brecha e, ano após ano, cruzavam todas as regiões alemãs com seus espetáculos.

Quando, pela primeira vez, se pensou em criar na Alemanha um teatro estável e em banir da cena o *Hanswurst* e a arlequinada, os teóricos e os profissionais de teatro se voltaram para o teatro clássico francês, num momento em que o próprio teatro francês começava a se livrar do modelo clássico: foi a partir de 1727 que Gottsched e a atriz Caroline Neuber começaram a exercer sobre o teatro alemão uma influência que estimavam purificadora. Assim, na época em

78 Cf. OBERLÄNDER, Hans. *Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*. Hamburg/Leipzig: Leopold Voß, 1898, passim. Cf. também TROIZKIJ, S. Karl Seydelmann. *Die Anfänge der realistischen Schauspielkunst*. Berlin: Henschel, 1949, p. 17 ss.

que os franceses tendiam a voltar ao natural em matéria de atuação teatral, os alemães escorraçaram a naturalidade e foram tão bem-sucedidos nisso que serão necessárias várias décadas para se chegar a encontrar novas formas, num momento já muito próximo das primeiras representações de *Os bandoleiros*. No entanto, essa etapa foi necessária, na medida em que permitiu tornar sedentárias as trupes e dar à profissão de ator uma reputação melhor do que nos tempos do teatro nômade e da comédia improvisada. O teatro alemão também estava, a partir da segunda metade do século XVIII, em busca de sua identidade e, para isso, se apoiou na nova corrente de criação teatral, representada, na Inglaterra, por Colley Cibber e, principalmente, por Garrick e, na França, por Denis Diderot – sempre sob o signo da redescoberta de Shakespeare.

Das etapas seguintes, mencionaremos apenas os elementos que conduziram à criação da trupe do teatro de Mannheim e que nos permitem reconhecer suas principais características. São eles: dois lugares de criação teatral, Hamburgo e Gotha, e três atores: Ackermann, Ekhof e Schröder. Konrad Ackermann pode ser considerado o primeiro criador de um estilo de atuação “natural”, e foi ele quem iniciou Ekhof nesse tipo de interpretação de personagens. Como ator, Ekhof desempenhou papel determinante na experiência tentada em 1767 por Seyler, Löwen e Lessing no Teatro Nacional de Hamburgo. Seu estilo de atuação conservava, no entanto, as marcas de sua primeira maneira, inspirada na declamação e no gestual franceses e por isso sua atuação “natural” era ainda fortemente estilizada.⁷⁹ Quando Friedrich Ludwig Schröder se juntou, em Hanôver, à trupe de Seyler, depois da breve experiência do

79 Ekhof começou sua carreira teatral em 1740.

primeiro teatro nacional alemão, a diferença era grande demais entre, por um lado, o jovem e impetuoso defensor dos *Stürmer und Dränger* e de uma arte dramática decididamente nova e, por outro, o ator já reconhecido, que, aos cinquenta anos, queria operar uma síntese entre a novidade e a tradição. Os dois acabaram por se separar. Schröder foi para Hamburgo, enquanto Ekhof permaneceu na trupe de Seyler em Hanôver e Weimar, antes de criar, em 1775, o primeiro teatro de corte, em Gotha, com boa parte dos integrantes da trupe de Seyler. Ekhof morreu em 1778, mas, ao longo dos quatro anos em que dirigiu o teatro de Gotha, teve tempo de interpretar muitos papéis, em especial os de seu autor predileto, Lessing. Além disso, formou jovens atores entre os quais sabemos que figuram intérpretes importantes para o teatro de Mannheim: Beil, Beck e Iffland. Em 1778, esses três atores se juntaram ao elenco de Mannheim, acompanhados por seis outros também da trupe de Gotha. Nem é preciso dizer que o estilo de atuação defendido por Ekhof marcou fortemente a arte da representação cênica do teatro de Mannheim, ainda mais que Konrad Ekhof tinha se esforçado, em Gotha, para desenvolver com o elenco um trabalho de conjunto, criando um verdadeiro time teatral. Um último ponto merece ser sublinhado: fora os três atores citados, quase todos os que vieram de Gotha, tinham, antes, participado da trupe de Weimar e reencontraram, em Mannheim, seu antigo diretor, Seyler, que, por sua vez, tinha trabalhado muito tempo ao lado de Ekhof.⁸⁰ A integração dos recém-chegados à equipe original certamente se deu sem maiores dificuldades e, assim, as condições de criação progressiva

80 Seyler foi diretor da trupe de Mannheim até fevereiro de 1781, quando Dalberg pôs em funcionamento a nova organização do conjunto e criou o Comitê que, em colaboração com o intendente, deveria dirigir o Teatro Nacional de Mannheim.

de um estilo de atuação coerente em Mannheim estavam reunidas desde os primeiros anos de existência do Teatro Nacional.

Para concluir, é preciso acrescentar que o maior acontecimento desses primeiros anos foram as representações da turnê de Friedrich Ludwig Schröder a Mannheim em 1780, durante a qual ele interpretou os papéis de Hamlet, Lear e Harpagão. Essa turnê coincidiu com o fim do primeiro período de direção do teatro de Hamburgo por Schröder (1771-1780), período que foi, em todos os sentidos, muito produtivo, na medida em que se constituiu um repertório shakespeariano muito amplo e foi feita a tentativa, malograda, a não ser pelo sucesso das representações de *Götz, de impor*, nos palcos alemães, as obras dramáticas dos *Stürmer und Dränger*. O estilo de Schröder não seguia a atuação à francesa. Ao contrário, ele opunha uma arte realista e “característica” à elegância vocal e plástica do estilo que combatia. Entretanto, ele sabia controlar os efeitos da interpretação mais espontânea e buscava certa harmonia na criação de seus personagens. É grande a diferença em relação a Ekhof e isso foi nitidamente percebido pelos atores do Teatro Nacional. No entanto, mais de dez anos depois da constatação da incompatibilidade que havia levado à separação entre Schröder e Ekhof, o começo dos anos 1780 se colocava, em Mannheim, sob o signo da síntese, ou, ao menos, do desenvolvimento simultâneo das duas concepções de atuação pregadas por esses dois mestres da interpretação teatral da segunda metade do século XVIII alemão.

Essas circunstâncias não eram, a bem da verdade, desfavoráveis à representação de uma peça como *Os bandoleiros*, que exigia a maestria no domínio do realismo e da sentimentalidade do drama burguês, mas também a atuação característica e o

gestual veemente de um drama que tinha suas raízes tanto em Shakespeare e nos *Stürmer und Dränger* quanto na prática cênica do espetáculo barroco. A esse período de transformação da arte da interpretação dramática na Alemanha correspondia a escrita teatral em transformação do jovem Schiller. É fato que, ao longo dos anos 1785-1790, o realismo banal das peças lacrimosas de Iffland se impôs no repertório e na cena de Mannheim e é muito provável que a interpretação de Franz Moor já denotasse essa inclinação, nas primeiras apresentações de *Os bandoleiros*. Mas, no momento da estreia do texto de Schiller, Iffland não ocupava posição dominante na trupe de Mannheim e sua influência não era decisiva no estilo geral da representação.

Na realidade, os primeiros anos de existência do teatro de Mannheim foram, para os homens de teatro da cidade, anos de aprendizado e as representações de *Os bandoleiros* dão disso um bom exemplo: Schiller, como já constatamos na análise inicial do texto da peça, exigia muito dos intérpretes de sua obra, em especial no âmbito da organização das cenas de conjunto, de que já tratamos, e no do gestual. Seria de se esperar que Dalberg apagasse os excessos da *Versão original*, na qual um gestual muito veemente dá conta das desordens afetivas dos personagens, e suprimisse as passagens nas quais Schiller se refere diretamente à prática do espetáculo de balé. Mas não foi o que aconteceu. Subsistem no *Texto do ponto* indicações cênicas assinalando que o Velho Moor urra ou arranca os cabelos, que Karl se joga contra um carvalho ou que, como um bailarino, levanta Amália acima da cabeça e a exhibe, em seguida, na direção dos bandoleiros.⁸¹ Não se trata de negligências cometidas no traba-

81 *Mannheimer Soufflierbuch*, op cit., p. 65, 131, 133 etc.

lho de adaptação do texto, porque Dalberg suprimiu as indicações cênicas inúteis ou incompatíveis com sua concepção do espetáculo (por exemplo, quando Schiller indica que Franz e o Velho Moor se agridem fisicamente depois da cena da farsa de Hermann) e corrigiu o que considerava como erros do autor no plano da prática cênica.

A veemência da escrita cênica schilleriana, oriunda, em grande parte, do balé de Noverre, subsistiu, portanto, na representação, assim como a utilização de elementos provenientes do balé e da ópera: técnicas gestuais vindas da dança, utilização de pausas, gestual de caráter simbólico, emprego de acessórios como a espada ensanguentada, tudo isso aparece nas indicações cênicas do *Texto do ponto*. Sem recuar diante da árdua tarefa que lhes foi proposta, Dalberg e os atores do teatro de Mannheim responderam, ao menos em parte, ao desafio de um autor que, conscientemente ou não, tinha tentado reunir, numa mesma obra, a prática cênica do teatro, da ópera e do balé de seu tempo. Essa é uma das razões essenciais do sucesso das primeiras representações da peça de Schiller. É verdade que essa tarefa era, na época, menos árdua do que parece. Se os autores dramáticos e os teóricos da *Aufklärung* se empenhavam em distinguir a criação dramática de inspiração burguesa do espetáculo de corte, que eles absolutamente não respeitavam, a prática das artes do espetáculo não conhecia ainda esse tipo de barreira. Atores de teatro participavam com frequência de óperas e a recíproca também era verdadeira. Constataremos inclusive, mais adiante, que alguns teatros da época usavam o corpo de baile local para figurar o bando dos fora da lei. Não havia, portanto, proibição nesse âmbito.

No tocante à atuação ao longo das representações de Mannheim, a única certeza que podemos ter diz respeito à distribuição dos

papéis. Vamos reproduzi-la no quadro abaixo, marcando com um asterisco os atores que tinham chegado de Gotha alguns anos antes.

Distribuição da primeira representação de
Os bandoleiros a 13 de janeiro de 1782

Maximiliano	Kirchhöfer
Karl	Boeck
Franz	Iffland *
Amália	Sra. Toscani
Spiegelberg	Pöschel
Schweizer	Beil *
Grimm	Rennschüb
Schufferle	Frank
Roller	Toscani
Razman	Herter
Kosinsky	Beck *
Hermann	Meyer *
Conselheiro municipal	Gern
Daniel	Backhaus *
Criado	Epp

A distribuição de *Os bandoleiros* colocava o teatro de Mannheim no limite de suas possibilidades no que concerne aos atores

masculinos: eram quatorze no total para as diferentes áreas do repertório (teatro, ópera, *Singspiel*...). Havia, em compensação, umas dez atrizes... e só um papel feminino em *Os bandoleiros*. Por causa desse desequilíbrio na divisão dos papéis, era preciso dispor de uma trupe muito grande para poder representar a peça de Schiller. E é importante acrescentar que o trabalho de adaptação tinha levado à supressão dos papéis do Pastor Moser e de Schwarz. Este último tinha sido sacrificado, sem dúvida, por razões de distribuição, visto que suas falas foram confiadas, segundo o *Texto do ponto*, a outros membros do bando. Dalberg tinha conseguido reduzir para catorze o número de personagens masculinos e a supressão do personagem de Schwarz lhe havia permitido confiar o papel do criado que anuncia a chegada de Hermann, disfarçado (segundo ato), a Anton Epp, o tenor e intérprete dos grandes papéis de Mozart em Mannheim.⁸²

A distribuição de *Os bandoleiros* está de acordo com a divisão habitual de papéis, naquela época, no Teatro Nacional. Os personagens mais importantes são dados a Boeck, Beck, Iffland e Beil. Os dois primeiros são encarregados dos papéis trágicos e sensíveis, na época designados, em referência ao traje espanhol, de *Mantelrollen* (papéis de capote). Os dois últimos eram com frequência encarregados de papéis característicos (*Charakterrollen*), que incluíam os papéis de composição de personagens da realidade cotidiana burguesa ou cômicos, aos quais se acrescentavam os personagens

82 Cf. N.A., p. 389. Esse pequeno fato nos prova que Dalberg, já nessa época, tentava considerar sua trupe como um conjunto e distribuir os papéis sem estabelecer uma hierarquia rígida entre os atores. Ele tinha, além disso, suprimido a menção aos tipos (*emplois*) nos novos contratos propostos aos atores em 1781.

negativos de intrigantes e de traidores.⁸³ O papel de Schweizer dificilmente pode ser incluído nessa categoria no que diz respeito a Beil, mas ele interpretava com frequência também personagens generosos, como o de fiel companheiro do herói, como constatei em relação a *Agnes Bernauerin*.

Descrever com precisão o trabalho dos atores ao longo das primeiras representações de Mannheim é impossível. Das indicações dadas por Schiller no Apêndice sobre a representação de *Os bandoleiros* depreende-se que o autor ficou entusiasmado com a interpretação dos últimos atos. A sequência que ele assinala, no que diz respeito a Karl Moor, é aquela em que o chefe dos bandoleiros se ajoelha diante do pai para obter sua bênção (começo da última cena da *Versão original*) e, no que diz respeito a Franz, o momento em que esse personagem desafia pela última vez o céu, antes de ser invadido pelo terror do Julgamento final.⁸⁴ São duas sequências sentimentais ou moralizadoras que Schiller assinala antes de quaisquer outras. Acrescentemos que ele sublinha também a beleza do espetáculo teatral pela menção à noite de lua e ao incêndio. Encontramos aqui, novamente, as características essenciais da adaptação e da realização cênica de *Os bandoleiros* em Mannheim.

No plano dos personagens principais, pode-se, com Otto Schmidt, arriscar a seguinte hipótese: Johann Michael Boeck, o intérprete de Karl, fazia a peça pender na direção dos dramas de cavalaria, tanto

83 Cf. DIEBOLD, Bernhard. *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts*. Leipzig und Hamburg: Leopold Voß, 1913, p. 67.

84 Cf. *Mannheimer Soufflierbuch*, op. cit., p. 121, e N.A., vol. XXII, p. 309-310 (Apêndice sobre a representação de *Os bandoleiros*).

por sua atuação patética quanto pela declamação (segundo comentários de seus contemporâneos) exagerada. Por sua vez, Iffland procurava, já nessa época, humanizar o personagem de Franz Moor e fazia a peça tender para a temática moralizante do gênero burguês.⁸⁵ Esse foi o efeito do curioso e ousado amálgama proposto ao público. Isso não quer dizer que a atuação estivesse dividida entre dois polos inconciliáveis. O barão Dalberg e os membros do Comitê do teatro realizavam um meritório trabalho de reflexão, bastante novo para a época, para preparar e avaliar as realizações cênicas da trupe. Eles estavam no início do caminho que conduziu, no século XIX, ao surgimento do encenador e à constituição de verdadeiros conjuntos teatrais. Daremos uma última prova disso citando o relatório das representações de *Os bandoleiros* de 1783, após uma modificação de distribuição. Dalberg observa o seguinte:

O Sr. Iffland hoje quis se superar e, realmente, mais que nunca, ele se entregou enquanto artista; mas será que, no cômputo geral, a verdade não acabou sofrendo com isso? um quadro não perde sua beleza e sua simplicidade se seus efeitos são exagerados? Deixo a resposta a cargo dele, segundo seu próprio sentimento.

O Sr. Böck esteve hoje um verdadeiro Karl Moor, muito especialmente na cena da torre, com o pai. O público todo sentiu como foi bom ele ter baixado o tom nessa cena comovente: era a própria verdade, uma representação viva do debate íntimo e uma passagem muito

85 Cf. SCHMIDT, Otto. *Die Uraufführung der Räuber*, in: *Mannheimer Soufflierbuch*, op. cit., p. 167-170.

bem conduzida da dor à melancolia, do sofrimento à decisão e à fúria, através de sua expressão e de seus gestos. Sua atuação mereceu hoje justos aplausos.

O Sr. Beck só terá a ganhar se, no futuro, representar o papel de Hermann com mais furor e menos polidez. O tom de sociedade e uma atitude moderna dominaram sua atuação, embora, no geral, o Sr. Beck tenha dito muito bem seu papel.⁸⁶

86 MARTERSTEIG, Max. Die Protokolle..., op. cit., p. 196-197.

3.5.

Conclusão: o impacto das primeiras representações

Qual foi a receptividade às primeiras representações de *Os bandidos*? O afastamento temporal em relação ao nosso século torna muito difícil e muito aleatória uma análise precisa das reações do público. Em sua maior parte, as críticas consagradas à peça dizem respeito ao texto escrito da *Versão original* e não nos interessam de modo direto. Observaremos simplesmente que duas tendências principais podem ser percebidas, segundo as críticas admitam ou rejeitem o ponto de partida da análise psicológica dos protagonistas da peça de Schiller. Quando elas o admitem, tem-se uma crítica semelhante à de C.F. Timme em *Erfurtische gelehrte Zeitung*. Ele reconhece, na concepção dos personagens de Karl e de Franz, o mérito da coerência e não se detém muito tempo na questão de saber se Schiller ultrapassou ou não os limites da verossimilhança ao criar um personagem tão deliberadamente voltado para o Mal quanto Franz Moor. Timme se concentra na audácia e no dinamismo da peça e vê em Schiller um futuro Shakespeare.⁸⁷ No caso inverso, a crítica mais representativa é a de Anton von Klein, professor de estética e de filosofia e adepto da *Aufklärung*, como outros

87 Cf. BRAUN, J.W. *Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen*. Erste Abtheilung, I. Band. Leipzig: B. Schlicke, 1882, p. 1-7.

membros da Sociedade alemã de Mannheim, da qual já falamos ao mencionar o editor Schwan. Klein deseja de uma peça de teatro que ela emocione gerando adesão e prazer e, portanto, não pode admitir a presença em cena de um personagem como Franz Moor, que “quebra todos os laços da simpatia” e suscita apenas repulsa no leitor ou no espectador. Quanto a Karl Moor, ele se parece demais com os “cavaleiros-gênios” do *Sturm und Drang*.⁸⁸ É, no entanto, curioso que um crítico como Klein não rejeite a peça de Schiller como um todo. Ele aprecia as cenas de intriga estruturadas em torno de Franz e, sobretudo, as cenas emocionantes que reúnem Amália, o Velho Moor e Karl. Até a sequência da espada ensanguentada é aplaudida por ele, devido à reação tocante que desperta em Amália. Klein lamenta, por outro lado, que as necessidades da adaptação tenham levado à supressão dos cantos de Karl e de Amália na *Versão para a cena*.

A recepção da crítica está de acordo com a concepção geral de *Os bandoleiros*: tendo definido a peça de Schiller como um acúmulo de fatos culturais heterogêneos, não podemos nos espantar com o fato de que os meios literários mais hostis a certos aspectos da peça reconheçam, no entanto, que a obra está de acordo com suas expectativas em outros planos. A constante oscilação entre a transgressão e o respeito, seja em relação às normas preconizadas pelos meios literários, seja em relação às regras que presidem às mais diversas formas de espetáculo, é a característica que mais chama a atenção na peça de Schiller e determina, em grande parte, a acolhida que lhe foi reservada. Realizando essa síntese, certamente imperfeita, mas, apesar de tudo, viável depois de um trabalho de adaptação textual e cênica, Schiller criou uma obra dramática que

88 Cf. BRAUN, J.W., op. cit., p. 33-34 e 43.

se impôs à cena de sua época e permaneceu viva ao longo do século XIX.

Mas, por agora, vamos nos ater às primeiras representações de Mannheim. Elas tiveram incontestavelmente grande sucesso de público. Andreas Streicher escreve a esse respeito:

Enfim, chegou o tão desejado, o tão esperado dia no meio deste mês de janeiro de 1782 no qual ele [Schiller] viu representada no palco do Teatro de Mannheim seu *Filho perdido* – porque, de início, era assim que ele queria chamar *Os bandoleiros*. De toda a região, de Heidelberg, Darmstadt, Frankfurt, Mayence, Worms, Spire etc., uma multidão veio a cavalo ou em carruagens para ver representar essa peça sobre a qual corriam tantas notícias e que se beneficiou de uma publicidade fora do comum [...]. As pequenas dimensões do teatro obrigaram aqueles que não tiveram a sorte de conseguir um camarote a ocuparem seu assento desde cedo, à uma da tarde, e a esperar pacientemente que a cortina se levantasse às cinco horas.⁸⁹

Esse testemunho deve, claro, ser considerado com alguma reserva. A obra de Streicher relatando esses fatos só foi publicada em 1836. Aliás, Streicher não assistiu à primeira representação de *Os bandoleiros* e relata os fatos a partir da narrativa que o próprio Schiller fez a ele quando voltou para Stuttgart. Não temos razão para colocar em

89 STREICHER, Andreas. *Schillers Flucht*. Neu hrsg. von P. Raabe. Stuttgart: Steinkopf Verlag, 1959, p. 77.

questão o sucesso das primeiras apresentações da peça de Schiller. O repertório do Teatro Nacional é a prova irrefutável disso. Antes da primeira aparição em cena dos irmãos Moor e dos fora da lei de Schiller, o sucesso da peça não era dado como certo. Em suas observações ao intendente Dalberg a respeito dos figurinos, os atores tinham se mostrado muito prudentes, observando: “O efeito que esta peça, em seu conjunto, causará é muito difícil de determinar.”

Em caso de fracasso, *Os bandoleiros* rapidamente desapareceriam do repertório. Mas isso, absolutamente, não aconteceu. Muito pelo contrário: a peça foi reprisada quatro vezes ao longo dos meses de janeiro e fevereiro de 1782, seis vezes com a mesma distribuição entre a estreia e o mês de fevereiro de 1783. Em termos de comparação, basta observar que o fracasso de *Fiesko* levou o barão Dalberg a tirar a peça do repertório depois de duas apresentações e ela só voltou a ser representada em Mannheim em... 1803. Quando o intendente do Teatro Nacional listou, por ocasião de uma reunião do Comitê, doze pontos que, segundo ele, seriam capazes de explicar o fracasso de *Fiesko*, sua conclusão foi: “12 – Queriam ver *Os bandoleiros*, que ainda são muito mais apreciados pelo público do que *Fiesko*.”⁹⁰

Dois anos mais tarde, em 1786, um crítico observou sobre a décima representação de *Os bandoleiros* em Mannheim: “Essa peça obtém aqui sempre o maior sucesso, na medida em que a atuação, os cenários e todos os outros elementos estão reunidos para dar dela uma representação brilhante.”⁹¹

90 MARTERSTEIG, Max. Die Protokolle..., op. cit., p. 239, 16ª sessão, 14 de janeiro de 1784.

91 Tagebuch der Mannheimer Schaubühne, 1786. Cf. BRAUN, J.W, op. cit., p. 135.

O exame do conjunto do repertório do Teatro Nacional sob a gestão do barão Dalberg, quer dizer, até o ano de 1803, confirma a persistência do sucesso da peça de Schiller em Mannheim. Excetuada uma interrupção de dez anos, que corresponde ao período agitado das guerras que sacudiram a região da Renânia na época da Revolução Francesa, *Os bandoleiros* figuram ininterruptamente no repertório do teatro de Manheim e o intervalo entre as representações nunca ultrapassou dois anos. Oferecemos aqui o número das apresentações de *Os bandoleiros*, em função dos diferentes anos da direção de Dalberg:

1782 (5); 1783 (2); 1784 (3); 1786 (1), 1787 (2);

1788 (1); 1790 (1); 1791 até 1801 (interrupção);

1801 (2); 1802 (2); 1803 (1).

Chegamos assim a um total de vinte apresentações de *Os bandoleiros*.⁹² Esse número não significa nada se não for analisado no contexto do repertório do Teatro Nacional. É, portanto, necessário compará-lo ao número de apresentações de outras obras dramáticas dadas com frequência nessa época. Perceberemos então que Schiller não sustenta a comparação com Kotzebue, autor por excelência de peças de sucesso do fim do século XVIII alemão. Embora só apareça no repertório em 1789, com *Misantropia e arrependimento*, Kotzebue alcança com suas peças números iguais ou superiores a vinte: vinte e nove para a peça citada, vinte e dois para *Os índios na Inglaterra* (1790) e *Pobreza e generosidade* (1794) e vinte e cinco para *O conde de Borgonha*, apesar da data tardia de sua estreia

92 Número estabelecido a partir dos anúncios impressos do teatro (*Theaterzettel*).

(1796!). Em compensação, Os *bandoleiros* não ficam longe das criações dramáticas de Iffland: *Crime por ambição* alcança vinte e uma representações a partir de 1784, *Os caçadores*, vinte e três, a partir de 1785. Enfim, a peça de Schiller pode ser colocada no mesmo plano de Gemmingen (vinte e seis apresentações do *Pai de família alemão*, a partir de 1780), Shakespeare (vinte e sete apresentações de *Hamlet*, a partir de 1779) e Lessing (vinte apresentações de *Emília Galotti*, que estreou em 1780).⁹³ Se levarmos em conta a interrupção das apresentações de *Os bandoleiros* ao longo dos anos de 1790, constataremos que a peça de Schiller ocupa um lugar nada desprezível no repertório do Teatro Nacional e se mantém no palco do intendente Dalberg mesmo quando a atração da novidade não se exerce mais sobre o público. Mas será que aconteceu a mesma coisa nos demais teatros alemães da época?

93 Cf. FÜHLER, A.S. *Das Schauspielrepertoire des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters*. Heidelberg: A. Lippl, 1935, p. 69. Títulos alemães das obras dramáticas citadas: *Menschenhaß und Reue*, *Die Indianer in England*, *Armut und Edelsinn*, *Der Graf von Burgund*; *Verbrechen aus Ehrsucht*, *Die Jäger*; *Die Familie, oder der deutsche Hausvater*.



**As representações de
Os *bandoleiros* em
vida de Schiller**

4.1.

A rápida difusão da peça através da Alemanha. Os casos de proibição de Os bandoleiros

Computar as representações de uma peça num dado teatro é algo possível, em especial quando existem vestígios do repertório da trupe que fez as apresentações, e, sobretudo, quando há volumes encadernados contendo os anúncios distribuídos nas cidades para divulgar data, distribuição e características do espetáculo.¹ Esse é o caso de Mannheim e de outros teatros importantes nos países de língua alemã (Hamburgo, Stuttgart, Frankfurt...). Nessas condições, a reconstituição do repertório é trabalho de paciência, visto que é necessário consultar, página por página, o conjunto dos volumes disponíveis. Ao menos o sucesso é garantido, porque as informações coletadas são tão completas quanto possível. Fora desses volumes de anúncios, às vezes existem também registros mantidos por diretores ou funcionários dos teatros e que fornecem indicações precisas. Em Mannheim um registro desse tipo foi mantido pelo ponto da companhia, Trinckle.

Mas as pesquisas raramente são tão simples quanto parecem. As coleções de anúncios impressos ou de registros começam, em geral,

1 *Ver Ilustração 7:* anúncio da primeira representação de *Os bandoleiros*.

numa data bem posterior ao último quarto do século XVIII, têm lacunas, podem ter sido destruídas durante a Segunda Guerra Mundial ou, simplesmente, nunca terem existido. Além do mais, quando se trata de trupes ambulantes, as informações devem ser coletadas em muitas cidades diferentes, o que torna extremamente complexa a reconstituição de um repertório sistemático.

Ainda que as indicações necessárias não tenham sido reunidas no período das representações, o pesquisador nem por isso fica totalmente privado de fontes de informação. Ele pode consultar as críticas e as indicações de repertório publicadas nos jornais da época. No entanto, no fim do século XVIII, as indicações jamais são completas. Só na década de 1870 a Sociedade das cenas alemãs (*Deutsche Bühnengenossenschaft*) vai organizar uma publicação totalmente consagrada às informações sistemáticas de programação relativas à maioria dos teatros de língua alemã. Fora os jornais e revistas do fim do século XVIII, é preciso também consultar as memórias de atores, como os *Diários* de Carl Ludwig Costenoble, que fornecem informações muito precisas no que diz respeito ao repertório de Hamburgo,² e todos os escritos de personalidades literárias susceptíveis de se interessarem por teatro.

Realizar essa tarefa a respeito de todos os teatros de língua alemã do fim do século XVIII não é, entretanto, materialmente possível, e teria sido necessário renunciar a uma reconstituição da difusão de *Os bandoleiros* se não tivessem sido redigidas numerosas histórias

2 Cf. COSTENOBLE, Carl Ludwig. *Tagebücher von seiner Jugend bis zur Uebersetzung nach Wien*. Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Bd. XVIII-XIX. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft, 1912.

locais de teatros da Alemanha a partir do fim do século XIX. As indicações de repertório são então mais ou menos sistemáticas, mais ou menos acessíveis, e da consulta tão completa quanto possível desses muitos volumes se depreende um certo número de informações que vêm completar as que foram coletadas em documentos da época e permitem dar uma ideia bastante precisa do domínio de extensão das representações de *Os bandoleiros* ao longo dos primeiros anos de existência da peça de Schiller. Acreditar que é possível ser exaustivo nesse aspecto seria, no entanto, uma ilusão.

Tendo indicado a natureza e os limites de uma investigação como essa, é possível propor um quadro com a data precisa ou o ano das primeiras representações de *Os bandoleiros* nos teatros alemães da época do jovem Schiller. Quando possível, completamos essas informações com indicações sobre a trupe do teatro e seu diretor, a distribuição e a adaptação da peça interpretada em cada local. A esse quadro sucede um mapa que permitirá apreender mais concretamente as etapas da difusão de *Os bandoleiros*.

A primeira observação inspirada por esses diferentes dados diz respeito à rapidez da difusão da peça de Schiller, apresentada por toda a Alemanha. Desde o segundo ano, *Os bandoleiros* se difundem a partir do núcleo inicial, constituído pela porção média da Alemanha e pela cidade de Hamburgo, em direção à região do Reno, ao norte e ao sul da Alemanha, aos territórios pertencentes à dinastia dos Habsburgo, enfim, à Prússia e aos territórios mais a leste. Nos anos seguintes a peça alcança outras cidades, de tal modo que, ao fim dos quatro primeiros anos de representações, a peça havia sido interpretada de Kiel a Munique e Viena e de Aix-la-Chapelle a Danzig. Observa-se que a maior parte das cidades teatrais importantes da

época está representada e que a elas se acrescenta um número não negligenciável de teatros de menor importância, de modo que a rede das cidades que logo conheceram as montagens de *Os bandoleiros* é não apenas extensa, mas também extremamente densa.

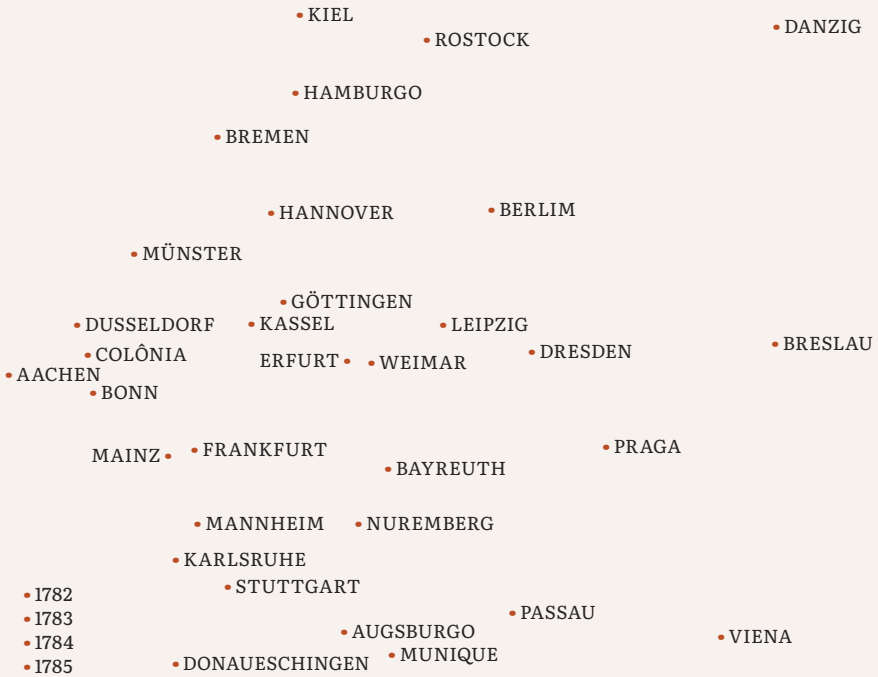
Estreias de *Os bandoleiros*, de 1782 a 1785

Ano	Data	Cidade	Teatro, trupe, diretor	Distribuição	Versão
1782	13/01	Mannheim	Nationaltheater H. von Dalberg	Max.: Kirchhöfer Karl: Boek Franz: Iffland Amália: Sra. Toscani	Für die Mannheimer Bühne vom Verfasser neu bearbeitet (Para a cena de Mannheim, adaptação do autor)
	20/09	Leipzig	Gesellschaft des Unternehmers Bondini (Companhia do empresário Bondini)	K.: Reinecke F.: Opitz A.: Sra. Spengler	Trauerspiel in 5 Aufzügen (Tragédia em 5 atos)
	23/09	Hamburgo	Komödienhaus am Gendarmenmarkt Diretor: Dreyer	M.: Fleck K.: Zukkarini F.: Unzelmann: A.: Sra. Borchers	Trauerspiel in 5 Aufzügen
	05/11	Erfurt	Gesellschaftstheater (Liebhabertheater) Diretor: C.F. Abt	K.: Rausch F.: Ockart A.: Sophie Albrecht	
	14/11	Dresden	Gesellschaft des Unternehmers Bondini	Cf. Leipzig	Trauerspiel in 5 Aufzügen
	19/11	Frankfurt- am-Main	Neues Komödienhaus Böhmsche Gesellschaft (Companhia Böhm)	M.: Christel K.: Karl von Trottberg (conhecido como Bielau) F.: Müller A.: Sra. Böhm	Trauerspiel in 5 Aufzügen

1783	01/01	Berlim	Theater in der Behrenstraße Döbbelinsche Gesellschaft (Companhia Döbbelin)	M.: Brückner K.: Scholz F.: Czechtitzky A.: Caroline Döbbelin	Plümickes Bearbeitung (Adaptação de Plümicke)
	17/01	Düsseldorf	Josephis Gesellschaft (Companhia de Josephi)	/	/
	30/01	Mainz	Böhmsche Gesellschaft	/	Trauerspiel in 5 Aufzügen
	27/02	Praga	Kotzentheater Diretor: Carl Wahr	K.: Direktor Wahr F.: Michaelis A.: Sra. Borchers	/
	19/03	Bonn	Böhmsche Gesellschaft	/	/
	08/05	Ulm	/	/	/
	22/08	Göttingen	Theater im Arsenal Abtsche Gesellschaft (Companhia Abt)	K.: Antouch F.: Brink A.: Sra. Greibe	Plümickes Bearbeitung
	26/09	Bremen	Abtsche Gesellschaft	idem	Plümickes Bearbeitung
	09/10	Nuremberg	Truppe des Schauspielers Appelt (Trupe do diretor de teatro Appelt)	K.: Appelt F.: Spiry A.: Sra. Usler	Trauerspiel in 5 Aufzügen
	11/10	Erlangen	Truppe des Schauspielers Appelt	K.: Appelt F.: Spiry A.: Sra. Usler	Trauerspiel in 5 Aufzügen
20/10	Viena	Kärtnertheater Diretora: Barbara Fuhrmann	/	Bearbeitung von Johann Rautenstrauch (Adaptação de Johann Rautenstrauch)	
1783	?	Breslau	Diretor: Theodor Loewe	/	/
1783	?	Colônia	Neues Komödienhaus Böhmsche Gesellschaft	K.: Karl von Trotberg (conhecido como Bielau) F.: Leonhard	Trauerspiel in 5 Aufzügen
1783	?	Rostock	Tillysche Gesellschaft (Companhia Tilly)	/	/
1783-1784	?	Aachen	Böhmsche Gesellschaft	/	Trauerspiel in 5 Aufzügen

1784	26/01	Munique	Theater im Faberbräu Vinzenzische Gesellschaft (Companhia Vinzenz)	M.: Huber K.: Richter, o Jovem F.: Lieder A.: Sra. Vinzenz	Ein großes Schauspiel in 5 Aufzügen (Grande tragedia em 5 atos) (adaptação local, sem o Eclesiástico, substituído por um Magistrado, e sem o Pastor Moser)
	17/02	Hamburgo- Altona	Theater an der Palmaille Diretor: G.H. Schmidt	/	/
	23/02	Karlsruhe	Hoftheater Diretor: Bulla	K.: Bulla A.: Sra. Bulla	/
	05/03	Stuttgart	Hoftheater Direção: Administração da corte	K.: Gauß F.: Curié A.: Sra. Gauß	Plümickes Bearbeitung
	14/03	Donaueschingen	Fürstenbergisches Hoftheater Diretor: K.A. Dobler (Augsburgo)	/	/
	25/08	Bayreuth	/	/	/
	30/11	Weimar	Bellomosche Truppe/ (Trupe Bellomo)	/	Trauerspiel in 5 Aufzügen
	28/12	Freiberg	/	/	/
1784	?	Augsburgo	Diretor: K.A. Dobler	/	/
1784	?	Breslau	Wätersche Gesellschaft (Companhia Wäser)	/	/
1784	?	Münster	Josephis Gesellschaft (Companhia Josephi)	/	/
1785	07/06	Kassel	Großmannsche Gesellschaft (Companhia Großmann)	K.: Haguemann F.: G.F.W. Großmann A.: Bösenberg	“Tragédie par le Conseiller Schiller” (anúncio impresso em Francês; = Trauerspiel in 5 Aufzügen)
1785	?	Danzig	Schuchische Gesellschaft (Companhia Schuch)	/	Adaptação local

Domínio de extensão das representações de *Os bandoleiros* (1782-1785)



Não houve proibições a uma peça tão controversa, tanto no plano moral quanto político, numa época em que a censura zelava severamente pelos teatros? Houve, claro, e essas proibições atrasaram a recepção de *Os bandoleiros* em algumas cidades ou interromperam a série das apresentações em certos teatros. Um exemplo do primeiro caso nos foi fornecido pelo teatro de Stralsund.³ A primeira

3 Cf. STRUCK, Ferdinand. *Die ältesten Zeiten des Theaters zu Stralsund (1697-1834)*. Stralsund: Verlag der Königl. Regierungsbuchdruckerei, 1895, p. 55.

apresentação de *Os bandoleiros* na cidade aconteceu em março de 1783. A peça foi anunciada pelos jornais e a metade dos bilhetes foi vendida, mas o governador-geral sueco, na última hora, mandou proibir a apresentação e fechar o teatro no dia da estreia. Dez anos mais tarde, o público pediu com estardalhaço, ao fim de uma apresentação de ópera, em abril de 1794, o direito de assistir a *Os bandoleiros*. O caso teve tal repercussão que o conselho da cidade se viu premido a enviar ao novo governador-geral uma carta na qual confirma e justifica a proibição da obra de Schiller:

Se se representa nessa peça um grupo de jovens que acha que age com bondade e nobreza e que o faz, realmente, em alguns momentos, mas que se permite, para salvar seus companheiros e alcançar seus objetivos, reduzir a cinzas uma cidade, matar outros homens [...] e se um tal grupo de indivíduos é apresentado sob uma luz tão favorável que acaba por ganhar os aplausos dos espectadores, não devemos considerar o efeito que se pode esperar dessa peça como muito desfavorável e mesmo perigoso?⁴

A necessidade de uma instituição como a censura é justificada na mesma carta pelo alegado fato de o desprezo pela religião e pela moral estarem aumentando a olhos vistos nessa época e ser, então, necessário se prevenir contra obras dramáticas “nas quais o amor da liberdade sem entraves, os costumes bárbaros e o desprezo pela boa ordem são louvados como qualidades dignas de respeito.”⁵ A proibição de *Os bandoleiros* é, portanto, mantida e só será revogada

4 Ibid., p. 63.

5 Idem.

em 15 de dezembro de 1799, data da estreia da peça na cidade. É preciso ainda acrescentar que a peça foi interpretada numa adaptação de D.H. Thomas, literato local que, achando muito cruel o desfecho de *Os bandoleiros*, dele só conservou a morte de Franz Moor. Karl e Amália se casam, o Velho Moor se retira para um claustro e os bandoleiros, tornados virtuosos, vão disseminar pelo mundo os bons preceitos.⁶ Há outros exemplos desse tipo de proibição pela censura, em especial em Danzig, onde o correspondente do periódico *Literatur- und Theaterzeitung* (Jornal de Literatura e Teatro) de Berlim desafia o censor e convida o público a não aceitar, por causa da decisão de uma única pessoa, a proibição de representações que já tinham sido anunciadas.⁷

Em outros casos, a peça foi proibida após algumas apresentações. Foi o que aconteceu em Leipzig, onde o Conselho da cidade usou como pretexto roubos cometidos na época das duas primeiras apresentações e proibiu uma peça que exerceria má influência sobre os habitantes da cidade, em particular sobre os estudantes.⁸ O fato foi relatado por um correspondente do *Literatur- und Theaterzeitung* e confirmado pelo repertório e por um artigo, publicado em 1801 no *Journal des Luxus und der Moden* (Jornal do Luxo e das Modas). O autor do artigo constata que a proibição de *Os bandoleiros* só foi contornada pelas duas apresentações de 1797 e que a suspensão definitiva da proibição provocou uma corrida dos espectadores

6 Cf. RULLMANN, Wilhelm. *Die Bearbeitungen, Fortsetzungen und Nachahmungen von Schillers "Räubern" (1782-1802)*. Berlin: Schriften der Ges. für Theatergeschichte. Selbstverlag der Gesellschaft, 1910, p. 8.

7 Cf. BRAUN, J.W., op. cit., p. 81-82. A primeira apresentação em Danzig aconteceu em 1785.

8 Ibid., p. 81.

para o teatro, o que levou a trupe de Leipzig a representar a peça de Schiller cinco vezes em nove dias, ao longo de julho de 1801.⁹

Na realidade, a autorização ou a proibição de *Os bandoleiros* dependia da opinião dos censores, mas, sobretudo, dos príncipes, cujos humores era preciso satisfazer e cuja tranquilidade no domínio artístico era preciso preservar. Como o espaço cultural germânico dessa época era tão pouco unificado quanto o domínio político, a atitude adotada em relação à peça de Schiller era determinada exclusivamente no plano local e variava em função da maior ou menor liberalidade das autoridades locais. Um último exemplo nos permitirá tomar consciência disso, e escolho de propósito o de Stuttgart.

Sabemos da imensa incompreensão do duque Carl Eugen em relação ao trabalho criativo de Schiller. Depois da publicação e das primeiras representações de *Os bandoleiros*, o duque simplesmente proibiu o jovem médico do regimento de escrever e até de se comunicar com qualquer pessoa estranha ao ducado de Wurtemberg. O rigor do príncipe reinante levou à fuga de Schiller e esperaríamos, em função disso, a proibição imediata de *Os bandoleiros* no teatro de Stuttgart. Não foi, porém, o que aconteceu. Carl Eugen tinha punido Schiller antes de tudo por razões de disciplina interna e teria agido do mesmo modo fosse qual fosse o conteúdo da obra literária incriminada. É evidente, entretanto, que a tendência revolucionária e o caráter moralmente censurável de *Os bandoleiros* não devem ter incitado o duque à conciliação. Por isso, as primeiras apresentações da peça em Stuttgart constituíram uma solução de compromisso: *Os bandoleiros* foram interpretados no palco do Teatro de corte já em 1784, mas na

9 *Journal des Luxus und der Moden*, September 1801, p. 498-499.

tranquilizadora adaptação elaborada por C.M. Plümicke para as apresentações da peça em Berlim, sobre as quais teremos ocasião de voltar mais adiante. Evidenciando assim o nome e o trabalho do adaptador berlinense, o teatro de Stuttgart colocava em segundo plano o nome de Schiller, sem se privar das boas bilheterias que as cinco apresentações de *Os bandoleiros* ofereceram ao teatro em 1784: nessa época, as *soirées* teatrais rendiam, em média, algo entre 60 e 150 florins, mas os livros de contabilidade do teatro indicam 211 e 173 florins nas apresentações de 25 de março e de 12 de abril de 1784.¹⁰

Esses argumentos toantes e sonantes devem ter desempenhado papel essencial na decisão de autorizar a peça, na medida em que, desde 1777, o teatro de Stuttgart não era mais reservado apenas à corte e vivia, essencialmente, de assinaturas e de bilheteria, embora conservasse, como muitos outros teatros alemães do fim do século XVIII, a designação de Teatro de corte (*Hoftheater*).

A peça de Schiller é, depois, retomada quatro vezes em Stuttgart entre 1787 e 1791. Não é de espantar, visto que o diretor do teatro era, nessa época, Christian Daniel Schubart, cuja novela, intitulada *Para servir à história do coração humano* (*Zur Geschichte des menschlichen Herzens*), tinha fornecido a Schiller o tema de *Os bandoleiros*. Assim, por uma curiosa reviravolta do destino, Schubart, adversário declarado do despotismo, preso por dez anos por Carl Eugen na fortaleza de Hohenasperg, apresentava em Stuttgart a peça cuja publicação e representação tinham obrigado Schiller a fugir de Wurtemberg.

10 Cf. KRAUß, Rudolf. *Schillers Dramen in Stuttgart*, in: *Euphorion*, hrsg. von A. Sauer. Bd. XII, 3. Heft, p. 605.

Está aí a prova de que os meios culturais da Alemanha daquela época estavam na total dependência da boa vontade dos príncipes. A atitude dos sucessores de Carl Eugen só vem confirmar o fato. Carl Eugen morreu em 1793 e, ao longo dos quatro anos em que governaram, um depois do outro, seus dois irmãos, a peça foi representada apenas duas vezes, em 1797. Em dezembro desse mesmo ano, começa o reinado do duque Frederico, cuja cordura é menor que a do seu antecessor. Os *bandoleiros* e até *Intriga e amor* são proibidas até a morte do duque em 1816, tendo sido reintegradas ao repertório no ano seguinte.

As proibições periódicas da peça de Schiller numa ou noutra cidade não permitem, no entanto, colocar em causa a presença constante de *Os bandoleiros* nos palcos alemães do fim do século XVIII e do começo do século XIX. Se tomarmos como marco a morte de Schiller, no ano de 1805, teremos o seguinte número de representações, a partir de 1782, para algumas cidades cujo repertório pode ser reconstituído com exatidão:

Cidade	Apresentações
Mannheim	23
Stuttgart	15
Frankfurt	18
Nuremberg	15
Weimar	13
Hamburgo e Altona	34

Em Berlim, *Os bandoleiros* foram apresentados trinta e uma vezes entre 1783 e 1787 e dezessete vezes no Teatro Nacional Real, do começo da direção dessa instituição por A.W. Iffland até o ano de 1805. E, se levarmos em conta a era de Iffland em Berlim (1796-1814), foram trinta e uma representações, o que coloca, segundo Hugo Fetting, *Os bandoleiros* em 34º lugar no cômputo geral do repertório, entre 499 peças consignadas.¹¹ Esses números nos permitem constatar o lugar considerável que a peça de Schiller ocupa, não apenas no repertório do teatro de maior prestígio do início do século XIX alemão, mas também no dos teatros mais influentes dos anos 1780-1805. A isso se acrescenta o fato, importante e já mencionado, da presença da peça de Schiller nos teatros de menor porte. Isso nos leva a examinar com mais atenção as condições de difusão de *Os bandoleiros* segundo os lugares e, sobretudo, a natureza das trupes que a apresentavam.

11 FETTING, Hugo. *Das Repertoire des Berliner Königlichen Nationaltheaters unter der Leitung A.W. Ifflands*. Dissertation. Greifswald, 1977. Exemplar datilografado, vol. II, p. 71.

4.2.

As adaptações não concebidas por Schiller

A questão das adaptações cênicas já foi parcialmente abordada e não reterá por muito tempo nossa atenção. O quadro das primeiras representações da peça nos mostra que a maioria dos teatros utilizou a *Versão para a cena* de Schiller, publicada pelo editor Schwan em 1782 (o *Texto do ponto* de Mannheim não tinha sido publicado). A referência à *Versão original* (*Schauspiel*) no anúncio impresso da primeira apresentação de Munique não deve nos induzir em erro: a distribuição dos papéis mencionada nesse documento permite constatar que o Dignitário eclesiástico havia sido substituído por um Magistrado e que o papel do Pastor Moser tinha sido suprimido, como na *Versão para a cena* e no *Texto do ponto*. Tratava-se, portanto, muito provavelmente, de uma adaptação concebida pela trupe de Vinzenz e que se inspirava na versão schilleriana para o teatro.¹² O trabalho de adaptação era, com grande frequência, feito localmente, como mostra o exemplo já mencionado das apresentações de Stralsund.

12 Cf. *Festgabe zur Münchener Schillerfeier. Sieben Theaterzettel der ältesten nachweisbaren Aufführungen von Schillers Jugenddramen in München*. München: Hrsg. von Karl Trautmann, 1905.

Na maior parte dos casos, entretanto, essas adaptações não eram veiculadas sob forma impressa, o que permitia aos teatros conservar a exclusividade delas. Não foi, porém, o caso da adaptação de C.M. Plümicke, ator e autor dramático berlinense, que foi publicada, já em 1783, pelo editor Mauser. Foi sem dúvida o sucesso das apresentações da trupe de Döbbelin que justificou o lançamento. Os bandidos de Plümicke foram representados quatorze vezes no Theater in der Behrenstraße entre o mês de janeiro e o mês de maio de 1783.¹³

A bem da verdade, Plümicke havia modificado consideravelmente o texto de Schiller e esse trabalho de recomposição da peça foi feito sem que o autor tivesse podido interferir ou sequer, como havia acontecido com a adaptação de Mannheim, manifestar seu desacordo. As mudanças mais importantes dizem respeito antes de mais nada à supressão dos laços de sangue entre Franz e os demais membros da família Moor: a primeira cena da peça, entre Hermann e Franz, permite a este último esclarecer que ele é fruto de um “caso condenável” entre sua mãe e um sedutor cafajeste.¹⁴ A honra da condessa de Moor não sai ilesa desse fato, mas ela já tinha mesmo morrido e essa modificação permitiu, nas palavras do próprio adaptador, justificar, desde o início da peça, o comportamento de Franz Moor.¹⁵ Assim, encontra-se removido um dos principais obstáculos morais à representação da peça de Schiller numa época em que se tolerava muito mal que um autor mostrasse de modo tão direto a brutalidade

13 Cf. BRAUN, J.W., op. cit., p. 30: crítica publicada em *Literatur- und Theaterzeitung*, Berlin, 5. Mai 1783.

14 Ver o texto dessa cena em LÜHRING, Heinrich: *Theaterbearbeitungen der “Räuber”*. Greifswald: J. Abel, 1904, p. 76

15 *Ibid.*, p. 65.

das relações e rivalidades familiares, em vez de, ao fim da ação dramática, apresentar um círculo familiar unido ou, ao menos, reconciliado em torno do pai. Plümicke não é, aliás, o único a modificar as relações familiares na peça de Schiller. Em 1808, os adaptadores do Theater an der Wien foram mais longe que Plümicke, fazendo dos dois irmãos Moor sobrinhos do Velho Moor, o que obrigou a transformar a sobrinha do Velho Moor (Amália) em parente distante da família.¹⁶ Trata-se, portanto, de uma tendência geral da época tentar mascarar desajeitadamente um dos nós conflituosos centrais da peça de Schiller (na análise inicial sublinhei a importância do conflito com o pai e suas ressonâncias psicanalíticas).

As outras modificações importantes do texto dizem respeito, essencialmente, ao desenlace, no qual Plümicke realiza a proeza de aumentar o número de efeitos teatrais em relação às versões schillerianas de *Os bandoleiros*. É Hermann quem aplica ao Velho Moor o golpe de misericórdia, fazendo-o ler a carta da finada condessa que revela que Franz não passa de um bastardo. E, sobretudo, Plümicke acrescenta uma sequência final ao texto da *Versão para a cena*: depois que Karl Moor afirma sua vontade de ajudar um pobre coitado, entregando-se à justiça, Schweizer intervém e transpassa com sua adaga o chefe dos fora da lei, dado que Karl Moor só poderia viver e morrer como homem livre. Este expira nos braços de seu lugar-tenente gritando: “Obrigado, irmão! (Cai). Pai! – Amália! – Schwei – zer! (Morre. Cai o pano).”¹⁷

16 Cf. HADAMOWSKY, Franz. *Schiller auf der Wiener Bühne (1783-1959)*. Wien: Chronik des Wiener Goethe Vereins, Bd. LXIII, 1959, p. 37.

17 Cf. LÜHRING, Heinrich, op. cit., p. 83.

Há um vestígio iconográfico dessa sequência: uma gravura de Karl Peschke conservada no Museu Nacional Schiller, de Marbach, e que representa Karl nos braços de Schweizer diante dos despojos de Amália e do Velho Moor “segundo a representação do Teatro Real de Berlim” (*Ilustração 8*). Essa gravura deve ser de 1800, pouco mais, pouco menos: o teatro de Berlim tinha, depois das apresentações da trupe de Döbbelin, elaborado uma outra adaptação da peça de Schiller cujo texto foi perdido, mas que constituía um meio-termo entre a *Versão para a cena* e o texto de Plümicke. A julgar pela ilustração, a concepção geral do desfecho do adaptador berlinense foi conservada na versão dos anos 1800. Tanto o texto como a ilustração nos mostram que a intenção de Plümicke era reforçar o caráter sentimental do desenlace da peça de Schiller: a irreversibilidade do destino dos personagens é menos trágica do que emocionante porque a ênfase foi colocada quase que exclusivamente na necessidade premente dos protagonistas de cometer assassinatos que são, ao mesmo tempo, atos de fidelidade e de amor. É essa presença simultânea de sentimentos contraditórios (felicidade e tristeza, amor extremo e inevitável crueldade...) que arranca lágrimas aos espectadores da época e é evidente que C.M. Plümicke busca equilibrar as coisas, acrescentando ao assassinato de Amália por Karl, o de Karl por Schweizer. Tal procedimento inevitavelmente reforça a tendência sentimental da peça de Schiller.

Além dos elementos acima citados, a adaptação berlinense apresenta, em seu conjunto, as mesmas características da *Versão para a cena*, de Schiller. Fica evidente, em especial, que o debate filosófico travado pelos protagonistas na *Versão original* não encontra espaço na versão de Plümicke e que o recuo da ação dramática para a época do imperador Maximiliano foi mantido por ele.

Isso não significa, no entanto, que Plümicke tenha renunciado a qualquer trabalho de adaptação. Sua versão de *Os bandoleiros* constitui, ao contrário, a primeira tentativa de leitura seletiva das duas versões schillerianas, levando, em certos casos, a um retorno à versão primitiva de *Os bandoleiros*. Assim, Plümicke restabelece a cena do quarto ato ao longo da qual o criado Daniel reconhece Karl Moor (Ato IV, cena 3) e as três primeiras estrofes do canto dos bandoleiros no fim do quarto ato. Em alguns casos, ele faz uma escolha entre as diferentes versões. Assim, a primeira parte da segunda cena do jardim entre Karl e Amália (Ato IV) é tomada de empréstimo à *Versão original* e, na segunda parte, Plümicke volta à *Versão para a cena*.¹⁸ Mas o essencial foi o fato de o adaptador restabelecer o personagem do Dignitário eclesiástico, que entra em lugar do Comissário das versões de Mannheim. Foi, provavelmente, ao longo das apresentações berlinenses de 1783 que a importantíssima cena do enfrentamento entre Karl e o Eclesiástico (Ato II, cena 3) pôde, pela primeira vez, ser representada sem que seu alcance tenha sido diminuído. Temos certeza de que as autoridades berlinenses não se opuseram à presença desse homem da igreja no espetáculo do Theater in der Behrenstraße: o crítico de *Literatur- und Theaterzeitung* dedicou uma parte de sua apreciação das apresentações berlinenses a essa modificação, que ele lamenta: “Porque certas pessoas e certas coisas que não se quer apresentar em cena numa situação decente e no instante conveniente, deveriam preferencialmente ser eliminadas, e de certas coisas não se deveria absolutamente falar no teatro.”¹⁹

18 Cf. LÜHRING, Heinrich, op. cit., p. 70-72.

19 *Literatur- und Theaterzeitung*, Berlin, 3. Mai 1783. Cf. BRAUN, J.W., op. cit., p. 30.

A adaptação de C.M. Plümicke foi acolhida de modos divergentes na época de Schiller. A crítica de *Literatur- und Theaterzeitung* foi bastante elogiosa, excetuando-se as censuras que acabamos de citar. Em contrapartida, o comentarista da *Allgemeine deutsche Bibliothek* critica com grande severidade o texto da adaptação de Plümicke: a peça de Schiller, observa ele, nada ganhou com o fato de Franz se tornar um bastardo e Schweizer apunhalar Karl. Essa mesma severidade é encontrada na opinião de Iffland, ao qual o Comitê de Mannheim havia pedido que lesse e comentasse essa versão de *Os bandoleiros*. Iffland observa o seguinte: “Se o Senhor Plümicke tivesse modificado a peça para satisfazer às exigências do palco e da bilheteria de seu teatro e se tivesse mantido em segredo essa ação benévola, ele poderia ser perdoado. Mas como não temeu ostentar seu crime à luz do dia, merece ser punido.”²⁰

A essa reunião do Comitê de 15 de outubro de 1783 quem assistiu pela primeira vez foi... o próprio Schiller, na condição de novo dramaturgo do Teatro Nacional, e é verossímil que ele fosse da mesma opinião de Iffland. Essa opinião foi muitas vezes retomada e até amplificada pelos historiadores do teatro que acabaram por definir a adaptação de Plümicke como “uma das maiores gafes dramatúrgicas da história do teatro alemão”.²¹ Esse julgamento é, na realidade, exagerado. A adaptação de C.M. Plümicke não é das melhores, é fato, mas o primeiro passo nesse campo tinha sido dado pelo barão Dalberg e pelos homens de teatro de Mannheim em condições que

20 *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Berlin und Stettin, 1783, Cf. BRAUN, J. W., op. cit., p. 32. MARTERSTEIG, M. *Die Protokolle...*, op. cit., p. 208.

21 FÜHLER, A.S. *Das Schauspielrepertoire des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters*. Heidelberg: A. Lippl, 1935, p. 43.

eram prejudiciais a certos aspectos fundamentais da peça, mas que garantiam para ela grande sucesso de público. O texto de Plümicke é apenas mais um exemplo, com certeza bastante medíocre, do trabalho de adaptação realizado em numerosos teatros da época, com uma diferença, que Iffland ressaltou com justeza: esses textos não eram publicados e por isso exerciam uma influência menos ampla sobre a cena alemã.

Também não se deve superestimar o papel desempenhado pelos *Bandoleiros* de Plümicke nessa época, como fez Wilhelm Rullmann ao declarar que essa adaptação servia de base à maior parte das representações que aconteceram nos palcos importantes daquele momento.²² Embora o levantamento das estreias reproduzido no começo deste capítulo apresente lacunas, ele nos permite constatar que, fora as representações de Berlim, a utilização da adaptação de Plümicke só está confirmada para os teatros de Göttingen, Bremen e Stuttgart. Acrescentemos que o anúncio impresso das apresentações de *Os bandoleiros* pela trupe de Karl von Morocz em Munique em 1788 indica que será apresentada a adaptação de Berlim e esse fato é usado como argumento de propaganda, além de os anúncios afirmarem que *Os bandoleiros* teriam sido interpretados quinze dias ininterruptos em Berlim.²³ Houve, com certeza, outros casos de utilização dos *Bandoleiros* de Plümicke dos quais não restaram vestígios, mas, a partir das informações de que dispomos, não é o caso de falar de uma invasão da cena alemã por essa adaptação. Mesmo se ela obteve certo sucesso depois das representações berlinenses, foi, na verdade, a *Versão para a cena* que serviu, o mais

22 Cf. RULLMANN, W., op. cit., p. 4

23 Essa informação é, sem dúvida, inexata.

das vezes, de base para as realizações cênicas de *Os bandoleiros* nos palcos alemães, em vida de Schiller.

Esse fato, aliás, teve inúmeras consequências. Conhecemos as circunstâncias nas quais foi elaborada a *Versão para a cena* e as concessões que Schiller teve que fazer, mesmo tendo conseguido depois reverter algumas das mudanças feitas pelo intendente Dalberg. Os *bandoleiros* a que os espectadores da época de Schiller assistiram foram amputados do debate filosófico da *Versão original*, o nó inconsciente dos conflitos psíquicos se afrouxou em proveito de uma justificativa racionalizante dos comportamentos situados fora da norma moral e, enfim, o recuo da ação para o fim da Idade Média desmontou um debate que concernia a práticas sociais e políticas da época de Schiller. Nesse último plano, Schiller tinha facilitado a tarefa dos homens de teatro que quisessem representar a peça em figurinos contemporâneos, suprimindo tanto quanto possível as alusões à época de Maximiliano na *Versão para a cena*. Mas ainda faltava proceder às últimas modificações textuais necessárias à retransposição da ação de *Os bandoleiros* para o século XVIII. Os homens de teatro da época não eram muito exigentes em matéria de exatidão histórica e chega-se assim à situação extremamente confusa descrita por um correspondente de *Literatur- und Theaterzeitung* a respeito das primeiras apresentações em Leipzig:

Os atores interpretaram *Os bandoleiros* usando figurinos contemporâneos, isso não sem alguma razão, porque são os costumes de nossa época que estão sendo representados na peça. Mas como também se trata da Paz perpétua que, segundo os personagens, tinha

acabado de ser proclamada, teria sido preferível que os atores usassem os figurinos alemães antigos: muitas falas teriam, assim, se tornado mais nobres.²⁴

Observamos que a escolha do figurino contemporâneo talvez tenha pesado na proibição da peça de Schiller em Leipzig depois de apenas duas apresentações e que era, sem dúvida, mais prudente, em inúmeras cidades, adotar as versões remanejadas e, conseqüentemente, permanecer na época do imperador Maximiliano. Foi o que parece ter acontecido na maior parte dos casos.

Tendo concluído as observações gerais relativas à presença ou à ausência de *Os bandoleiros* no repertório dos teatros e à utilização das diferentes adaptações da peça de Schiller, passemos às características de sua difusão e de sua representação na cena alemã do fim do século XVIII.

24 *Literatur- und Theaterzeitung*, Berlin, 23/11/1782. Cf. BRAUN, J.W., op. cit., p. 25.

4.3.

Características das representações de Os bandoleiros até os primeiros anos do século XIX

4.3.1. Traços gerais

Na época de que estamos tratando, a rede de teatros permanentes na Alemanha ainda está se constituindo. As datas de fundação dos “teatros nacionais” são reveladoras: Hamburgo, 1767; Viena, 1776; Mannheim, 1778; Berlim, 1786. Na verdade, essas criações são apenas uma variante específica das duas formas características de teatro permanente do fim do século XVIII e do século seguinte: quando a iniciativa da criação cabe a empresários privados e a homens de teatro financiados – muito modestamente, na verdade – pelas administrações municipais, vemos nascer teatros de cidade (*Stadttheater*), cujo exemplo mais característico foi o de Hamburgo, sob a direção de Friedrich Ludwig Schröder. Na maior parte dos casos, no entanto, a criação de teatros não era exequível sem a intervenção dos príncipes, únicos interlocutores possíveis, já que estava fora de questão, nessa época, recorrer a qualquer forma de administração nacional centralizada. Foi assim que se constituíram teatros de corte (*Hoftheater*) submetidos pouco a pouco, também eles, à obrigação de rentabilidade econômica, mas apoiados pelos príncipes no tocante à construção e à manutenção dos edifícios teatrais e a uma parte, bastante reduzida, dos custos de funcionamento. Essa foi a situação

em Stuttgart, a partir de 1777, e em Weimar, a partir do início da gestão teatral por Goethe (1791). As estruturas encontradas pelas trupes teatrais variavam e via-se trupes ambulantes apresentando-se tanto em salas em estado deplorável e inapropriadas para a atividade teatral (granjas, galpões...) como também em lugares cênicos mais bem estruturados, nos casos em que conseguiam a concessão de um espaço por um período determinado em cidades onde a atividade teatral estava em processo de organização e onde as trupes tendiam a se tornar sedentárias (por exemplo, em Frankfurt, no início dos anos 1780).

Os *bandoleiros* foram representados em todos os lugares e pelas trupes teatrais as mais diversas. Em consequência, sua difusão se operou de maneira variada de acordo com os lugares e as circunstâncias. A peça foi representada tanto pelos grandes teatros com ambições nacionais e projeto artístico definido (Teatro de Mannheim e teatro de Berlim sob a administração de Iffland) quanto por teatros de corte ou ligados a cidades (Weimar, Hamburgo), e ainda por trupes ambulantes que garantiram a difusão da peça em seu domínio geográfico de circulação. Enfim, nas grandes cidades onde já existia um teatro permanente, como o Burgtheater de Viena, começa-se a assistir a um fenômeno que se amplificará ao longo do período seguinte: a apresentação de *Os bandoleiros* por trupes com ambições artísticas muito limitadas e que se dirigiam basicamente ao público popular da periferia das grandes cidades. Em Viena, onde o Burgtheater só vai apresentar *Os bandoleiros* em 1850, a primeira difusão da peça de Schiller foi feita exclusivamente por esses teatros de periferia, e, em primeiro lugar, pela trupe de Barbara Fuhrmann. Instalada no Kärtnertortheater na época das apresentações de *Os bandoleiros*, a Sra. Fuhrmann era uma diretora de companhia que atraía o público

por todos os meios, em especial por lhe prometer a presença, em cena, de cavalos e outros animais, a multiplicação de cenas de conjunto e de combate nas peças de cavalaria, e a aparição apavorante de espectros...²⁵ Do mesmo modo, o repertório da trupe de Christian Roßbach, que apresenta *Os bandoleiros* no Theater am Spittelberg, compreende exclusivamente peças de cavalaria, obras cantadas ligeiras e balés. Assim, em julho de 1787, a representação de *Os bandoleiros* foi antecedida pela dos *Alegres mendigos de Samarcanda* e seguida pelas operetas cômicas *O tanoeiro* e *A bela leiteira*, acompanhadas de balés.²⁶ Outro exemplo da variedade de teatros onde *Os bandoleiros* foram apresentados é o Theater auf der Landstraße, em Viena, criado em 1789 no bairro dos açougueiros, comerciantes de animais e tanoeiros. Ali, vivia-se entre rebanhos e cães encarregados de vigiá-los e a grande distração dos moradores eram os jogos de rua semanais, que incluíam corridas no encalço de bois.²⁷ Uma trupe de teatro instalada num bairro popular só pode sobreviver satisfazendo o gosto do público pelo espetáculo e pelas emoções fortes e é muito revelador que *Os bandoleiros* estejam, mais uma vez, entre as peças representadas nesse contexto específico. Trata-se de um exemplo extremo que nos permite constatar que, aproximando *Os bandoleiros* das peças de cavalaria, o barão Dalberg garantiu o sucesso e a difusão da peça de Schiller junto ao público popular, o que justifica, em ampla medida, a considerável extensão do domínio das representações do fim do século XVIII.

25 BLÜMML, E.K; GUGITZ, G. *Die Frühzeit der Wiener Vorstadtbühnen*. Wien: A. Schroll, 1925, p. 142-143.

26 *Ibid.*, p. 196.

27 *Ibid.*, p. 228-229.

4.3.2. As trupes ambulantes. Böhm e Großmann

Essa difusão teria sido, no entanto, mais restrita se as trupes ambulantes se contentassem em se deslocar de um lugar cênico a outro no âmbito da mesma cidade, como acontecia com frequência com as trupes vienenses que citamos. Na verdade, as trupes ambulantes iam de uma cidade para outra apresentando seu repertório. Na época da estreia de *Os bandoleiros* e ao longo das décadas seguintes, essas trupes estão em processo de sedentarização. Sua área de deslocamento se reduz cada vez mais a uma região precisa e as temporadas nas diferentes cidades vão se tornando mais longas à medida que as estruturas de acolhimento melhoram e que a duração das concessões se amplia.

O mapa do início deste capítulo tenta dar uma ideia precisa dessa distribuição regional das trupes em relação com as representações de *Os bandoleiros*. A divisão é a seguinte:

- Böhm, Großmann e Josephi dividem a região do Reno;
- Abt, Bellomo e Bondini fazem o mesmo na parte central da Alemanha;
- Tilly se instala na Alemanha do norte e Caroline Schuch nas distantes regiões orientais;
- A situação é mais confusa no sul da Alemanha, onde numerosas trupes se sucedem ao longo dos anos.

Todas as trupes mencionadas apresentaram *Os bandoleiros*, mas examinaremos, a título de exemplo característico, apenas um

caso: o da região renana e da rivalidade entre Böhm e Großmann (o papel de Josephi nessa área foi mais discreto). No começo dos anos 1780, os caminhos de Johann Heinrich Böhm e de Gustav Friedrich Großmann não paravam de se cruzar. A disputa era, nessa época, pela obtenção da concessão do recém-inaugurado teatro de Frankfurt (Komödienhaus, 1782). Foi Großmann quem obteve do Conselho da cidade o direito de inaugurar o teatro e apresentar a maior parte dos espetáculos da temporada de inverno de 1782-1783. Mas Johann Böhm conseguiu, para o mesmo período, autorização para se apresentar em outra sala e para ocupar a própria Komödienhaus enquanto Großmann cumpria outros compromissos, inclusive em Aix-la-Chapelle. Foi ao longo desse período que Böhm assumiu a dianteira em relação a seu rival e apresentou *Os bandoleiros* na cena oficial de Frankfurt, em 19 de novembro de 1782.²⁸ Em seguida, a trupe de Böhm contribuiu amplamente para a difusão da peça de Schiller nas cidades da região renana e os levantamentos sistemáticos das representações da peça nos permitem assinalar as seguintes datas:

1782	Frankfurt
1783	Frankfurt, Mayence, Colônia, Aix-la-Chapelle, Bonn
1785-1786	Dusseldorf, Colônia
1787	Kassel, Koblenz
1791	Aix-la-Chapelle
1795	Colônia (trupe de Marianne Böhm, depois da morte do marido)

28 Cf. FELLMANN, Hans Georg. *Die Böhmsche Theatertruppe und ihre Zeit*. Leipzig: Leopold Voß, 1928, p. 13.

Chegamos, assim, a uma dúzia de representações no total, e esse número não é insignificante, ainda mais se pensarmos que, no mesmo período de tempo, o teatro de Mannheim representou quinze vezes a peça de Schiller.

A trupe de Johann Heinrich Böhm ocupa, portanto, um lugar importante na história das representações de *Os bandoleiros*, e esse fato assume toda a sua relevância se atentarmos para as características da companhia e para o seu repertório. Böhm é austríaco, nascido e criado na tradição vienense. Conservou dela o gosto pela música e pela dança. O ponto forte de seu repertório não era o teatro declamado, mas as obras cantadas (*Singspiele*) e o balé. No início dos anos 1780, sua trupe contava com uns cinquenta integrantes, entre os quais havia bons cantores e bailarinos. Ela dispunha também de uma orquestra de boa qualidade. O grande mérito de Böhm foi, na realidade, ter contribuído para impor aos palcos a ópera alemã, em especial a de Mozart, numa época em que predominavam ainda as composições italianas e francesas. O repertório dramático da companhia se ampliou, claro, ao longo dos anos, mas nunca foi o ponto forte da trupe de Böhm.

É particularmente revelador constatar que entre essas obras dramáticas figuram, em primeiro plano, *Os bandoleiros*. Faz todo sentido que Johann Heinrich Böhm logo tenha querido dar vida aos personagens de Schiller, cuja obra se situa na confluência entre a arte dramática e o espetáculo de ópera. Sua trupe era suficientemente numerosa para representar as cenas de conjunto e a prática da ópera e do balé facilitava a realização das evoluções coreográficas e do gestual da peça (aliás, um dos integrantes da trupe, Peter

Vogt, tinha sido aluno de Noverre).²⁹ Enfim, era totalmente possível para a trupe de Böhm reintroduzir os cantos de Karl e de Amália, suprimidos por Schiller e Dalberg nas versões cênicas de Manheim. Infelizmente, a falta de testemunhos precisos sobre as apresentações mencionadas não permite levar mais adiante a análise. Sabemos apenas que a situação de concorrência com Großmann tinha estimulado Böhm a dispensar um cuidado especial às representações em Frankfurt, anunciadas do seguinte modo nos jornais: “Os cenários e os figurinos serão totalmente adequados ao tempo e ao lugar da ação e nós nos desvanecemos de contentar nossos respeitáveis benfeitores e amigos e de merecer seus aplausos (...)”³⁰

No mesmo texto, Böhm, por iniciativa própria ou porque tinha lido a crítica de Timme, previa para Schiller o destino de um Shakespeare alemão... e garantia assim para a sua apresentação uma publicidade adicional.

A personalidade de Gustav Friedrich Großmann é fundamentalmente diferente da de Böhm. Großmann nasceu em Berlim, recebeu sólida formação e fez estudos de advocacia. Em Berlim, participou de um círculo cultural reunido em torno de J.C. Brandes, e pode ser considerado, sob muitos pontos de vista, um discípulo de Lessing. Começou sua carreira teatral escrevendo obras dramáticas, antes de se tornar, por artes do acaso, ator na companhia de

29 Cf. FELLMANN, Hans Georg. *Die Böhmische Theatertruppe und ihre Zeit*. Leipzig: Leopold Voß, 1928, p. 9-10.

30 *Staats-Ristretto*, Frankfurt, 28/01/1783. Reproduzido em MOHR, A.R. *Frankfurter Theater von der Wandertruppe zum Komödienhaus*. Frankfurt a. M.: W. Kramer, 1967, p. 95.

Seyler em Gotha, aos trinta e um anos, e diretor de trupe em Bonn quatro anos mais tarde, em 1778. As relações entre Großmann e o Teatro Nacional de Mannheim eram muito próximas. Ele conhecia os atores da antiga trupe de Seyler que tinham trocado Gotha por Mannheim. Ele se correspondia com o editor Schwan. E, sobretudo, havia uma sólida amizade entre Großmann e Schiller, desde que Großmann estreou *A conjuração de Fiesco*, em julho de 1783, em Bonn, e depois, *Intriga e amor* em Frankfurt. Aliás, Schiller enviou a Großmann sua tragédia burguesa assim que ela chegou da gráfica e este se adiantou em relação ao Teatro Nacional de Mannheim, estreando a peça dois dias antes de Dalberg (estreias, respectivamente, em 13 e 15 de abril de 1784).

De um lado, portanto, está Johann Heinrich Böhm, ator autodidata, diretor de espetáculos brilhantes e de boa qualidade no plano musical e coreográfico; de outro, Großmann, homem culto, enfronhado nos meios literários, dedicado à causa da arte dramática em seus aspectos mais elevados (ele venerava Lessing, Goethe, Shakespeare...).

Ora, Großmann se interessa também pelos *Bandoleiros* e escreve, em março de 1783, ao editor Schwan:

Falando agora de *Os bandoleiros*, peça que considero, com espanto, obra de um espírito ao qual devo testemunhar toda a minha admiração. Faça-me a gentileza de me contar tudo o que o senhor sabe a respeito dele (...). A concepção e a representação de um tipo de personagem que só aprendemos a conhecer na tortura e na miserável morada do pecado é um grande feito. E ele

conseguiu. O personagem de Karl é um êxito perfeito (...): ponho um joelho em terra diante dele, apesar de seus crimes. Mas Franz! Se existem realmente homens como ele, desgraçados de nós. Medido pela escala de Aristóteles, esse personagem não é, absolutamente, dramático. É o maior patife de todos os patifes, ao qual não resta nenhuma bondade e que, contudo, foi gerado por um bom homem e, verossimilmente, por uma boa mulher. Há aí uma contradição revoltante (...). Fiquemos por aqui, senão não conseguirei concluir. Eu gostaria de ver uma apresentação da peça como eu a concebo. Cada papel exige seu homem. Por mais hábeis que sejam as pessoas que o senhor tem consigo, aposto dez contra um que os papéis foram sacrificados. Hesito muito ainda em apresentar essa peça. Ela comporta belezas até nos detalhes e elas reclamam atores especiais, para que sejam realmente mostradas, e um público especial para que possam ser percebidas.³¹

Enquanto o homem de espetáculo J.H. Böhm imediatamente investe no que Os *bandoleiros* podem lhe render, Großmann hesita e suas objeções ecoam as dos homens de letras e críticos de sua época: embora ele seja favorável a todas as inovações no plano dramatúrgico e, sobretudo, rejeite as regras clássicas, Großmann é também um representante da *Aufklärung* e, nessa condição, espera uma justificativa psicológica racional para o comportamento dos personagens. No entanto, a atração que a peça de Schiller exerce sobre ele é forte demais para

31 Carta de 23 de março de 1783 dirigida a Schwan. Cf. WOLTER, Joseph. G.F.W. Großmann. Köln: W. Hoster, 1901, p. 60-61.

que ele consiga resistir por muito tempo e em 1783 Großmann apresentou *Os bandoleiros* com sua trupe em Bonn. Em dezembro de 1784, foi convidado pela trupe de Mannheim e apresentou lá *Os bandoleiros* com os atores do próprio Teatro Nacional. Os anúncios impressos não indicam qual foi o personagem que ele interpretou, provavelmente Franz Moor, porque foi o papel que ele fez quando montou a peça com sua própria companhia em Kassel, em junho de 1785. Segue-se uma representação do espetáculo em Frankfurt em outubro do mesmo ano e, nessa ocasião, Böck se deslocou de Mannheim para interpretar o papel de Karl Moor na companhia de Großmann.³² Não seria possível mostrar de modo mais claro a força dos laços que uniam Großmann ao Teatro Nacional. A trupe de Großmann ainda era itinerante, mas suas ambições no plano teatral ultrapassavam, sem dúvida, as das trupes ambulantes tradicionais, das quais uma companhia como a de Johann Böhm estava mais próxima.

4.3.3. O teatro de corte de Weimar: o público estudantil; Goethe, Schiller e Os bandoleiros

Fica muito claro que a extrema flexibilidade da peça de Schiller permitia a trupes teatrais e a públicos muito diversos encontrarem em *Os bandoleiros* o que lhes convinha. A trupe ambulante mais modesta consagrava à peça tantos cuidados quanto os grandes teatros permanentes, e ela suscitava interesse e até paixão tanto nos meios populares quanto na elite intelectual da Alemanha desse

32 Ao longo dos anos seguintes, a trupe de Großmann interpreta *Os bandoleiros* em Hanôver em 1787 e 1791, e de novo em Kassel em 1790.

tempo. A análise do impacto da peça de Schiller ficaria, contudo, incompleta se não aludirmos à atitude do público jovem, em especial dos estudantes, em relação a uma obra que foi escrita por um deles. Isso nos levará a voltar o olhar para o teatro de Weimar.

Foi a partir de dezembro de 1783 que a atividade teatral se tornou mais regular em Weimar, com a chegada da trupe de Josef Bellomo. Desde seu primeiro ano na pequena cidade ducal, Bellomo apresentou *Os bandoleiros* (novembro de 1784), retomando a peça praticamente todos os anos até o fim de sua atividade em Weimar em 1791. Sete apresentações em sete anos: o número seria de espantar se não levássemos em conta a proximidade dos estudantes de Iena. Eles devotavam a Schiller e particularmente a *Os bandoleiros* um verdadeiro culto e logo se criou o hábito de ir a Weimar para assistir à representação da peça, que se tornou ocasião de um encontro no qual o rito respeitoso concorria com a algazarra e o canto dos bandoleiros era entoado em coro por toda a plateia.³³ Acrescentemos que, a partir de 1785, Bellomo se instalava todos os verões na cidade de Lauchstädt, não muito longe de Leipzig. Lá ele também apresentou *Os bandoleiros* e os estudantes de Halle invadiam a cidadezinha às centenas para satisfazer a paixão pelo teatro, reprimida pela proibição de apresentações dramáticas na cidade universitária, que vigorou até o ano de 1811.³⁴

Quando assumiu o teatro de Weimar, Goethe manteve *Os*

33 Cf. SCHRICKEL, L. *Geschichte des Weimarer Theaters*. Weimar: Panses Verlag, 1928, p. 78-79.

34 Cf. MEYER, Günter. *Hallisches Theater im 18. Jahrhundert*. Emsdetten: Lechte, 1950, p. 96-104.

bandoleiros no repertório, o que não significava que ele tivesse admiração particular por essa peça. Ao voltar de uma viagem para além dos Alpes, Goethe faz a seguinte constatação:

Depois de minha estadia na Itália, onde busquei alcançar um maior grau de clareza e pureza em todos os domínios artísticos, sem me preocupar com o que acontecia na Alemanha durante esse período, encontrei obras literárias recentes ou mais antigas com grande fama e exercendo uma ampla influência, obras que, infelizmente, não me inspiravam nada além de repulsa; cito apenas *Ardinghello*, de Heinse e *Os bandoleiros* de Schiller (...); eu detestava este último porque, talento vigoroso porém imaturo, havia feito desencadear-se sobre minha pátria, em um fluxo irresistível, os paradoxos morais e teatrais dos quais eu tinha precisamente tentado me libertar.³⁵

Apesar dessa reação bastante enérgica de um poeta que, tendo se engajado no caminho do classicismo via ressurgirem bruscamente os excessos de sua própria juventude, Goethe não modificou os hábitos de seu antecessor e dos estudantes de Halle e de Iena. Os *bandoleiros* continuaram, portanto, a integrar o repertório do Teatro da corte, sendo apresentados nove vezes em Weimar e onze vezes em Lauchstädt. Como a censura de Merseburg (da qual dependia o teatro de Lauchstädt) se tornou mais intransigente no início do século

35 GOETHE, J.W. *Metamorphose der Pflanzen. Erste Bekanntschaft mit Schiller*, in: *Sämtliche Werke, Jubiläums Ausgabe*, Bd. XXX. Stuttgart und Berlin: Cotta, 1902, p. 388.

XIX, as seis apresentações dos anos 1801-1808 aconteceram sob o título de *Carl Moor*.³⁶ Podemos, então, admitir que as representações de *Os bandoleiros* tinham uma significação nada desprezível para o teatro de Weimar: como as demais sessões que atraíam estudantes, elas contribuíam para equilibrar o orçamento de uma instituição que era chamada de teatro de corte, mas não podia sobreviver somente com o público de uma cidade de apenas seis mil habitantes e que mais parecia uma grande aldeia.³⁷ Além dessas considerações materiais, é preciso acrescentar que Goethe sabia apreciar a contribuição intelectual de um público estudantil, muito turbulento, é verdade, mas também muito estimulante para a atividade teatral.³⁸ As características particulares desse público merecem ser sublinhadas, ainda mais porque é possível descobrir, em relação com *Os bandoleiros*, uma prefiguração, tênue, é certo, do que se tornaria o movimento liberal estudantil na Turíngia, na época da criação das confrarias (*Burschenschaften*) que nascem em Iena e levam à convenção de Wartburg... e aos decretos de Karlsbad sobre os quais voltaremos a falar mais adiante.³⁹

36 Cf. MEYER, Günter, op. cit., p. 111.

37 Cf. BURKHARDT, C.A. *Das Repertoire des weimarischen Theaters unter Goethes Leitung*. Hamburg/Leipzig: L. Voß, 1891, p. IX.

38 Ver as declarações de Goethe sobre o público de Lauchstädt em: MEYER, Günter, op. cit., p. 99. Entre os espectadores de Lauchstädt estavam estudantes como Arnim, Eichendorff, Immermann...

39 Os estudantes que haviam participado ativamente da resistência à dominação napoleônica não se conformaram com a falta de reformas democráticas após a derrota francesa e se organizaram em confrarias, sendo a convenção de Wartburg, em 1817, a primeira grande reunião estudantil com o propósito de difundir as ideias liberais. Como reação, em 1819, foram editados os decretos de Karlsbad, reprimindo violentamente esse movimento e mantendo as universidades sob estrita vigilância em todos os domínios monárquicos alemães. Wartburg, cidade onde Lutero traduziu a Bíblia para o alemão, tornou-se lugar simbólico da desejada unificação nacional.

A presença de *Os bandoleiros* no repertório weimariano é importante no plano da acolhida do público. A peça teria podido também ter uma significação no domínio da prática teatral, na medida em que o teatro de Weimar era um dos lugares privilegiados da criação nesse campo, no fim do século XVIII e início do século XIX. Em vida de Schiller sobressaem, na verdade, vários polos de atração para o exercício da prática teatral de língua alemã: Hamburgo, Viena, Mannheim, Weimar e Berlin.⁴⁰ Acontece que, depois de anos de errância e de incerteza, Schiller se instala em Weimar em 1787. Ao voltar da Itália, Goethe, cuja atitude em relação a Schiller nessa época nós já mencionamos, encontrou uma solução elegante para afastar Schiller ou, ao menos, observá-lo à distância: obteve para ele uma cátedra de História na Universidade de Iena (maio de 1789). Em consequência de seus estudos históricos e filosóficos, Schiller toma, então, a via do classicismo e a aproximação com Goethe vai se tornando, pouco a pouco, possível e mesmo inevitável. A partir do primeiro encontro entre ambos em Iena,⁴¹ constatamos que os trabalhos e as reflexões em comum se multiplicam, até que Schiller se muda de volta para Weimar em dezembro de 1799.⁴² A colaboração vai se dar também no plano dramático. Schiller participa ativamente da preparação das apresentações que Iffland vai fazer, a convite, em Weimar em 1796, ao longo das quais ele interpreta os papéis de Franz Moor e de Egmont, de Goethe, na adaptação de

40 Em Hamburgo, Friedrich-Ludwig Schröder impôs Shakespeare e os autores do *Sturm und Drang*, mas não apresentou *Os bandoleiros*. Ele reprovava à peça seu caráter de romance dramático e as excessivas mudanças de cena. Ver PETERSEN, Julius. *Schiller und die Bühne*. Berlin: Mayer und Müller, 1904, p. 93.

41 Em julho de 1794.

42 Cf. WENTZLAFF-EGGEBERT, F.W. *Schillers Weg zu Goethe*. Berlin: De Gruyter, 1963, passim.

Schiller. A partir de sua instalação definitiva em Weimar, Schiller colabora estreitamente com a atividade do Teatro de corte, a saber:

- por uma produção dramática intensa (1799: *Wallenstein*; 1800: *Maria Stuart*; 1801: *A donzela de Orleans*; 1803: *A noiva de Messina*; 1804: *Guilherme Tell*);
- por uma atividade de *Dramaturg* também muito intensa (adaptação de *Macbeth*, de *Fedra*);
- por um trabalho de direção, em conjunto com Goethe, para as obras e adaptações schillerianas já mencionadas, bem como para outras representações importantes do Teatro de corte.

E *Os bandoleiros*? A peça já estava no repertório quando Schiller começou a trabalhar em Weimar e foi representada sete vezes no Teatro de corte e em Lauchstädt entre 1800 e 1805. Dado o considerável trabalho de escrita dramática e de adaptação que acabamos de evocar, a expectativa era ver Schiller reconstruir uma obra que lhe escapou das mãos na época em que o barão Dalberg lhe impôs seus pontos de vista. Também se esperava que isso acontecesse porque, em 1804, Goethe e Schiller fizeram juntos uma adaptação de *Götz von Berlichingen*, a grande obra dramática da juventude de Goethe, que foi efetivamente montada. Entretanto, não foi feita uma nova versão de *Os bandoleiros*. Schiller tinha imaginado preparar uma nova edição de suas obras dramáticas e, por duas vezes, em 1797 e em 1802, pediu ao editor Cotta que lhe enviasse um exemplar da primeira edição de *Os bandoleiros*. Mas nunca modificou uma vírgula do texto. A obra voltou, então, para as mãos do editor Cotta em sua forma original e foi publicada

desse modo depois da morte de Schiller.⁴³

Quanto à nova adaptação cênica, Goethe insistiu muito para que Schiller a realizasse, mas o trabalho nunca foi concluído, como se lê nas *Conversas com Eckermann*:

Schiller, observa Goethe, me falou muitas vezes nisso, porque não suportava suas primeiras peças (...). Nós precisávamos de obras dramáticas e tínhamos de bom-grado incluído no repertório essas três violentas obras de juventude. Mas a coisa não dava certo. Cada elemento estava ligado muito intimamente ao conjunto, de modo que Schiller perdeu as esperanças de levar a bom termo a iniciativa e se viu obrigado a abandonar o projeto e deixar as peças tais como estavam.⁴⁴

A lembrança de Goethe é imprecisa no que diz respeito à presença de *Os bandoleiros* no repertório daqueles anos, mas esse erro não põe em dúvida a autenticidade do testemunho relativo à atitude do autor em relação à sua peça. Quando Charlotte von Schiller mandou para Cotta o exemplar intacto de *Os bandoleiros*, ela ecoou as palavras tantas vezes ditas pelo próprio Schiller, ao longo de seus últimos anos: havia se tornado “mais difícil retomar algumas de suas antigas obras dramáticas do que escrever novas”.⁴⁵ Julius

43 Cf. PETERSEN, Julius. *Schiller als Redaktor eigener Werke*, in: *Euphorion*, Bd. XII, 1905, p. 44 ss.

44 ECKERMANN, J.P. *Gespräche mit Goethe*. Hrsg. von H. Houben. Wiesbaden: Brockhaus, 1949, p. 165.

45 Cf. PETERSEN, Julius. *Schiller als Redaktor...*, op. cit., p. 48.

Petersen aproxima, com razão, essas palavras da carta de Schiller a Dalberg de... 6 de outubro de 1781, na qual Schiller anunciava ao intendente o envio de sua primeira adaptação cênica (*O filho pródigo*) e constatava que lhe seria menos custoso escrever uma obra-prima do que se submeter novamente às exigências do trabalho que tinha acabado de realizar.⁴⁶

Não houve, pois, nova adaptação cênica de *Os bandoleiros*, nem trabalho dramático aprofundado de Goethe e Schiller sobre essa peça. As apresentações de *Os bandoleiros* carregavam as marcas do estilo de Weimar? Não é impossível que isso tenha acontecido, na medida em que, entre os intérpretes de *Os bandoleiros*, estavam alguns dos atores principais da trupe de Goethe: Genast, Graff, Beck e, sobretudo, Christiane Neumann, que interpretou, até a morte em 1797, o papel de Amália e que concentrava todas as esperanças de Goethe no tocante à interpretação dos papéis femininos.

A arte dramática de Weimar bebia nas fontes do classicismo. A declamação era ritmada e tinha caráter musical, o gestual alcançava beleza e nobreza por sua harmonia, as posturas dos atores e as cenas de conjunto eram concebidas segundo princípios originados da composição pictórica e da estatuária. Se as representações de *Os bandoleiros* foram, ao menos em parte, realizadas segundo esses princípios, tenderam para uma forma depurada da peça, centrada essencialmente no destino trágico dos personagens principais e na realização de quadros de grupo restritos, mas de composição cuidada, para as cenas de conjunto. Porém a ausência de participação

46 Cf. PETERSEN, Julius. *Schiller als Redaktor...*, op. cit., p. 48. Ver também N.A. vol. XXIII, p. 20.

efetiva de Goethe e de Schiller na preparação dessas representações permite pôr em dúvida ao menos o caráter sistemático e coerente dessa concepção e de sua realização cênica em *Os bandoleiros*.

Assim, apesar da presença de Schiller em Weimar, é em Berlim, cujo Teatro Real era dirigido, desde 1796, por August Wilhelm Iffland, que a história das representações de *Os bandoleiros* vai evoluir de maneira decisiva.

4.4.

A interpretação dramática no século XVIII e os grandes papéis de Os bandoleiros

4.4.1. Os testemunhos sobre a interpretação de Franz Moor por Iffland

São três os principais escritos a respeito da interpretação de Franz Moor por Iffland. Do próprio Iffland temos um artigo de seu *Almanach* de 1807, no qual ele comenta três gravuras de Catel nas quais este último havia representado posturas características do ator em três momentos essenciais da interpretação; outro artigo desse mesmo almanaque permite a Iffland ressaltar com mais precisão os traços característicos de sua interpretação de Franz Moor, em meio a considerações mais gerais sobre a representação dos personagens maus e intrigantes; e, por fim, há a publicação de C.A. Böttiger sobre as representações da turnê de Iffland em 1796 ao Teatro da corte de Weimar.⁴⁷ É o segundo artigo citado que vai reter nossa atenção, porque contém uma justificativa geral das concepções de Iffland. Citaremos, então, longos trechos dele, antes de iniciar a análise.

47 IFFLAND, A.W. *Almanach für Theater und Theaterfreunde auf das Jahr 1807*. Berlin: W. Oehmigke, 1807, p. VII a XVI e p. 50 a 86. BÖTTIGER, C.A. *Entwicklung des Ifflandschen Spiels*. Leipzig: Göschen, 1796, p. 290-329.

Iffland escreve:

O mais completo canalha de todas as peças alemãs de teatro é Franz Moor, de *Os bandoleiros*, de Schiller.

O ator que tiver que interpretar esse papel deverá fazê-lo com a intenção de se tornar, por sua interpretação, o defensor coagido e forçado desse ser terrível – tanto quanto for possível, mas sem pecar contra a natureza e sem trair as intenções do autor. Caso contrário, é melhor abandonar o papel, por amor à arte e à humanidade.⁴⁸

Segundo Iffland, Schiller criou forte laço afetivo com os personagens de Karl e de Amália quando escreveu *Os bandoleiros*. Franz Moor tinha, nesse contexto, uma função essencial: lançar a sombra que deveria realçar a luz que emanava desses dois heróis. Que Schiller tenha pesado a mão e acumulado um excesso de horrores sobre o personagem de Franz é, portanto, compreensível. Iffland prossegue:

Em vez de dar conta de todas as atrocidades e tomá-las como ponto central da interpretação desse personagem, devemos deixá-las de lado sempre que isso for possível e, pelo menos, não as sublinhar com insistência quando não for possível passá-las sob silêncio.

48 IFFLAND, A.W. *Ueber Darstellung boshafter und intriganter Charaktere auf der Bühne*, in: *Almanach 1807*, op. cit., p. 55-77 (no que se refere a Franz Moor).

Habitualmente, o ponto de vista que determina a representação desse papel e, sobretudo, o comportamento exterior do personagem se baseia em motivos como os seguintes: Franz conta que o pai sempre o designou como um ser “seco, frio, insensível como uma pedra”; ele diz de si mesmo: “Porque a natureza me sobrecarregou com o fardo da feiura.” Amália “dá nele uma bofetada”; o pai “quer estrangulá-lo” e Franz “joga o pai moribundo de volta na poltrona”. Se levarmos tudo isso ao pé da letra e se somarmos todas essas indicações, só restará um crapulazinho vulgar, desfavorecido pela natureza, covarde, ávido de sangue, doente e cruel.

Se o papel for concebido desse modo, observa Iffland, Franz Moor “aparece debochado, sarcástico, revirando os olhos, corcunda (...) mendigando ou aos berros, urrando ou gemendo do começo até o fim (...)”. Pode-se, claro, contentar assim a plebe rude, mas não um público esclarecido e essa observação leva Iffland a formular as constatações seguintes, fundamentais:

1. Franz Moor é inteligente e culto. Sua atitude deve, portanto, estar em conformidade com a sua linguagem, o que exige do intérprete uma certa distinção.
2. A razão primeira dos atos de Franz é que ele foi preterido por seu pai em benefício do irmão.
3. As palavras de Franz provam que ele tentou que os seus o apreciassem, mas foi por eles rejeitado. Karl, Amália e o Velho Moor têm também sua parte de responsabilidade na evolução que leva Franz Moor a se tornar um monstro.

Dessas constatações resulta uma outra concepção do personagem. A primeira questão a examinar a esse respeito é a da feiura de Franz Moor:

Ele deve ter uma corcunda? Deve mancar? As doenças físicas incomodam tanto quando são vistas no palco! A feiura de Franz deve, antes de mais nada, ser determinada pelo contraste com a figura nobre e heroica de Karl e com a sua força esplendorosa. As próprias palavras de Franz evocam essencialmente, na verdade, uma fraqueza de constituição corporal (...). Uma palidez extrema, ou antes, uma tez biliosa indefinível, que ameaça se misturar ao sangue e desregular totalmente a máquina corporal quando arde o fogo interior de uma raiva recalcada. Sobre a testa, úmida pelo efeito da ebulição dos pensamentos, cai uma cabeleira escassa, desbotada e sem forma, cuja cor é indefinível. Se ele não usar *rouge*, e se pintar olheiras de um azul pálido, se as cores do primeiro figurino forem escolhidas para causar uma impressão bizarra, a primeira aparição de Franz será certamente repugnante o suficiente para que não se precise recorrer a malformações ou enfermidades físicas para provocar repulsa.

Quando Franz entra em cena pela primeira vez, o que deve aparecer não é um crápula que se insinua para sua presa, revira os olhos e ri das suas vítimas. O pai está doente, velho, fraco; mas está lúcido. Se toda a astúcia de Franz é abertamente mostrada diante do pai pela representação sem disfarce de uma perfídia vulgar, o pai não se deixará enganar.

Se Franz se comporta como um homem bem nascido, se sua atitude em relação a seu pai é feita de cortês simpatia, se uma calma, que é efeito de cálculo, esconde o caráter apavorante de seus projetos – só indiciados por um rápido suspiro ou um olhar terrível – (...) parecerá plausível que o pai possa ser enganado.

Em seguida, Franz fica sozinho. Então, que o homem que reprime toda a sua maldade se revele à luz do dia em toda a verdade de sua vida interior. Sua cólera, sua alma humilhada, seu espírito de vingança: que cada elemento seja tão forte, tão verdadeiro quanto todos os demais.

No monólogo ao longo do qual Franz escolhe os venenos que vai usar, o personagem evidencia, certamente, sua sede de poder e é capaz de passar por cima do cadáver do pai para satisfazê-la, observa Iffland. “Mas não há aí ódio dirigido diretamente contra o pai, porque, se fosse o caso, nada o teria então impedido de recorrer ao assassinato e ao veneno”. Do mesmo modo, Iffland rejeita que Franz bata no pai e o jogue com brutalidade de volta na poltrona: “Que ele consiga escapular bem no momento em que o pai vai atingi-lo e diga as seguintes palavras: “eu abandono o senhor”, sem acrescentar: “deixo-o sozinho com a morte.”

A moderação na caracterização do personagem de Franz Moor ao longo dos primeiros atos de *Os bandoleiros* permite atribuir a exata dimensão à representação dos dois últimos atos da peça: ter mostrado o “canalha que sabe controlar sua cólera” e não o “monstro sarcástico que range os dentes” torna possível que, mais adiante, se dê forma ao despertar da consciência e ao verdadeiro terror que o

assalta. Quando Franz, depois de ter reconhecido o irmão, pronuncia o monólogo ao longo do qual se acredita assombrado por espectros (Ato IV, cena 9 da *Versão para a cena*), ele está apavorado, mas aguenta firme até sair de cena. Iffland descreve sua interpretação:

É difícil fazer Franz deixar a cena, visto que ele está sozinho ali. Isso é realizável da seguinte maneira: ele acredita ter visto alguém atrás dele, ele para, olha hesitante para o lugar onde estaria seu perseguidor e mantém o braço e a mão na direção oposta, para a qual o levariam seus passos se ele não estivesse como que pregado ao chão. Estando assim imóvel, ele continua a falar nesse estado alterado. Por acaso, a mão que ele estende com angústia toca sua própria roupa – e, desse modo, nasce nele bruscamente a ideia de que fantasmas se aproximam, vindo do lado para o qual tendia todo o seu corpo como para um porto seguro – ele então cobre o rosto com as mãos e se precipita para fora, com um grito. (*Ilustração 9a*)

A partir daí, o que resta a Franz é seguir seu destino até o fim. Iffland observa que seria um erro não levar a sério as palavras pronunciadas por esse personagem quando ele reconhece, enfim, a existência de uma força transcendente, e descreve as características de sua interpretação nesse momento decisivo:

Nesse instante ele (Franz) diz: “Não é certo que exista um ser vingador lá no alto, para além das estrelas. Quem me soprou esse pensamento? Alguém julga, lá do alto, para além das estrelas? Não! Não! Não quero.

– Sim, sim! Para minha desgraça”. Depois que Franz pronunciou essas primeiras palavras, completamente absorto em seus pensamentos nesse instante de agonia, ele ergue pouco a pouco os olhos para o Tribunal celeste cuja existência queria contestar. É preferível que, num último ato de provocação, ele dirija o peito para o céu e diga um primeiro “Não!” abafado na direção das nuvens, depois levante a mão ameaçadora para o céu, manifestando assim seu próprio medo – a mão aberta: contra a sua vontade, ele não ousa mais levantar o punho fechado nessa direção –,⁴⁹ bate com o pé no chão e lança, com uma voz tonitruante, o segundo “Não!” As palavras que vêm em seguida (“Não quero!”) são suprimidas. O personagem já se exprimiu no último “Não!”

Esmagado pelo peso da culpa, ele já vê resplandecer o tribunal que o espera, perde a fala – Sim, sim! grita ele desesperado. Cai nos braços de Daniel que lhe traz sua sentença de morte, põe-se a rezar, em desespero, e não tem mais nenhum instante de tranquilidade, cai entre as mãos dos vingadores e nas chamas, de onde é tirado entre gritos de “morte ao traidor”, levado até o lugar onde será julgado e onde terá que (...) se curvar, balbuciante e de olhos baixos, diante da humanidade que ele ofendeu.

49 Cf. Ilustração 9b.

4.4.2. Análise da interpretação de Franz Moor por Iffland

O testemunho de Iffland, de 1807, é interessante na medida em que a descrição da interpretação de Franz Moor por esse ator, redigida por Böttiger em 1796, já sublinhava as mesmas características gerais e também os mesmos detalhes da execução do papel. A leitura do texto de Schiller por Iffland era muito precisa e ele a pôs em prática em seu trabalho como intérprete de Franz Moor. Essa concepção do personagem suscita várias observações.

Em primeiro lugar, é incontestável que o texto do *Almanach* é uma defesa em causa própria. Iffland sustenta ali uma concepção do personagem de Franz que, apesar de receber muitos aplausos, recebia também várias críticas. O próprio Böttiger, ao mesmo tempo que multiplica os elogios dirigidos ao ator, reprova o fato de ele atribuir grande distinção ao personagem.⁵⁰ Outro comentário, menos conhecido, publicado depois das representações de Iffland em turnê a Hamburgo em 1805, é muito mais severo em relação ao ator: o Franz Moor de Iffland é mais hipócrita que diabólico, sua atuação lenta demais e circunspecta demais destrói a ilusão durante os três primeiros atos.⁵¹ Acrescentemos que Goethe redigiu uma crítica do *Almanach* de 1807 na qual censura a Iffland o desejo de impor a todos a sua concepção de Franz Moor e, sobretudo, o fato de desequilibrar a peça tirando ao personagem principal sua feiura física e moral, enquanto que “a selvagem grandeza que tanto nos espanta na peça de Schiller só se torna suportável porque os personagens estão em situação de equilíbrio uns em relação aos outros”. Procedendo como

50 BÖTTIGER, C.A., op. cit., p. 297-298.

51 Cf. *Iffland in Hamburg*, Hamburg: Kratzsch und Wettach, 1805, p. 38-41.

Iffland, “o ressentimento, o ódio, recaem sobre os outros personagens que, em comparação com Franz, aparecem como semideuses (...). E, além do mais, no que diz respeito ao próprio personagem, o que é que se ganha ao agir assim? É em benefício do diabo que se serram os seus cornos e as suas unhas e que, por acréscimo, ainda se tenta torná-lo angelical?”⁵² Fascinado pelos personagens demoníacos, Goethe rejeitava categoricamente uma tal amputação do personagem de Franz Moor, e não era o único a agir dessa forma. Compreende-se, nessas condições, que o tratado de Iffland tenha tomado a forma de uma defesa de sua própria concepção da obra de Schiller: Iffland queria, antes de mais nada, puxar o personagem de Franz na direção de seus papéis preferidos, que eram os papéis de composição, fazendo aparecer, por mil detalhes, as características psicológicas do personagem, enquanto Goethe procurava abarcar o conjunto da obra trágica e dar conta, no palco, do jogo de forças antagônicas que lhe atribuem vida.

O documento de Iffland é muito precioso, por todos os motivos. Ele nos permite, em primeiro lugar, mensurar a importância do trabalho de ator na prática teatral da época. No que concerne a Iffland, essa importância é considerável. Na verdade, é ele o senhor da concepção geral de sua interpretação. O texto da peça pode ser, em função dela, modificado por cortes. As indicações cênicas do autor não são respeitadas ou são interpretadas num sentido particular, quando não estão de acordo com essa concepção geral do papel:⁵³ Franz não deve levantar a mão para o pai, Amália não deve

52 GOETHE, J.W. *Rezensionen in die Jenaische Allgemeine Zeitung*, in: *Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe*, Bd. XXXVI. Stuttgart und Berlin: Cotta, 1906, p. 296-297.

53 IFFLAND, A.W. *Ueber Darstellung...*, in: *Almanach 1807*, op. cit., p. 70-71.

esbofetear Franz mas apenas roçar-lhe o rosto com sua luva, enfim, a feiura de Franz é atribuída aos sintomas de seu desequilíbrio físico e psíquico mais do que a uma falha da natureza, a um problema de nascença. Ora, na verdade, no texto de Schiller, esses dois elementos têm igual importância. Iffland age com a mesma liberdade no que diz respeito ao figurino. Na *Versão original*, bem como na *Versão para a cena*, Schiller indica na didascália inicial da cena 1 do Ato V que Franz entra precipitadamente em cena vestindo um roupão. Pelo relato de Böttiger, sabemos que essa determinação foi seguida por alguns intérpretes de Franz Moor, mas que Iffland não a aceitou. Böttiger escreveu: “O fato de Franz Moor não aparecer de roupão, como prescrito pelo autor, não mereceria sequer ser mencionado, se eu não tivesse visto essa indicação seguida ao pé da letra em outras representações.”⁵⁴

Restou um documento iconográfico da interpretação conforme ao texto de Schiller: uma gravura publicada numa coletânea consagrada aos atores de Leipzig, editada em 1804, mostra o grande intérprete local de Franz Moor, Ferdinand Ochsenheimer, vestido com o famoso roupão (e com uma peruca vermelha, típica dos personagens maléficos. *Ilustração 10*). É possível mensurar a distância que separa as duas interpretações do personagem comparando essa ilustração com a gravura de Catel que representa Franz Moor na mesma cena (*Ilustração 9b*).

Essas observações não devem nos impedir de sublinhar o mérito de Iffland. O aspecto positivo desse trabalho dramático está no fato de ele, ao contrário de muitos atores de sua época, não conceber

54 BÖTTIGER, C.A., op. cit., p. 297.

seus papéis como uma sucessão de cenas soltas, mas como um conjunto cuja coerência é necessário reiterar. Essa apreensão do papel por inteiro é uma etapa importante em direção à coesão da representação teatral e isso fica bem patente na leitura que Iffland faz do texto schilleriano em função da representação cênica. Essa leitura encontra os eixos semânticos principais que sublinhamos na análise inicial, em ligação com o personagem de Franz Moor. Iffland distingue, cuidadosamente:

- as situações nas quais Franz está em presença de outros personagens e nas quais dominam os significantes do eixo semântico |traição, intriga|, que trazem sempre a marca da mentira, da farsa que Franz representa para os demais personagens;
- as situações nas quais esse personagem está sozinho e revela sua natureza dominadora (eixo semântico |tirania|).

O relato de Böttiger permite, além do mais, saber que Franz saía às vezes do registro da intriga para revelar sua natureza, mesmo quando estava em presença de outros personagens, mas o fazia às escondidas dos demais. Assim, na cena da “farsa” representada para Amália e para o Velho Moor, Iffland fica atrás do velho (apoiado contra o espaldar da poltrona) e pode, então, se permitir deixar transparecer, por instantes, sua alegria maligna diante do êxito de seu projeto destrutivo.⁵⁵ O terceiro eixo semântico principal, que concerne ao personagem de Franz Moor, mas não só a ele, (|debate filosófico e religioso|) não é mencionado nos escritos

55 Cf. BÖTTIGER, C.A., op. cit., p. 303.

de Iffland, visto que as adaptações da peça haviam apagado seus aspectos essenciais na primeira parte de *Os bandoleiros*. Mesmo levando-se em conta essa lacuna inevitável, pode-se dizer que a leitura do texto feita por Iffland não carecia de sutileza, mesmo sendo possível censurar-lhe o fato de ter suavizado o personagem, ao se recusar a aceitar sua vontade de prejudicar os outros, em nome de uma moral conciliadora cuja melhor expressão é encontrada nas comédias lacrimosas do próprio Iffland. Na realidade, a interpretação dele era totalmente orientada para a representação dos dois últimos atos de *Os bandoleiros*. Todos os testemunhos concordam sobre esse ponto, tanto os de Schiller e de Streicher a respeito das primeiras apresentações, como os de Böttiger em 1797 e os dos comentadores das representações de Hamburgo em 1805. Iffland atuava, sem dúvida, um tom abaixo ao longo dos três primeiros atos para melhor realçar, ao longo dos dois últimos, a derrota de seu personagem diante da aparição da consciência moral, dando, então, a ler ao espectador um conjunto de signos ligados ao eixo semântico |crise física e psíquica| e marcando bem os sintomas físicos da derrota moral do personagem. O inconveniente dessa gradação de efeitos na interpretação do personagem de Franz Moor está no fato de que o autor de *Os bandoleiros* não tinha concebido desse modo o ritmo de sua peça, mas, ao contrário, tinha querido levar o espectador de um tempo forte a outro, da cena inicial até o desfecho. Essa técnica de escrita teatral que não economiza nos efeitos dramáticos e cênicos e, verossimilmente, provém do espetáculo operístico, suportava mal uma tal contenção ao longo dos primeiros atos. Isso explica, certamente, por que o Franz Moor de Iffland despertava muitas reservas no início das apresentações, antes de provocar o entusiasmo pela interpretação dos dois últimos atos da peça de Schiller.

O último aspecto interessante do texto de Iffland diz respeito às condições gerais da representação teatral no começo do século XIX. Nesse domínio, a maior parte dos efeitos buscados repousava sobre os ombros do ator. O cenário desempenhava, claro, um papel muito importante e já falamos disso quando abordamos as apresentações do Teatro Nacional de Mannheim. Mas nem todos os teatros dispunham dos mesmos recursos da trupe de Dalberg, de modo que o papel do cenário podia se ver, muitas vezes, consideravelmente reduzido. Assim, Böttiger observa a respeito da representação de *Os bandoleiros* em Weimar:

Se o teatro tivesse profundidade suficiente para abrir a perspectiva em direção a alguns cômodos situados no fundo do palco e através dos quais os incendiários avançariam em direção à frente da cena, o último combate, angustiado, ao longo do qual Franz tenta ora rezar, ora pôr fim a seus dias, teria, sem dúvida, parecido ainda mais aterrorizante. Como esse efeito não podia ser realizado, o artista (Iffland) achou preferível representar essa cena o mais rápido possível (...).⁵⁶

Reiteramos a constatação óbvia: as limitações materiais são, às vezes, um freio que impede de colocar em jogo, em toda a sua capacidade, certos componentes do espetáculo teatral concebido por Schiller.

Do mesmo modo, os objetos e acessórios presentes em cena são pouco numerosos, embora, com frequência, sejam importantes pontos de apoio para o ator na construção do seu trabalho. A

56 BÖTTIGER, C.A., op. cit., p. 318.

melhor prova disso é a utilização feita por Iffland da espada ensanguentada, ao longo do segundo ato da peça: despeitado pela obstinação de Amália, que faz seus planos fracassarem, Franz tem um acesso de raiva assim que fica sozinho e joga no chão, enfurecido, a espada sobre a qual acabara de ler o pretenso testamento de Karl.⁵⁷ Iffland utilizava da melhor forma possível os objetos e acessórios de que dispunha: a poltrona do Velho Moor, atrás da qual vimos que ele se colocava; os acessórios da “farsa” de Hermann, a pistola na segunda cena com Hermann (*Versão para a cena*, Ato IV, cena 8).⁵⁸ Esses pontos de apoio eram, no entanto, relativamente pouco numerosos, dado que os homens de teatro dessa época não colocavam no palco nada além do estritamente necessário, e as frequentes mudanças de cena de *Os bandoleiros* não estimularam nenhuma grande alteração nesse procedimento durante um longo período da história das representações da peça. Nessas condições, o ator era, muitas vezes, obrigado a contar apenas com seus próprios recursos expressivos, o que explica a importância da mímica, do gestual, da dicção na organização da representação e na avaliação do espectador. Acrescentemos que o grande número de monólogos da peça de Schiller priva, com frequência, os atores principais do apoio de seus parceiros e os obriga, então, a carregar sozinhos o peso da representação.

57 Ibid., p. 304.

58 Ibid., p. 311.

4.4.3. O Franz Moor de Iffland no contexto das teorias sobre a arte dramática na segunda metade do século XVIII

Analisar o estilo de interpretação de Iffland é, portanto, indispensável. Para fazer isso, é necessário identificar previamente as linhas-mestras da concepção de arte dramática ao longo do século XVIII. Nesse aspecto, os autores que redigem tratados a respeito da arte dramática estavam, digamos, tomados de um furor teórico que os levou a querer classificar gestos e atitudes em função dos estados de espírito e das reações da sensibilidade que convinha representar segundo cada situação. Essa tendência se manifesta em especial na França com as obras de Rémond de Sainte-Albine e Francesco Riccoboni (respectivamente, *Le comédien*, 1747; *L'art du théâtre*, 1750) e os escritos sobre teatro de Diderot; na Inglaterra, onde a tendência teorizante é menos claramente representada (escritos de Hill, de Colley Cibber, que se baseiam, antes de mais nada, na prática cênica do ator Garrick); na Alemanha, essencialmente por intermédio das primeiras tentativas de sistematização de Lessing na *Dramaturgia de Hamburgo* e, sobretudo, do tratado metódico de J.J. Engel, ao qual a tradução francesa da época atribuiu o título de *Ideias sobre o gesto e a ação teatral* (*Ideen zu einer Mimik*, 1785-1786).

Para além de todas as classificações de detalhe, muito variáveis segundo os autores, a característica fundamental encontrada, em especial em Engel, permite distinguir:⁵⁹

59 Cf. ENGEL, J.J. *Ideen zu einer Mimik*. Bd I. Berlin: August Mylius, 1785-1786, p. 59-60. Engel inclui também, entre os gestos pitorescos, o gesto que designa algo ou alguém, e que seria, para o semiólogo, um índice.

- o gesto expressivo (*ausdrückende Gebärde*), que acompanha a ação ou a reação emotiva e é a expressão direta delas;
- o gesto pitoresco⁶⁰ (*malende Gebärde*), que traduz as ações ou emoções mencionadas no discurso sem que os personagens estejam nelas implicados ou as estejam sentindo naquela hora.

Em outras palavras, um ator que bate no chão com o pé no momento em que seu personagem está tomado pela cólera realiza um gesto expressivo; em contrapartida, um personagem que faz um movimento circular com o braço para evocar um objeto circular do qual está falando executa um gesto pitoresco. A distinção é mais difícil de estabelecer, mas permanece muito importante para os teóricos da época, quando se trata, nos dois casos, de reações afetivas. Assim, o gesto que denota o medo pode ser expressivo se o personagem está efetivamente amedrontado naquele instante e pode ser pitoresco se o ator o realiza para evocar gestualmente uma reação de medo mencionada nas palavras que pronuncia, mas que seu personagem não está experimentando no momento em questão. Böttiger nos fornece um bom exemplo desse segundo caso ao descrever a atuação de Iffland-Franz Moor em busca do melhor veneno para abater seu pai: quando Franz pensa em utilizar o terror, Iffland sacode convulsivamente as mãos e retesa para trás o corpo todo. Esse jogo de cena é designado por Böttiger como gesto pitoresco.⁶¹ Ao contrário, quando

60 Gesto pitoresco (*geste pittoresque*) é a expressão utilizada na tradução francesa da obra de Engel (Paris: H.J. Jansen et comp., 1794). Cf. ENGEL, J.J. *Idées sur le geste et l'action théâtrale. Présentation de Martine de Rougemont*. Collection Ressources, n. 61. Genève: Slatkine Reprints, 1969, passim.

61 BÖTTIGER, C.A., op. cit., p. 300.

o personagem está tomado pelo terror, seus gestos serão expressivos, como nos mostra a descrição do monólogo dos espectros.

O contexto dessa distinção teórica era menos limitado do que parece: ela permitia, na realidade, opor duas concepções fundamentalmente diferentes da interpretação dramática. Na Alemanha, o combate contra a prática teatral do classicismo francês, a partir de meados do século XVIII, era, de fato, uma luta contra os excessos do gestual pitoresco: os atores franceses e seus pálidos imitadores alemães tinham feito reinar nos palcos, durante décadas, um gestual harmonioso e, sobretudo, regido por um código muito preciso que, ao longo do tempo, acabou por se petrificar. O ator tinha se tornado uma espécie de dançarino imóvel que encadeava com virtuosismo uma série de gestos que utilizavam os movimentos dos braços e cuja significação codificada tornava-os redundantes em relação ao discurso: a evocação do céu num diálogo era acompanhada por um gesto que apontava para ele; mal se pronunciava a palavra coração, a mão era levada ao peito. Essas práticas estavam longe de ser abolidas na Alemanha do fim do século XVIII e foi por essa razão que um teórico como Engel se levantou, em seu livro *Ideen zu einer Mimik*, contra o uso de gestos pitorescos. Para melhor explicar seu ponto de vista, Engel menciona uma anedota contada por Macróbio: Silas, aluno de Pílades, representou uma peça cujas últimas palavras eram: “o grande Agamenon”. Para exprimir a ideia de grandeza, Silas estirava o corpo para o alto o mais que podia. Pílades o criticou dizendo: “Você o tornou alto, mas não grandioso” e propõe um jogo de cena no qual o ator assumiria a atitude do pensador.⁶² O fato de que essa anedota tenha chamado a atenção de Engel é muito significativo.

62 ENGEL, J.J., *Ideen...*, op. cit., p. 366-367.

Mostra, na verdade, que o homem de teatro do fim do século XVIII não quer mais a construção do significado em matéria teatral por meio de signos codificados e sempre convencionais, defendendo, ao contrário, uma dramaturgia que privilegie a representação dos comportamentos e um desmonte da rigidez do código, o que permitiria o estabelecimento de associações de sentido mais livres (o ator que pensa = ao grande Agamenon). Ao ator dessa época, observa Robert Abirached,

não compete mais confrontar-se com arquétipos, mas procurar parecer com indivíduos que, embora não possam escapar de todas as convenções, falam uma linguagem que tem a vida como referência (...) Uma vez liberados do que, na tradição, “os torna simétricos, pesados e lentos”, os atores poderão usar seu corpo com leveza e variedade, compondo seus personagens a partir do interior, com a ajuda de sua experiência, de sua memória e de sua imaginação.⁶³

Que essa vontade de realismo seja temperada por exigências de estilo fica evidente. Iffland nos dá um exemplo característico ao interpretar Franz Moor. Ele não renuncia, aliás, inteiramente aos gestos pitorescos e Böttinger tem bastante dificuldade de justificar esse fato em seu comentário, recorrendo ao seguinte argumento: o gestual no qual o ator evoca o pavor que deverá matar o Velho Moor é, ao mesmo tempo, pitoresco e expressivo, estando o próprio Franz Moor aterrorizado com a possibilidade de usar essa

63 ABIRACHED, Robert. *L'acteur et son jeu*, in: *Le Théâtre*, sous la direction de Daniel Couty et Alain Rey, Bordas, 1980, p. 157.

arma psicológica.⁶⁴ Em seu conjunto, a atuação de Iffland se apoiava sobre a observação minuciosa dos comportamentos cuja descrição, às vezes excessivamente precisa, ele podia encontrar nas coletâneas de mímica e gestual como a de Engel. Assim, o jogo de cena de Iffland no monólogo dos espectros corresponde exatamente a uma observação de Engel que constata que uma pessoa aterrorizada por um perigo que ela acabou de localizar, não foge imediatamente dando as costas ao que a amedronta, mas recua primeiro lentamente, conservando os olhos pregados no lugar de onde vem a ameaça.⁶⁵ A interpretação de Franz Moor por Iffland era composta de uma miríade de pequenas observações desse tipo, e é verossímil que o ator tivesse abusado delas a ponto de irritar muitos de seus contemporâneos, porque ele corria o risco de substituir uma convenção por outra e de cair, também ele, no formalismo.

4.4.4. O começo da interpretação romântica: Johann Friedrich Fleck interpreta Karl Moor

Essa dissecação do papel schilleriano em uma infinidade de sequências, cuja execução era regulada até os mínimos detalhes e variava muito pouco de uma apresentação para outra, contrasta nitidamente com a interpretação de Karl Moor por Johann Friedrich Fleck, de quem já dissemos que trabalhou junto com Iffland no Teatro Real de Berlim. Fleck pertence à mesma geração de atores que Iffland, sendo, inclusive, dois anos mais velho que este. Desde

64 BÖTTIGER, C.A., op. cit., p. 301.

65 Cf. ENGEL, J.J., *Ideen...*, op. cit., p. 186.

a primeira apresentação de *Os bandoleiros* em Hamburgo, ele interpretou o papel de Karl Moor e esse personagem o acompanhou ao longo de sua carreira dramática, até sua morte prematura em 1801. Contudo, apesar de seus sucessos anteriores, ele teve que esperar a última década do século XVIII para encontrar o seu público, a partir do momento em que foi criado, em 1795, o círculo romântico berlinense em torno de Ludwig Tieck.

Da estética romântica evocaremos aqui apenas o que pode ser útil à compreensão do comportamento do ator. A partir de uma interpretação particular da filosofia de Fichte (*Princípios da teoria da ciência*, 1794), os românticos constroem uma teoria do Eu criador, sendo a arte sua forma mais elaborada de manifestação. Assim, dotado de um poder sem limites, o artista romântico se torna um demiurgo que se vale não de sua capacidade de raciocínio e de análise, mas de uma intuição que se torna a única fonte de criação. Nessas condições, o artista permanece constantemente superior à sua obra. Segundo Friedrich Schlegel e sua concepção da ironia romântica, o artista permanece livre para imprimir à sua obra os traços mais arbitrários do ponto de vista de uma estética racionalista. Um último ponto merece ser sublinhado em relação com a criação teatral: rompendo os limites do conhecimento racional do indivíduo, os românticos vão explorar com paixão as zonas de sombra da personalidade, mergulhar no universo do sonho e do inconsciente, cuja análise psicológica, bem como a sua exploração poética, só então toma, realmente, impulso.⁶⁶

Em tal contexto, é compreensível que os meios literários se voltem

66 Cf. BEGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: Corti, 1960.

com renovado interesse para *Os bandoleiros*. O que constatamos na parte inicial deste estudo? Que, para assentar os fundamentos de sua concepção do aparelho psíquico sobre a regra fundamental da conexão psicossomática, Schiller recorreu à observação de casos nos quais se rompera o equilíbrio que normalmente se estabelece entre a alma e o corpo e nos quais as perturbações psíquicas acarretaram problemas físicos e vice-versa. Em outras palavras: a descrição do estado “normal” nasce em grande parte da experimentação ligada à observação precisa de estados patológicos. Foi o que ocorreu quando Schiller buscou as causas da depressão de seu colega Grammont, e foi também o caso quando ele colocou no centro de sua experimentação psicológica no campo literário o desequilíbrio psíquico e físico de Karl e de Franz Moor. Exploração psicológica e criação literária estavam, na verdade, intimamente ligadas na atividade criadora do jovem Schiller. Que, nessas condições, ele atraísse os românticos, por explorar as zonas de sombra da personalidade, é fácil de compreender.

E mais: redigindo um texto experimental num domínio como esse, Schiller fatalmente seria ultrapassado pela obra que estava concebendo. A análise do comportamento que ele estava realizando lhe escapava. A experimentação psicológica se tornou também uma projeção do psiquismo do autor, que mergulhou em seu próprio inconsciente para criar um universo fantasmático cujas características sublinhamos anteriormente: luta pela possessão da “fortaleza” paterna, desdobramento do personagem do filho para dar conta das ambivalências psíquicas etc. Será preciso relembrar que meio século depois da criação de *Os bandoleiros* o neurologista Georg Büchner iria, também ele, mergulhar em seu próprio inconsciente a partir do projeto experimental de dramatização do destino

de Woyzeck?⁶⁷ Tanto num caso como no outro, o interesse pelos comportamentos patológicos do indivíduo trazia parcialmente à luz o psiquismo inconsciente dos experimentadores.

Havia em *Os bandoleiros* muitos elementos capazes de atrair a atenção dos românticos e a acolhida que eles dispensam à peça de Schiller é muito reveladora. Tieck escreve em 1792 a Wackenroder: “É uma peça tão maravilhosa, tão divina – é como se eu devesse cair aos pés de Schiller em sinal de adoração.”⁶⁸

A resposta de Wackenroder é a seguinte: “Partilho inteiramente desse entusiasmo por *Os bandoleiros* e por Schiller.”⁶⁹

Mesmo se Tieck mais tarde reviu sua opinião e, depois da morte de Schiller, julgou de modo mais negativo a obra dele, isso não apaga o fato de a primeira reação dos românticos de Iena, bem como, aliás, a de Hölderlin alguns anos antes, ter sido a de um entusiasmo transbordante, dirigido, em especial, aos cantos de Karl e de Amália e à cena às margens do Danúbio (efusões líricas, concordância entre o estado de alma dos personagens e o grande Todo da natureza...)⁷⁰

67 Essa aproximação nos parece pertinente no tocante a *Os bandoleiros*, embora Büchner tenha sempre condenado o patético schilleriano e a ausência, na obra dramática de Schiller, de seres de carne e osso (ver a carta de Büchner para a sua família em 28 de julho de 1835).

68 WACKENRODER, W.H. *Werke und Briefe*. Bd. II. Hrsg. von F. van den Leyden. Jena: Diederichs, 1910, p. 143.

69 WACKENRODER, W.H. *Briefwechsel mit Ludwig Tieck*. Jena: Diederichs, 1910, p. 80-81.

70 Cf. HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Bd I. Hrsg. von N. Hellingrath. München und Leipzig: G. Müller, 1913, p. 169 (Brief an Immanuel Nast, 1786).

O mediador entre a peça de Schiller e os românticos foi Johann Friedrich Fleck. A troca de cartas cujos trechos acabo de citar aconteceu depois de uma apresentação de *Os bandoleiros* à qual Wackenroder assistiu no fim do ano de 1792. Em sua carta a Tieck, Wackenroder sublinha a mediocridade da interpretação, considera as cenas de conjunto “execráveis”, mas acrescenta que Fleck exibiu todo o seu gênio, “em especial na expressão autêntica do furor e na verdade das exclamações apaixonadas que lança ao longo de sua atuação”.⁷¹ Mais adiante, Tieck escreverá em seu *Phantasmus* a respeito do ator, que ele venerava:

Numerosos personagens schillerianos pareciam ter sido concebidos para ele (...), mas o triunfo de sua arte foi, apesar de sua grandeza em muitos outros papéis, o bandoleiro Karl Moor. Essa criatura titânica, saída de uma imaginação jovem e ousada, alcançava, com ele, uma verdade tão assustadora, uma tal nobreza na submissão a seu destino, sua força selvagem estava a tal ponto misturada com ternura comovente que, diante desse espetáculo, o próprio poeta não poderia senão se espantar com o que ele mesmo havia criado.⁷²

Os testemunhos sobre a interpretação de Karl Moor por Fleck são muito mais sumários do que os que temos sobre o Franz Moor de Iffland, por isso seria ilusório querer dar uma ideia precisa daquilo que constituía, segundo os comentários, a grande performance

71 Ver nota 69.

72 TIECK, Ludwig. *Phantasmus*, 2. Teil, in: *Schriften*. Bd. V. Berlin: G. Reiner, 1828, p. 468.

desse ator. Alguns traços característicos da atuação de Johann Friedrich Fleck bastarão, no entanto, para determinar, em grandes linhas, sua interpretação e para opô-la ao trabalho cênico de Iffland. Este último tentava unificar o personagem de Franz Moor, atenuar os aspectos excessivos do personagem no começo da peça para justificar a transformação do caçula dos Moor, que ele ia progressivamente mostrando ao longo dos dois últimos atos. Para Karl Moor, Fleck trabalha, ao contrário, com os contrastes permanentes que caracterizam esse personagem, cuja complexidade sublinhamos na análise inicial: a alternância entre exaltação e depressão ora coloca Karl Moor como elemento motor da ação no âmbito do grupo de bandoleiros, ora o mostra como elemento passivo que sofre os acontecimentos e, por vontade própria, se põe à margem do grupo. A passagem constante de uma posição central a uma posição de retraimento nas cenas de conjunto, de um gestual simbólico e solene a um gestual de crise, de uma retórica inflamada a um discurso quase desarticulado e revelador de profundo desequilíbrio, tudo isso devia servir como ponto de apoio à interpretação de Fleck que Tieck caracteriza muito rapidamente, sublinhando, no entanto, um dos contrastes mais marcantes (força selvagem/ternura comovente).

A imprecisão de tais descrições não permite dizer mais do que isso a respeito de Fleck e o exame dos adjetivos empregados a respeito dele (titânico, sobre-humano...) não nos ajuda muito. É possível, no entanto, opor, mais uma vez, Iffland e Fleck no que diz respeito à concepção que cada um tinha do trabalho de ator: enquanto o primeiro procedia a uma análise detalhada de seus papéis, definindo até os mínimos detalhes deles em nome do realismo cênico, Fleck era um ator instintivo, que nunca fixou por

escrito o recorte preciso de seus papéis, coisa de que seria provavelmente incapaz: seus personagens eram construídos a partir de “grandes traços característicos que lhe permitiam distinguir o essencial do acessório”.⁷³ Resulta daí que Fleck se fiava na inspiração do momento. De uma representação para outra ou mesmo ao longo de uma única apresentação, ele podia encontrar ou perder brutalmente a inspiração, buscada, muito frequentemente, na bebida, causa de seu esgotamento e de sua morte prematura...

Assim, ainda em vida de Schiller, a interpretação dos personagens principais de *Os bandoleiros* podia tender para o realismo burguês do fim do século XVIII, sem por isso impedir o primeiro dos grandes atores românticos de revelar o que, na peça, era do domínio da paixão, do patológico e do inconsciente.

73 TROIZKIJ, S. Karl Seydelmann. *Die Anfänge der realistischen Schauspielkunst*. Berlin: Henschel, 1949, p. 68.

4.5.

Os bandoleiros e a Revolução Francesa

Antes de deixar a época dos contemporâneos de Schiller, parece-nos importante abrir as perspectivas oferecidas até agora, ampliando o quadro espacial fixado no começo deste estudo: será interessante oferecer pontos de comparação por meio da análise da acolhida reservada a *Os bandoleiros* na França, o que implica que vamos nos debruçar sobre o período da Revolução, ao longo da qual a peça de Schiller conheceu, sob uma forma certamente muito particular, um grande e durável sucesso nos palcos franceses.

4.5.1. Robert chef de brigands (*Robert chefe de bandoleiros*): a adaptação de Lamartelière

Recuperemos os fatos: entre 1787 e 1792, Jean-Henri Lamartelière trabalhou numa adaptação de *Os bandoleiros*. Alsaciano – seu nome era, na verdade, Schwindenhammer ou Schwinghammer –, ele integra o grupo dos autores nascidos nessa província e que serviam, na época, de traço de união entre as culturas francesa e alemã. O trabalho sobre *Os bandoleiros* faz parte das primeiras tentativas dramáticas de Lamartelière, que não publicou sua adaptação, mas começou a procurar um teatro que quisesse representá-la. Em sua obra, Schiller

e o romantismo francês, Edmond Eggli estabelece com certeza que o manuscrito de Lamartelière esteve nas mãos de Beaumarchais, e acredita poder afirmar, sem grande risco de engano, que este último teve papel importante na elaboração da adaptação. Uma coisa é certa: a 10 de março de 1792, *Robert chefe de bandoleiros* foi representado pela primeira vez no Théâtre du Marais, que era muito provavelmente financiado e oficiosamente dirigido por Beaumarchais, embora ele negasse o fato.⁷⁴ A partir dessa data, a peça conheceu um sucesso fulminante que, excetuados os períodos de interrupção devidos a causas políticas, não diminuiu durante todo o período da Revolução: a peça só desapareceu do repertório dos teatros franceses sob o Império. Além disso, *Robert chefe de bandoleiros* foi publicado e republicado a partir de 1793.⁷⁵

A adaptação de Lamartelière se afasta bastante do texto de Schiller, mas não a ponto de não se poder reconhecer nela o original. No plano estrutural, a diferença mais relevante está no fato de que a ação começa mais tarde do que na peça de Schiller: quando a

74 Cf. EGGLI, Edmond. *Schiller et le romantisme français*. Paris: Gamber, 1927, vol. I, p. 93-98. E. Eggli cita uma carta de Beaumarchais, publicada na *Chronique de Paris*, na qual este último afirma não ter nenhum interesse pecuniário no Teatro do Marais e, em seguida, acrescenta a respeito de Robert: “Li a peça francesa que um jovem de talento mais imitou que traduziu da tragédia alemã, da qual, a bem dizer, ele apenas extraiu situações fortes com as quais compôs seu drama, pleno de espetáculo e de interesse. Quando se compara sua peça com o original, temos que agradecer-lhe o fato ter enriquecido com ela a cena francesa, evitando todas as irregularidades que fazem estremecer na peça alemã. Acrescento mesmo, em seu louvor, que ele cedeu, sem se aborrecer, aos comentários de algumas pessoas que prezaram tanto a sua obra que lhe manifestaram o desejo de que ela fosse ainda melhor. E foi depurando-a, atribuindo-lhe um outro objetivo (...) que a peça se tornou o que é atualmente.”

75 LAMARTELIÈRE, Jean-Henri. *Robert chef de brigands*. Paris: Maradan et Barba, 1793.

cortina se abre, as intrigas do filho perverso, que aqui se chama Maurice, já estão coroadas de sucesso. Seu pai está na masmorra e seu irmão Robert já está banido. Isso permite, claro, depurar a peça, como desejava Beaumarchais, pela supressão das cenas perturbadoras dos dois primeiros atos (Franz Moor agressor do próprio pai, Karl Moor culpado de ter provocado o incêndio da cidade). Os episódios dessa parte julgados utilizáveis são inseridos no decorrer do restante da trama.

O recorte da adaptação é o seguinte: o primeiro ato corresponde ao começo do terceiro ato de *Os bandoleiros*: Maurice pede, com muito mais distinção que Franz, a mão de Sophie (Amália). Diante da recusa dela, Maurice, com seu cúmplice Raimond (Hermann), organiza, só para ela, a cena da farsa do segundo ato de *Os bandoleiros*. Entretanto, Maurice fica sabendo, desde esse momento, que bandoleiros se instalaram nas cercanias do castelo. Eles tinham por divisa: “derramar o sangue dos tiranos” e já haviam abatido o conde de Marbourg, sobre cujo cadáver foi encontrada a seguinte inscrição: “Sentença de morte contra Adolfo, conde de Marbourg, por motivo de opressão, pelo tribunal sanguinário.” (Ato I, cena 7).

O segundo ato leva o espectador até a floresta. Robert se justifica: ele constituiu um tribunal secreto que faz renascer a Sainte Vehme⁷⁶ e tem por objetivo castigar os erros: “Que o celerado, de qualquer posição social, trema ao saber que existem juízes incorruptíveis que

76 Sainte Vehme: tribunal secreto que surgiu na Alemanha, provavelmente nos tempos carolíngios, e que fazia justiça sem que se soubesse quem eram seus executores. As vítimas eram penduradas em árvores depois de mortas, para exemplar os demais. (N. da T.)

pesam na mesma balança o homem que repousa nas choupanas e o homem cercado de fausto e opulência” (Ato II, cena 2).

Por intermédio de um camponês, Robert fica sabendo que seu pai está morto e que sua noiva ainda o ama. Decide então ir ao encontro dela.

O terceiro ato nos leva ao jardim do castelo. Raimond está lá, executando as ordens de Maurice de anunciar a Sophie a morte de Robert (cena da farsa), e Maurice imediatamente tenta se aproveitar do desespero da jovem, instando-a a se unir a ele (Ato III, cena 1, em *Os bandoleiros*). Mas Robert aparece no jardim e logo revela sua identidade a Sophie. Escapando de Maurice, que quer fazê-lo prisioneiro, Robert volta para a floresta, depois de ter colocado sua noiva em lugar seguro.

O quarto ato permite voltar à floresta. Os bandoleiros estão discutindo o sentido de sua ação revolucionária, enquanto esperam a volta do chefe. Pouco depois da chegada dele, os fora da lei são cercados pela tropa que Maurice convocou. Ao cabo de uma disputa oratória com o Padre (que, bem entendido, não foi transformado em Comissário), o enfrentamento entre os três mil soldados e os trezentos bandoleiros acaba vencido por estes últimos.

O último ato também se passa na floresta, mas perto do castelo em ruínas. Ele retoma a cena da libertação do pai, depois conduz ao desfecho do qual há duas versões: na primeira, Robert se apunhala, em presença do pai e da noiva. Mas não consegue se matar e fica a esperança de que ele sobreviva. Julgado muito negativo e mal recebido pelo público, esse desfecho foi modificado entre a primeira e

a segunda representação no Théâtre du Marais. E ficou assim: no momento em que Robert ia se matar, Rosinsky se dá a conhecer como emissário do Imperador e lê um decreto de anistia: o soberano perdoava Robert e os bandoleiros deveriam formar um batalhão de voluntários a serviço do império. “Robert e seus camaradas aceitam a condição e a peça termina por transportes de alegria e de gratidão.”⁷⁷

A adaptação de Lamartelière tinha diversos objetivos. No plano estrutural, procurava concentrar a ação e chegar assim a estabelecer uma relativa unidade de tempo: o longo itinerário de Karl Moor e as intrigas iniciais de Franz são lançados para a pré-história da trama e Robert se vê, desde o primeiro ato, na floresta nas cercanias do castelo. Além disso, o adaptador evita as delicadas mudanças de cena durante os atos: a ação ainda se passa, claro, ou no castelo ou ao ar livre, mas restou apenas uma mudança de cenário por ato, com a seguinte alternância: castelo (Ato I), floresta (Ato II), castelo (Ato III), floresta (Atos IV e V). Assim, foi possível dedicar um cuidado particular à realização dos cinco cenários sem a obrigação de utilizar elementos móveis ou que pudessem ser rapidamente escondidos para agilizar as mudanças de cena no interior dos atos. O espetáculo dramático poderia, então, se processar sem obstáculos e observaremos em breve a importância dessa constatação.

No plano do conteúdo, a obra de Lamartelière representa a primeira tentativa de atualização política da peça de Schiller. Se isso não significasse render homenagem excessiva a Lamartelière, por trás de quem está, muito provavelmente, Beaumarchais, poderíamos

77 *Le logographe*, n. 170 (19 mars 1792).

dizer que o adaptador realizou trabalho semelhante, em seu procedimento inicial, ao de Piscator em sua adaptação de *Os bandoleiros*, em 1926. Lamartelière fez dos bandoleiros de Schiller jacobinos, justiceiros virtuosos, agindo em função do mais puro ideal. Esse aspecto não está, certamente, ausente da peça de Schiller. É o ideal que anima Karl Moor e os companheiros mais próximos dele e os conduz a castigar os tiranos. Mas o grosso da tropa dos fora da lei está bem longe de ser movido por semelhantes intenções. Vida aventureira, pilhagem e assassinato são, para muitos deles, um prazer. É precisamente o que atribui ambiguidade à ação de Karl Moor, o que conduz o chefe dos bandoleiros a duvidar constantemente do sentido de sua ação: querendo limpar o terreno de toda injustiça, Karl Moor acaba por ceifar também inocentes e está aí a origem de seus momentos de desespero e de sua renúncia final. A dificuldade de qualquer interpretação política da obra de Schiller vem dessa ambiguidade e da complexidade do desfecho: na *Versão original*, Karl Moor depõe a espada da Justiça e a entrega nas mãos do Vingador celeste, mas esse ato nada subtrai à legitimidade de sua indignação contra o arbítrio dos tiranos. O conflito trágico se resolve pelo sacrifício do herói, mas o debate permanece aberto no plano político.⁷⁸

78 Depois de Lamartelière, os autores de melodramas também voltaram a uma concepção essencialmente moral do desfecho da obra dramática. Assim em *Victor ou l'enfant de la forêt* (Vitor ou o filho da floresta) (1798), Roger, o chefe dos bandoleiros justiceiros, faz a seu filho “a confissão dos crimes que havia em vão procurado disfarçar sob os sistemas mais falsos e mais perigosos”. Mas, na época da criação de *Robert chefe de bandoleiros*, ainda não se tinha chegado a esse estágio.

É preciso observar, entretanto, que a *Versão para a cena* tenta contornar essa dificuldade oferecendo um desfecho menos ambíguo nesse domínio: o monólogo final que constata a presunção do herói trágico é suprimido; Karl Moor volta a ser uma criatura de exceção que se envaidece de seus atos (ter castigado o irmão e sacrificado a noiva antes de se entregar à justiça): enfim e, sobretudo, os fora da lei são convidados a se pôr a serviço de um príncipe entusiasta da justiça.

A análise de E. Eggli, apesar de muito detalhada, não enfatiza esses fatos, determinantes, no entanto, para que se possa recolocar num contexto preciso a adaptação de Lamartelière. O desfecho da *Versão para a cena* é fruto do trabalho de Schiller. Não é, pois, possível jogar a responsabilidade por ele nas costas do intendente Dalberg. Ora, modificando desse modo seu desfecho, Schiller preparava involuntariamente o terreno para adaptações semelhantes à de Lamartelière. Bastava, na verdade, antecipar o desfecho da *Versão para a cena* para chegar a *Robert chefe de bandoleiros*. Lamartelière institui desde o começo da peça o tribunal secreto que Schiller só mostra no fim da adaptação, e todos os bandoleiros se tornam, assim, paladinos do Direito e da Virtude. Quanto ao segundo desfecho de *Robert*, ele utiliza habilmente a ideia sugerida por Karl Moor aos fora da lei (“Sirvam a um rei que luta para fazer triunfarem os direitos da humanidade” – N.A., p. 235), propondo a realização efetiva disso sob a forma bem conhecida da intervenção salvadora do soberano. Este faz o papel de *deus ex machina* e permite a cada um sair do impasse nos últimos momentos do desfecho. Constataremos, aliás, em breve, que essa intervenção imperial não recebeu aprovação unânime naquele período revolucionário.

No conjunto, era fácil atualizar a peça por meio do discurso dos personagens schillerianos. Assim, a célebre exclamação de Karl Moor: “Coloque-me à frente de um exército de homens como eu e sairá da Alemanha uma República perto da qual Roma e Esparta parecerão conventos de freiras.” (Ato I, cena 2; N.A., p. 21) se torna em Lamartelière uma ocasião de evocar a Declaração dos direitos do homem. Razmann (e não mais Karl Moor) grita, ao longo do quarto ato:

Não limitemos nossos feitos a punir os opressores da nossa pátria, tornemos universais as nossas boas ações. Analisemos os direitos que a natureza concedeu à nossa espécie, dirijamos este manifesto a todos os povos curvados sob o jugo de tiranos, a todos os homens ainda capazes de sentir a dignidade de sua existência. Despertemos nossos compatriotas, que eles se juntem a nós e a Germânia se tornará um estado livre, perto do qual Roma e Esparta parecerão conventos de freiras. (Ato IV, cena I)

Poderíamos citar muitos outros exemplos do tipo. Não havia, na verdade, necessidade de atualizar sequências como a da disputa oratória com o Padre ou a da partida dos bandoleiros para o combate contra os três mil soldados aos gritos de: “Liberdade ou morte”. As ameaças dos governos monárquicos contra a França revolucionária reforçavam por si sós, em especial em 1792, o entusiasmo dos patriotas diante de tais cenas de conjunto.

Quanto ao juramento de vingança impiedosa contra todos os tiranos, ele já estava presente nas diferentes versões schillerianas de

Os *bandoleiros*. Lamartelière havia acrescentado algumas máximas fortes, tais como a exclamação de Razmann, acompanhada pelo gesto de virar seu copo, depois de ter bebido até a última gota: “Pena não estar aqui o sangue do último dos tiranos!” (Ato IV, cena 1).

Introduzindo falas como essas em *Robert chefe de bandoleiros*, Lamartelière ignorava, certamente, que elas se tornariam, em breve, de uma atualidade candente no período que vai da prisão de Luís XVI à sua execução a 21 de janeiro de 1793. Além disso, o tema central do tribunal secreto parece anunciar a criação do Tribunal Revolucionário, de início chamado Tribunal Criminal extraordinário (em março de 1793).⁷⁹ Os fatos históricos vieram, assim, ao encontro da ficção dramática, e não por mérito de Lamartelière, que simplesmente pegou, no ar desses anos agitados e no espírito de revolta que animava a peça de Schiller, temas e máximas que acabaram por colocar sua obra no meio da tormenta revolucionária.

Depois do fechamento do Théâtre du Marais, foi o Théâtre da la Rue de Richelieu que retomou a peça, em 3 de abril de 1793 e a manteve em seu repertório. Designada como Théâtre de la République, essa sala foi ocupada, a partir de 1791, pelos poucos atores da Comédie-Française que apoiaram a Revolução (Dugazon, Talma, Mme. Vestris e alguns outros). M.-J. Chénier se juntou rapidamente a eles como autor dramático. Quando foram presos os atores da Comédie hostis à Revolução e que haviam ficado no Théâtre de la Nation, consagrou-se a vitória dos dissidentes e o Théâtre de la Rue de Richelieu

79 Cf. EGGLI, E., *op. cit.*, p. 103-104.

“se torna o verdadeiro teatro oficial da capital”.⁸⁰ Guardemos, pois, este fato: a adaptação francesa de *Os bandoleiros* foi representada com o maior sucesso na cena oficial da França revolucionária no período do Terror (1793-1794), com o beneplácito das autoridades oficiais. O Comissário Perrière, inspetor dos espetáculos, escreve ao ministro Paré a respeito do Théâtre de la République:

Ele merece, realmente, seu nome. É para lá que acorrem os mais ardentes patriotas, é lá que eles saúdam com entusiasmo as menores referências, a alusão mais distante favorável ao republicanismo (...). Ontem foi ali apresentada a muito concorrida peça *Robert chefe de bandoleiros*. Pode-se dizer que não existe nenhuma outra cujo espírito esteja mais em conformidade com a nossa situação política atual; ela transpira virtude, mas uma virtude verdadeiramente revolucionária e digna dos fundadores de Roma.⁸¹

Contudo, ao fim do período do Terror, a peça de Lamartelière desaparece dos repertórios parisienses. Ela peca, sem dúvida, por excesso de moderantismo,⁸² sobretudo por causa do seu desfecho.

80 Max Aghion. *Le Théâtre à Paris au XVIII^{ème} siècle*. Paris: Librairie de France, s.d., p. 306.

81 Cf. EGGLI, E., op. cit., p. 110-111. Carta de Perrière a Paré a 8 de setembro de 1783, publicada originalmente por SCHMIDT, A. *Tableaux de la Révolution française*. Leipzig, 1869, vol. II, p. 109. Longos trechos da carta foram também publicados por WELSCHINGER, H. *Le Théâtre de la Révolution*. Paris: Charavay, 1880, p. 156.

82 Nome atribuído à posição política dos moderados durante a Revolução Francesa (N. da T.)

No entanto, ela é flexível o suficiente para se adaptar em seguida às situações as mais diversas. *Robert chefe de bandoleiros* volta às boas graças na época da República girondina (1796) e serve inclusive à propaganda bonapartista antes e depois do golpe de estado do 18 Brumário (1799-1800)!: a peça se insere na tradição revolucionária, mas termina por uma aliança com a autoridade do imperador e permite, além disso, desenvolver o gosto do espetáculo e da disciplina militar (as quarenta representações dessa época utilizaram as tropas da guarnição de Paris).⁸³ “Depois de ter preparado o surgimento de Robespierre”, observa Eggli, “*Robert chefe de bandoleiros* ia preparar, em 1798, a chegada de Bonaparte”.⁸⁴ Isso não é de espantar: em realidade, a “ambígua mistura de exaltação revolucionária e moderantismo”⁸⁵ de *Robert* já estava inscrita em *Os bandoleiros* e, sobretudo, na *Versão para a cena*.

Uma última observação se impõe no que diz respeito à adaptação francesa: foi na capital da França revolucionária que a peça fez sucesso, antes de ser representada na província. Em Paris estava em jogo o futuro político do restante do país, também era Paris que determinava o impacto de uma obra dramática. Só por isso já se consegue mensurar a distância que separa a França e a Alemanha daquela época. Estilhaçada em uma miríade de estados ciosos de suas prerrogativas, desprovida de um centro de decisões políticas e de um centro cultural predominante, a Alemanha do fim do século XVIII não pode ser atingida, em sua totalidade, por movimento político ou social algum e ainda menos por um movimento

83 Cf. EGGLI, E., op. cit., p. 111-117.

84 Cf. EGGLI, E., op. cit., p. 116.

85 Ibid., p. 112-113.

revolucionário. No plano cultural, a difusão de uma obra com numerosas implicações políticas não pode se dar como se daria num estado centralizado. Na França, a difusão de *Robert chefe de bandoleiros* acontece a partir da capital. Além disso, quando a peça é proibida ou julgada indesejável em Paris, ela desaparece também, na maior parte dos casos, dos repertórios de província. Na Alemanha, como constatamos, *Os bandoleiros* se mantêm no repertório ou são dele excluídos ao sabor das situações locais. A diferença entre o que ocorre nos dois países não está, portanto, na dependência da manutenção ou da abolição da censura. A Revolução francesa não foi nem um pouco gentil com os teatros e, depois do período de liberalismo que se seguiu aos decretos de janeiro de 1791 sobre a liberdade dos teatros, ela restabeleceu a censura, ao fim do Terror (abril de 1794).

Fica evidente que, nas condições de divisão territorial da Alemanha, estava fora de questão uma exploração política de âmbito nacional dos temas revolucionários de *Os bandoleiros*. No plano local, a prudência era a regra geral. Assim, enquanto Lamartelière radicalizou a mensagem da peça, fazendo dos bandoleiros revolucionários decididos e eficientes em sua ação, o barão Dalberg agiu, desde as primeiras apresentações de Mannheim, no sentido inverso: por razões de oportunidade, ligadas tanto a considerações de repertório quanto a uma apreensão realista da situação política local, Dalberg desarma a carga explosiva que *Os bandoleiros* contêm, recuando a ação dramática para o fim da Idade Média⁸⁶ e apagando as alusões por demais evidentes a acon-

86 Lamartelière mantém a ação no fim do século XV, mas as indicações temporais têm pouco peso diante da atualização a que a sua adaptação procedeu.

tecimentos contemporâneos. Como o próprio Schiller foi obrigado a retomar, sob uma forma atenuada, essa modificação temporal em sua *Versão para a cena*, utilizada pela maior parte dos teatros da época, os contemporâneos dele só puderam ter acesso a uma peça que estava, em parte, amputada de seu caráter de atualidade.

4.5.2. Os bandoleiros e Robert na cena alemã na época da ocupação francesa

A ocupação da região renana pelos revolucionários não mudou nada nessa situação. A partir de 1792, durante o período de conflito armado e de ocupação efetiva dessa região pelas tropas francesas, Os *bandoleiros* desaparecem da maioria dos repertórios dos teatros alemães, provavelmente para evitar provocações e incidentes com os ocupantes. A peça de Schiller não figura no repertório do Teatro de Mannheim entre 1790 e 1801, ao passo que, fora desse período, ela foi representada ao menos a cada dois anos durante a gestão do teatro pelo barão Dalberg (de 1782 a 1803). Essa desaparecimento de Os *bandoleiros* do repertório não é, no entanto, sistemática. Ao longo da temporada 1795-1796, assiste-se a um fenômeno curioso na cidade de Colônia. A trupe de “atores franceses” instalada na cidade representa duas vezes *Robert chefe de bandoleiros* em meio ao repertório habitual dos teatros revolucionários (Voltaire, Beaumarchais, Monvel, Chénier), enquanto Marianne Böhm, por seu lado, apresenta Os *bandoleiros* com a trupe alemã da

qual já falamos.⁸⁷ Não foi, claro, obra do acaso. Durante o período da ocupação francesa, Marianne Böhm teve que travar um duro combate para obter a manutenção ou a renovação das autorizações para representar, sobretudo devido à presença de trupes francesas que suportavam mal a concorrência e faziam de tudo para afastá-la. Uma carta de Sra. Böhm ao diretor da companhia francesa do teatro de Aix-la-Chapelle, onde a trupe itinerante alemã também fez apresentações em 1796, nos esclarece sobre o estado de espírito da diretora de companhia naquela época. Voizel tinha se queixado de que as peças que ele representava para aumentar o nível da consciência republicana da população não atraíam público algum, Marianne Böhm lhe responde:

Preciso (...) corrigir um erro que o senhor comete em relação a minhas representações teatrais. O senhor acredita que o teatro alemão não possui peças aptas a melhorar o espírito público e a imagem da Revolução francesa. Nesse âmbito, o senhor está enganado, cidadão confrade. Tenho em meu repertório peças que combatem com a maior energia o furor, o fanatismo, a intolerância, o despotismo e a anarquia. São as peças que vou, preferencialmente, apresentar, e meu teatro responderá, em consequência, tão bem e talvez até com maior sucesso que o seu às intenções do governo.⁸⁸

87 Ver, a esse respeito, KASTEN, Otto. *Das Theater in Köln während der Franzosenzeit*. Bonn: F. Klopp, 1928, p. 18.

88 Reproduzido em FELLMANN, Hans Georg. *Die Böhmsche Theatertruppe und ihre Zeit*. Leipzig: Leopold Voß, 1928, p. 58.

Os *bandoleiros* se incluem entre essas peças e se, de acordo com o que apuramos, Marianne Böhm não chega a apresentá-los em Aix-la-Chapelle no período que sucede imediatamente o envio dessa carta, a peça figura, no entanto, no repertório do teatro de Colônia (13 de dezembro de 1795) entrando, assim, em concorrência com a adaptação de Lamartelière. *Bandoleiros contra bandoleiros*, Robert contra Karl, são duas nações que se afrontam por meio dessa guerra cultural, e é, definitivamente, o elemento nacional que vai dominar quando os partidários da Revolução além-Reno, os jacobinos alemães, se virem, eles próprios, decepcionados pelos excessos da tormenta revolucionária na França e pelos abusos cometidos pelas tropas de ocupação na Alemanha. Quando o Império se segue à Revolução e Napoleão se apossa da maior parte da Europa, essas tendências só podem ser reforçadas. Schiller é, desde então, menos o autor de *Os bandoleiros* que o de *Guilherme Tell* e *Wallenstein*, cuja primeira parte foi representada em Berlim na véspera da partida das tropas prussianas que deviam dar lugar aos regimentos de Napoleão (outubro de 1806). A peça de juventude de Schiller continuou, no entanto, a ser apresentada na Alemanha ao longo desse período agitado (1805-1815) sobre o qual teremos ainda ocasião de falar. Por agora, basta reter o seguinte: a natureza profundamente diferente das estruturas políticas e sociais da França revolucionária e da Alemanha do fim do século XVIII se manifesta muito claramente pela recepção, nesses dois países, de *Os bandoleiros* e de sua adaptação francesa. Essa constatação não é de espantar, por menos que contextualizemos as diferentes etapas da redação e da recepção da peça de Schiller, inserindo-a na luta que opõe, no fim do século XVIII, o absolutismo aos pensadores esclarecidos da época das Luzes.

4.6.

Conclusão

4.6.1. Os bandoleiros e as correntes de pensamento do fim do século XVIII

A darmos crédito a Reinhart Koselleck, o estado absolutista apareceu como resposta histórica à questão maior que se coloca na Europa do século XV: como pôr fim ao estado geral de anarquia nascido das Guerras de religião?⁸⁹ A única maneira de resolver esse problema, nascido do esfacelamento de um mundo religioso até então unificado, era criar uma potência estatal que se colocasse acima da religião e conseguisse assim neutralizar os antagonismos geradores de conflitos permanentes. O príncipe absolutista “não reconhecia nenhuma outra instância acima dele a não ser Deus, cujos atributos ele assumiu no espaço da política e da história”.⁹⁰ Disso resultou uma exclusão da religião e, por extensão, da moral do domínio da política. Essa exclusão foi enunciada muito cedo no plano teórico nos escritos de Thomas Hobbes (*De cive*, 1642; *Leviatã*, 1651...) para quem a alternativa, no plano do poder, não se situava entre o bem e o mal, mas entre a paz e a guerra, sendo papel do Estado assegurar a

89 Cf. KOSELLECK, Reinhart. *Kritik und Krise*. Freiburg und München: Karl Alber Verlag, 1959, *passim*.

90 *Ibid.*, p. 13.

proteção do cidadão em troca de uma rigorosa obediência por parte deste último. O ato essencial do poder absolutista é, pois, a delimitação de um espaço de impunidade que, por princípio, torna o soberano inatacável no plano político – o único âmbito que importa no que lhe diz respeito – enquanto que os domínios de competência da religião e da moral são devolvidos à esfera da existência privada.

O processo que conduz à dissolução do poder absolutista consiste em um alargamento progressivo do domínio da jurisdição da razão e da moral a todos os campos da atividade humana: “A teologia, a arte, a história, o direito, o estado e a política (...) são, cedo ou tarde, intimados a comparecer e devem prestar conta de seus atos.”⁹¹

Fica, no entanto, evidente que o principal acusador nesse processo, a burguesia esclarecida, não dispunha, de início, de peso suficiente para atacar de frente o poder absolutista. Excluídos do poder político, os espíritos esclarecidos fizeram da necessidade virtude, reduziram, em aparência, seu campo de ação ao domínio da atividade intelectual e moral e se encontraram em lugares apolíticos tais como lojas maçônicas, salões, clubes.⁹² Não podendo, como os maçons, se proteger pela regra do segredo, os escritores e publicistas da época das Luzes se entrincheiraram por trás da universalidade da razão e da “inocência” da crítica exercida em seu nome para se preservarem das agressões periódicas do poder político, determinando desse modo, também eles, um espaço de impunidade no domínio do pensamento e da moral. Assim agiram Pierre Bayle e Voltaire, na França, e Lessing, na Alemanha.

91 Ibid., p. 6.

92 Ibid., p. 53.

Quanto mais se avança no século XVIII, mais se torna evidente que, ao proceder dessa forma, os escritores e filósofos esclarecidos minavam, de dentro, a ordem estabelecida pelo poder absolutista. Assiste-se, na verdade, pouco a pouco, a uma inversão dos princípios anteriormente enunciados: enquanto o príncipe se tinha declarado, de início e por princípio, infalível e inocente porque inacessível ao julgamento moral, cada vez mais, ao longo do século XVIII, o soberano e seus prepostos políticos vão aparecendo como culpados diante da inocência dos cidadãos que julgam a respeito do bem e do mal em função de sua consciência esclarecida.⁹³ O enfrentamento se torna inevitável a partir do momento em que o alto tribunal da Razão estende abertamente seu domínio de competência à política. Desde então, a crítica passa ao estágio da reivindicação do poder e engendra a crise.⁹⁴ Kant escreve em seu primeiro prefácio à *Crítica da razão pura* (1781):

A nossa época é a época da crítica, à qual tudo tem que submeter-se. A religião, pela sua santidade, e a legislação, pela sua majestade, querem igualmente subtrair-se a ela. Mas então suscitam contra elas justificadas suspeitas e não podem aspirar ao sincero respeito, que a razão só concede a quem pode sustentar o seu livre e público exame.⁹⁵

93 Encontram-se vestígios dessa concepção na frequente condenação moral dos meios de corte na tragédia burguesa.

94 KOSELLECK, R., op. cit., p. 39 e 101.

95 KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*, in: *Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Wilhelm Weischedel. Bd II. Wiesbaden: Insel Verlag, 1956, p. 13. (Em português, ver KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Mourão. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 5.)

1781 é também o ano da primeira publicação de *Os bandoleiros* e fica evidente que a obra do jovem Schiller se situa, em seu conjunto, nessa fase decisiva. Isso fica particularmente claro no discurso que o dramaturgo do Teatro Nacional profere em junho de 1784, diante da Sociedade alemã de Mannheim, colocando a questão: “Qual pode ser a ação de uma cena permanente de qualidade”.⁹⁶ O teatro pode ser escola de sabedoria e de tolerância, responde Schiller, e não há nisso nada de muito original. Mas ele escreve também:

A jurisdição da cena começa ali onde termina o domínio das leis deste mundo (...). Quando a justiça está cega pelo brilho do ouro, quando ela se põe a soldo dos vícios para melhor regalar-se, quando os crimes dos detentores do poder debocham dela por ela ser tão impotente (...) a cena se apodera da espada e da balança e arrasta os vícios diante de um impiedoso tribunal.⁹⁷

Há nessas palavras mais do que uma simples figura de estilo. Schiller não é, certamente, o primeiro a querer erigir a cena em tribunal. Mas, retomando o que foi constatado anteriormente, reteremos, antes de mais nada, que Schiller não se contenta em definir um espaço de impunidade dentro da moral. O tribunal da cena

96 SCHILLER, Friedrich. *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken*, in: N.A., vol. XX/1, p. 87-100. A Sociedade alemã, da qual já tratamos, foi fundada por Carl Theodor, antes de sua partida para Munique, com base no modelo da Académie française. Ela contava (ou tinha contado) entre seus membros com Klopstock, Wieland, Lessing, o editor Schwan, o intendente Dalberg e se tornou um dos lugares de encontro e de reflexão da *Aufklärung*.

97 N.A., vol. XX/1, p. 92. Nessas palavras encontramos o desenrolar do sonho do Juízo final que leva à perda de Franz Moor.

reivindica, na verdade, todos os seus direitos e estende sua jurisdição até os grandes deste mundo, enquanto as jurisdições oficiais são rejeitadas como impotentes e corrompidas: em seu ensaio, Schiller vai ao encontro da visão dualista, senão maniqueísta, de seu século, que coloca de um lado o vício, a atração do poder e do ganho e, de outro, o rigor e a virtude.⁹⁸ Desta paz armada, na fronteira da política e da moral, até o enfrentamento direto causado pela penetração dos censores morais no domínio do poder, não há mais que um passo, que, em breve, será dado na França da época revolucionária.

As etapas da concepção e da recepção de *Os bandoleiros* anteriormente analisadas são inseparáveis da evolução cujas etapas acabamos de apresentar. A *Versão original* da peça de Schiller já instrui, essencialmente em nome da moral, o processo contra o absolutismo, representado na peça por Franz Moor e pelos tiranos ou seus prepostos, castigados por Karl. Mas, nessa forma original, as decisões últimas escapam aos personagens principais. Porque Schiller ainda está sob a influência de uma visão barroca do universo, ele confia o julgamento final à Justiça divina. Esta aniquila Franz Moor, antecipando, de algum modo, o Juízo derradeiro e abre os olhos de Karl para sua desmedida presunção.

A *Versão para a cena*, consideravelmente desbotada pelo trabalho de adaptação, traz a marca de uma evolução significativa no momento do desfecho, e é provável que Schiller tenha sofrido, nesse domínio, a influência dos apoiadores da *Aufklärung* em Mannheim. Num movimento característico de secularização da escatologia, Franz é arrancado à morte que o esperava depois do sonho do Juízo final, e é

98 Ibid., p. 92.

condenado pelos bandoleiros que se constituem em tribunal, a instâncias de Karl, que designa a si próprio como “mandatário do Tribunal universal” (N.A., p. 227), indo, assim, ao encontro de uma noção familiar ao século das Luzes. A última mensagem do chefe dos bandoleiros, que convida seus companheiros a colocarem seus talentos a serviço do Estado e a servirem um rei que luta para fazer triunfarem os direitos da humanidade, abre o desfecho da peça para um futuro que veria a reunião das exigências morais e da prática política, quer dizer, abre-o para uma perspectiva sobre a qual é muito difícil determinar se ela é voluntariamente utópica ou se decorre de uma crença real na possibilidade de um tal futuro na época da criação de *Os bandoleiros*.

A adaptação de Lamartelière se inscreve, enfim, na perspectiva de uma nação que está engajada no processo revolucionário e vai, em breve, levar ao extremo essa operação, executando seu soberano. Desde então, não há mais bandoleiros assassinos, mas campeões do Direto e da Virtude e, como acabamos de ver, o Tribunal soberano é instituído desde o começo da peça. Não há, portanto, mais lugar para indagações a respeito do sentido da ação praticada porque os representantes do direito e da virtude já estão previamente designados. Desde então, *Os bandoleiros* se tornaram um instrumento de agitação e propaganda política. O próprio Schiller jamais se pronunciou a respeito dessa utilização de sua peça. Mas sabemos que tomou distância em relação à Revolução francesa a partir do outono de 1792 e planejou redigir um texto no qual tomaria a defesa de Luís XIV.⁹⁹ É, pois, certo que ele não teria aprovado uma tal uti-

99 Isso depois de a Assembleia Nacional ter outorgado a Schiller o título honorário de cidadão francês, basicamente em função de duas de suas peças: *Os bandoleiros* e *A conjuração de Fiesco* (24 de agosto de 1792).

lização de seu texto, se tivesse tido conhecimento detalhado disso. Também é verdade que a evolução que acabamos de evocar marca o lugar que Os *bandoleiros* ocuparam na evolução política e social e na história das ideias de seu tempo.

4.6.2. Os bandoleiros, o melodrama e o drama romântico francês

Para além de seu impacto político, a adaptação de Os *bandoleiros* por Lamartelière teve também influência sobre a história literária e teatral da França da virada do século. É sobre esse último ponto que convém chamar a atenção antes de deixar definitivamente a época dos contemporâneos de Schiller.

Na verdade, a peça do jovem Schiller era conhecida dos meios literários franceses mesmo antes da adaptação de Lamartelière e da sua representação. Ela tinha tido um mediador de escol na pessoa de Louis-Sébastien Mercier, um dos autores franceses mais influentes no estrangeiro, em especial na Alemanha, ao longo dos anos 1770-1780.

Filho do século das Luzes, discípulo de Montesquieu e de Voltaire, Mercier tinha se tornado conhecido por sua posição contrária aos privilégios e ao despotismo e por sua concepção ideal de um mundo melhor. Também eram muito apreciados os seus dramas sentimentais, entre os quais *La brouette du vinaigrier* (O carrinho de mão do vinagreiro) (1755),¹⁰⁰ peça que conheceu um tal sucesso na

100 Podemos citar também *Le déserteur* (O desertor) (1770), *L'indigent* (O indigente) (1772) e *L'habitant de la Guadeloupe* (O habitante da ilha de Guadalupe) (1782).

Alemanha, sob o título de *Der Essighändler* (O comerciante de vinagre) que o papel do personagem principal, o vinagreiro Dominique, era um dos papéis de sucesso de todos os grandes atores alemães da época: Ekhof, Schröder e, sobretudo, August Wilhelm Iffland, que escreveu inclusive uma continuação da peça de Mercier. Além disso, o escrito teórico principal de Louis-Sébastien Mercier (*Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique / Sobre o teatro ou novo ensaio sobre a arte dramática, 1773*) combatia abertamente, cinquenta anos antes dos românticos franceses, a rigidez das regras clássicas, tomava Shakespeare como modelo e tentava levar adiante os esforços de Diderot em favor do gênero sério.

O caráter radical das tomadas de posição de Mercier lhe havia granjeado várias inimizades e impedia, em certa medida, a propagação de sua obra em seu próprio país. Na Alemanha, ao contrário, Mercier era considerado como um dos maiores espíritos e autores de seu tempo.¹⁰¹ Isso vale, em especial, para os representantes do *Sturm und Drang*. Goethe fez traduzir o ensaio teórico de Mercier por Heinrich Leopold Wagner e redigiu um apêndice a essa publicação.¹⁰² Lenz, embora não cite diretamente Mercier e dê uma definição da comédia diferente da do drama preconizado pelo teórico francês, não poderia ter concebido suas *Notas sobre o teatro* sem ter levado em conta, também ele, o *Novo ensaio sobre a arte dramática* de Mercier.¹⁰³

101 Cf. ZOLLINGER, Oskar. Louis-Sébastien Mercier's Beziehungen zur deutschen Literatur, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XXV, 1903, p. 87-121.

102 *Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethe Briefftasche. Leipzig: Schwickert, 1776.*

103 Cf. GIRARD, René. Lenz, op. cit., p. 179-180.

Acontece que, por seu lado, Mercier era um grande admirador da arte dramática alemã da época. No outono de 1787, ele passou uma temporada numa das cidades teatrais mais representativas daquele momento, Mannheim, claro, e publicou no *Journal de Paris* o seguinte relato:

Não sei uma só palavra de alemão, e assisti ao teatro alemão (...). O hábito de ir ao teatro e alguns vizinhos caridosos me colocaram em situação de desfrutar da representação de peças alemãs, sem conhecer a língua. Que contraste com o teatro francês! Aqui se aprecia o fato de terem sido rejeitadas as regras tão caras à nossa nação; a ação é mais intensa, mais variada, mais tocante e, ousou dizer, mais natural (...).

Mas, da infinidade de peças alemãs apresentadas, a mais extraordinária, na minha opinião, é a que leva por título *Os bandoleiros*, de Schiller. Ela foi representada a meu pedido: a apresentação, dividida em sete atos, dura quatro horas, e não parece longa demais. As cenas mais patéticas, as mais terríveis, as mais ternas estão todas interligadas. Os aplausos são raros, mas o silêncio é atento e profundo. A pessoa se emociona a cada cena, porque assiste a uma ação que se aproxima da terrível verdade (...)

Se, como eu suponho, no futuro o teatro mais verdadeiro, mais rico de impressões vencer e obtiver a preferência geral, podemos ter certeza de que nossas pequenas convenções teatrais desaparecerão pouco a pouco

e darão lugar à maneira grande, simples, natural que vivifica o teatro de nossos vizinhos. A experiência acaba de me confirmar plenamente o que eu tinha escrito por instinto em meu *Ensaio sobre a arte dramática*.¹⁰⁴

A tomada de posição de Louis-Sébastien Mercier é importante. Ela mostra, na verdade, que, desde os anos 1770 e 1780, a reivindicação de um gênero dramático que seja um meio termo entre a tragédia e a comédia “tendo o patético de uma e as pinturas ingênuas da outra” se torna cada vez mais forte.¹⁰⁵ E, sobretudo, a última frase citada nos mostra que Mercier já via, em grande parte, suas esperanças realizadas numa obra como *Os bandoleiros* e nas representações dessa peça no Teatro Nacional de Mannheim. É também muito provável que Mercier visse na peça de Schiller uma obra capaz de realizar seu desejo de criar um gênero susceptível de agradar a “todas as categorias de cidadãos” e, portanto, de convir também ao público popular.¹⁰⁶

Na França, o melodrama iria, em breve, satisfazer esse último desejo e, através da opinião de Louis-Sébastien Mercier e do trabalho de adaptação de Lamartelière (e de Beaumarchais?), *Os bandoleiros* estavam convocados a desempenhar um papel importante no nascimento dessa forma dramática nova na época da Revolução. Efetivamente, foi lá pelo fim dos anos 1790 que o

104 *Journal de Paris*, 7 novembre 1787, p. 1339. Carta de 20 de outubro de 1787. Mercier tinha, portanto, muito provavelmente, assistido à representação de 16 de outubro de 1787.

105 MERCIER, Louis-Sébastien. *Nouvel essai sur l'art dramatique*. Amsterdam, 1773, p. 94.

106 *Ibid.*, p. 3.

melodrama assumiu sua forma definitiva. Os primeiros sucessos do mestre do gênero, Guilbert de Pixérécourt, datam de 1798 e 1800 (*Victor ou l'Enfant de la forêt* / Vítor ou o filho da floresta, *Coelina ou l'Enfant du mystère* / Celina ou a filha do mistério). Contudo, E. Eggli observa a respeito do autor de *Robert* e do melodrama:

Testemunhos abalizados, de contemporâneos de Lamartelière, reconhecem que ele foi o iniciador (do melodrama) (...) Em 1814, o autor anônimo de uma brochura intitulada *De l'anarchie théâtrale* (Sobre a anarquia teatral), aliás, violentamente hostil ao melodrama, declarava: "... Basta lembrar da sensação que produziu sobre o povo o primeiro de todos os melodramas, *Robert chefe de bandoleiros*, apresentado no Théâtre du Marais..."¹⁰⁷

O fato é importante porque se essa peça marca o nascimento do melodrama, Schiller e seus bandoleiros estão também implicados nesse processo.

Para esclarecer essa questão, convém começar por relembrar rapidamente os traços característicos do melodrama em sua forma mais comum:

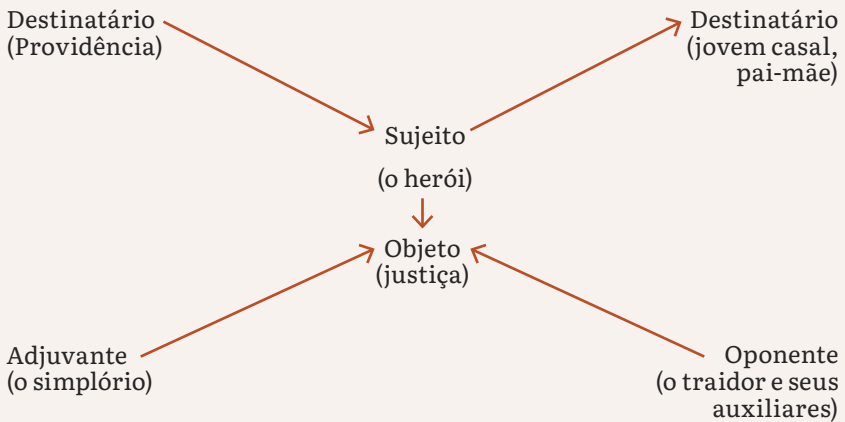
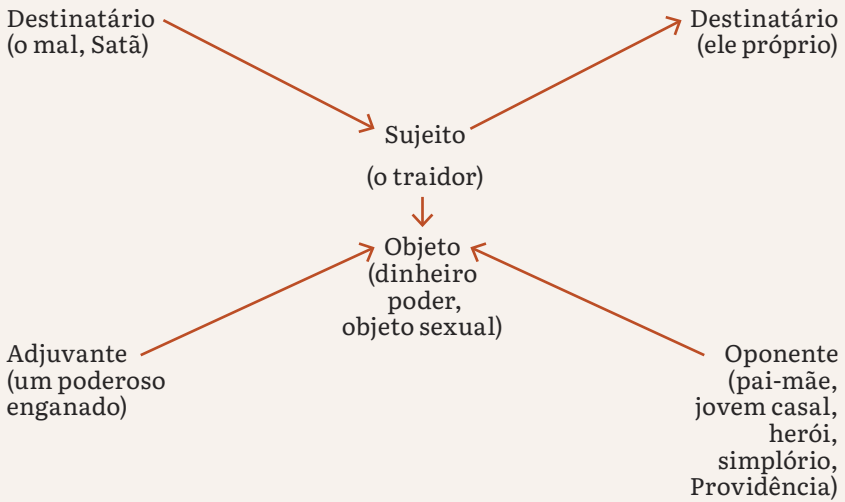
107 EGGLI, E., op. cit., p. 150-152.

1. O melodrama apresenta uma ação violenta e rica de acontecimentos;
2. Ele multiplica, em consequência, as situações patéticas e os golpes teatrais;
3. Ele se conclui sempre pelo restabelecimento da ordem, em favor de um desfecho providencial;
4. O espetáculo tem importância decisiva, bem como o acompanhamento musical, para sublinhar os efeitos dramáticos;
5. Seu discurso se caracteriza pela justaposição de uma retórica cuidada e patética e de um registro emotivo no qual a sintaxe se rompe e o gestual apoia o diálogo para exprimir as reações dos personagens (“sucessão do grandiloquente e do desordenado”);¹⁰⁸
6. Seus personagens são esquemáticos, o autor demarca desde o início uma divisão entre “os bons e os maus”,¹⁰⁹ a partir de um esquema definido de forma estrita:

“No melodrama, o sujeito ativo é o traidor, é o seu desejo ‘egoísta’ que faz entrar o mal no mundo e é a ele que o herói desinteressado se opõe em sua cruzada, que fará triunfarem o bem e a felicidade. Daí o duplo esquema actancial do melodrama:

108 Cf. DAVOINE, Jean-Paul. *L'épithète mélodramatique*, in: *Le mélodrame*, *Revue des Sciences Humaines*, n° spécial, juin 1976, p. 186.

109 Cf. UBERSFELD, Anne. *Les bons et les méchants*, in: *Le mélodrame*, *Ibid.*, p. 193-203.



São dois esquemas antagonísticos e reversíveis (mas não totalmente, a vitória do herói intervindo no desfecho)¹¹⁰

110 Cf. UBERSFELD, Anne. *Les bons et les méchants*, op. cit., p. 195-197.

Reversibilidade do esquema actancial; oposição entre o traidor, movido pela força de seus desejos e impondo-se pela mentira e pela hipocrisia, e o herói generoso, mas muito frequentemente obrigado a esconder sua identidade; importância do tipo (*emploi*) do Pai, lesado pelo traidor e cujos direitos o herói vai restaurar, da jovem pura e ameaçada pelo Traidor, e até do empregado, adjuvante do herói e personagem popular e cômico como o Simplório: vemos que não faltam pontos de convergência entre Os *bandoleiros* e o melodrama.

As outras características mencionadas acima podem também ser aproximadas de Os *bandoleiros*. A multiplicidade de acontecimentos é assegurada pela bipolaridade da ação dramática, mas é preciso também mencionar o papel ativo do “traidor” Franz Moor no castelo e a multiplicação dos golpes teatrais que orientam a ação na floresta (itens 1 e 2). Ao fim da ação, há um desfecho que não é providencial na *Versão original*, mas tende a assumir essa característica na *Versão para a cena* (item 3). Quanto à importância do espetáculo teatral, das sequências cantadas e das que pedem acompanhamento musical, sob a influência da ópera barroca (item 4), isso já foi analisado anteriormente, bem como a heterogeneidade do discurso e do gestual, que faz, com que se alternem constantemente a solenidade e o desequilíbrio revelador da crise (item 5).

Se examinássemos em detalhe a peça de Schiller a partir desse ponto de vista, não parariamos de encontrar pontos de contato com o melodrama. É o que ocorre com a utilização do espaço, dividido entre um lugar que deveria ser idílico sem a presença do traidor e um espaço de errância, em uma palavra: entre o castelo e a floresta — cenários de base dos melodramas, bem como os castelos

em ruínas e as masmorras, sempre girando em torno dos temas do crime, da bandidagem, do despotismo...¹¹¹ Podemos também mencionar a exploração das cenas de multidão, tão ao gosto do público do melodrama. Não é efeito do acaso que o único vestígio iconográfico de *Robert chefe de bandoleiros* represente não apenas o ator principal, Baptiste aîné (Batista, o mais velho), no papel de Robert, mas também a cena de conjunto ao longo da qual Robert amarra a mão direita a uma árvore para incitar seus companheiros à ação, durante o cerco aos bandoleiros pelos soldados (*Ilustração 11*). Enfim, no que diz respeito à estruturação da linguagem cênica em função dos personagens, podemos constatar a concordância existente entre *Os bandoleiros* e o melodrama na utilização da figura do traidor. Como o traidor do melodrama, Franz Moor não para de fazer intrigas e dissimular suas verdadeiras intenções. Como ele, Franz não cessa de comunicar tudo isso ao público, não por falas dirigidas diretamente a ele, mas por apartes, monólogos e sequências ao longo das quais ele ri de suas vítimas. A consequência é que, no universo do castelo, o espectador está sempre mais adiantado do que a maioria dos personagens e dispõe assim de um capital de presciência que constitui parte essencial do prazer dramático despertado pelas obras que se dirigem a um vasto público popular e, em especial, pelo melodrama, no qual se desenvolve, como em *Os bandoleiros*, uma dramaturgia do piscar de olho e do subentendido.

111 Cf. PIXÉRÉCOURT, G. de. *Victor ou l'Enfant de la forêt; Loaisel de Trégoate: Le château du diable* (Loaisel de Trégoate: O castelo do diabo); DUPLESSIS, C. de. *Le véritable ami des lois ou Les républicains à l'épreuve* (O verdadeiro amigo das leis ou Os republicanos postos à prova). Ver a esse respeito: FRANTZ, Pierre. *L'espace dramatique de "La brouette du vinaigrier à Coelina"* in: *Le mélodrame*, op. cit., p. 151-162.

“Lamartelière”, escreve Edmond Egli, “criou o melodrama, na medida em que se pode dizer que um escritor cria um gênero quando oferece a primeira obra que submete à aprovação do público um conjunto ainda inédito de procedimentos e efeitos.”¹¹²

Porém, em sua maior parte, esses procedimentos e efeitos não eram inéditos na Alemanha. Na origem de *Robert chefe de bandoleiros*, se encontravam, efetivamente, *Os bandoleiros*, cujas circunstâncias de surgimento no contexto alemão estudamos, analisando a influência exercida sobre Schiller pela ópera e pelo balé barrocos, pelo *Sturm und Drang* (em especial, por *Götz von Berlichingen*, que abriu caminho para os dramas de cavalaria), e pelos gêneros burguês e lacrimoso. O jovem autor de Wurtemberg produziu uma obra inovadora ao realizar uma síntese ousada de múltiplas correntes dramáticas e espetaculares. Assim, *Os bandoleiros* se dirigiram ao público culto da Alemanha da época, mas também atraíram irresistivelmente um público popular fascinado pela eficácia da fórmula dramática elaborada pelo autor. A peça de Schiller se difundiu com a rapidez de um raio por toda a Alemanha. Por meio de um dos mediadores alsacianos dessa época, ela chegou à França, sob uma forma alterada e redutora no plano do conteúdo, mas que parece ainda mais inovadora no plano formal porque se inscreveu no quadro de uma arte dramática próxima da esclerose. Surgiu então o melodrama, que teve um sucesso popular considerável, mas permaneceu, durante muito tempo, à margem da criação literária no sentido “nobre” do termo. Foi preciso esperar mais de trinta anos para que, por meio de suas criações dramáticas, Victor Hugo desse ao drama francês suas cartas de nobreza literária; Hugo, que devia suas primeiras experiências

112 EGGLI, E., op. cit., p. 149.

como espectador a Pixérécourt e que retomou as fórmulas dramáticas do melodrama, destruindo-as a partir de seu interior,¹¹³ continuou, assim, a seu modo, o caminho que, muitos anos antes e sob outros céus, tinha sido aberto pelo jovem Schiller.

113 Ver, a esse respeito, UBERSFELD, Anne. *Le roi et le bouffon*. Paris: Corti, 1974, passim.



**Os *bandoleiros* ao
longo da primeira
metade do século XIX**

Até o momento, constatamos que *Os bandoleiros* resistiram à prova do tempo. Depois de ter se beneficiado do atrativo da novidade, a peça de Schiller entrou no repertório dos grandes teatros e das trupes mais modestas e aí se manteve. Ao conceber *Os bandoleiros*, Schiller tinha tentado realizar uma ousada síntese de práticas culturais heterogêneas. Essa escrita inovadora foi assimilada pelos públicos mais diversos ao cabo de modificações realizadas pelo próprio autor ou por homens de teatro decididos a tirar partido das possibilidades dramáticas da peça: foi suprimido ou modificado tudo que era tecnicamente irrealizável no plano cênico ou que corria o risco de provocar rejeição por parte do público. Pagando esse preço, a peça exerceu uma influência inovadora sobre o teatro de seu tempo.

Dadas essas condições, o que podemos desejar do período seguinte? Em primeiro lugar, que *Os bandoleiros* se mantenham no repertório: não existindo mais a atração da novidade, e com novas tendências literárias e dramáticas aparecendo, poderíamos, efetivamente, temer que a peça de Schiller desaparecesse do repertório de muitos teatros. Em seguida, podemos esperar que a evolução da prática teatral permita que se avance na realização concreta das virtualidades cênicas que o texto de *Os bandoleiros* apresenta. E, por fim, que as modificações textuais efetuadas na *Versão para a cena* e nas outras adaptações deem lugar à *Versão original schilleriana*, com o objetivo de retirar a ação da época medieval, inserir em seu contexto filosófico original as atitudes de Franz Moor e colocar de maneira clara o problema do desenlace da peça.

Se excetuarmos a primeira expectativa (considerações de repertório), constataremos que a evolução será lenta e a espera muito longa: só cinquenta anos depois da morte de Schiller é que se voltou à versão primitiva de *Os bandoleiros* (em 1860).

5.1.

Influência dos acontecimentos políticos da época sobre a manutenção de Os bandoleiros no repertório

5.1.1. Situação geral

Se tomarmos como limites inicial e final do período que vamos agora abordar, respectivamente, o ano da morte de Schiller e a data que acaba de ser mencionada (1805-1860), perceberemos que a peça continua em repertório nessa época. As cidades cujos levantamentos puderam ser estabelecidos de maneira completa permitem oferecer números precisos: o número mínimo de representações gira em torno de vinte (19 em Weimar), é, em média, de cinquenta (52 em Mannheim, 58 em Frankfurt, 64 em Leipzig), e pode chegar a uma centena em uma cidade como Hamburgo.

Contudo, as condições estavam dadas para que a peça de Schiller sofresse um eclipse, ao menos provisório, ao longo desse período, marcado, no plano político, pela ocupação napoleônica e pelos movimentos de reação que se seguiram ao Congresso de Karlsbad em 1819 e às revoluções de 1830 e 1848. É difícil dar uma ideia precisa da influência desses acontecimentos sobre as representações de *Os bandoleiros*, na medida em que a situação dos teatros continuava na dependência de circunstâncias locais. A partir das informações

coletadas, é possível, no entanto, fazer as seguintes constatações: na época da ocupação napoleônica, a peça de Schiller – cuja adaptação francesa desapareceu dos repertórios parisienses depois de ter acompanhado a ascensão de Bonaparte – se mantém nos palcos alemães, onde contribui, sem dúvida, para conservar a “imagem revolucionária” da administração imperial. Assim, em Hamburgo, onde os anúncios impressos foram redigidos em francês e em alemão de novembro de 1811 até o fim de 1814, as representações de *Os bandoleiros* (*Versão para a cena*) são anunciadas em francês sob o título de... *Robert chefe de bandoleiros* (*Ilustração 12*). Outros exemplos de repertórios completos (Frankfurt, Mannheim) permitem constatar que a peça de Schiller não foi objeto de tratamento especial nem de medidas de censura na época imperial.

E isso, aparentemente, não muda em várias outras cidades, mesmo depois da queda do Império e durante períodos de reação política, como os anteriormente citados. Encontramos, no entanto, como na época dos contemporâneos de Schiller, proibições de *Os bandoleiros* ligadas a decisões de príncipes reinantes. Em Kassel, a peça desaparece do repertório entre 1821 e 1831, durante o reinado do príncipe eleitor Guilherme II. O mesmo acontece em Darmstadt sob o duque Luís I (1810-1830).¹ Trata-se nesses casos de medidas de proibição que não estão ligadas a acontecimentos políticos precisos e que causam espanto no quadro de uma Alemanha renana, mais liberal em seu conjunto do que a Prússia. Em Mannheim, *Os bandoleiros* também desaparecem do repertório durante sete anos consecutivos

1 Cf. LEBE, R. *Ein Deutsches Hoftheater in Romantik und Biedermeier*. Kassel: Erich Röth, 1964, p. 139; KAISER, Hermann. *Das großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt*. Darmstadt: E. Roether, 1964, p. 37.

(1849-1856). Nunca uma tão longa interrupção tinha acontecido nessa cidade no século XIX e ela só pode ter como razão a vigilância estrita sob a qual as autoridades policiais da cidade mantinham o Teatro de Mannheim depois do fracasso dos movimentos revolucionários de 1848.² Não existe, no entanto, documento escrito que apoie essa hipótese e a ausência de *Os bandoleiros* do repertório foi limitada no tempo. Não foi o que aconteceu nas capitais prussiana e austríaca, onde os períodos de proibição são longos e claramente motivados. Evidentemente, a peça de Schiller não tinha direito de cidade nos dois polos do poder político das Alemanhas desse tempo. Vamos abordar isso primeiro no que diz respeito a Berlim.

5.1.2. O caso de Berlim

Durante a primeira metade do século XIX, são os teatros de corte que ocupam posição dominante na vida teatral prussiana e, mais amplamente, na Alemanha como um todo. A maior parte das cidades de residência de reis ou príncipes possui seus teatros de corte. Quando há outros teatros nessas cidades, são teatros de repertório e público popular. Os teatros de corte, como veremos mais adiante, zelam ciumentamente por seus privilégios. Nas cidades não principescas, a iniciativa é deixada às empresas privadas. As concessões dos teatros de cidade são, portanto, consideradas em função de seu valor de mercado e, no começo do século XIX, os contratos se efetuam, com frequência, por meio de “acionistas” que se reúnem

2 Cf. FÜHLER, A.S. *Das Schauspielrepertoire des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters*. Heidelberg: A. Lippl, 1935, p. 121.

para adquirir a concessão de um teatro (*Aktientheater*). A situação não é melhor nos teatros de corte, cujos dirigentes são nomeados pelos príncipes ou por suas autoridades administrativas e dependem totalmente deles. Na maior parte dos casos, os diretores desses teatros não são profissionais do ramo, mas altos administradores, dos quais se espera, antes de mais nada, que deem prova de fidelidade e habilidade para satisfazer as expectativas do público, respeitando, ao mesmo tempo, a ordem estabelecida pelo príncipe reinante. Esse era o caso do conde Brühl, intendente dos teatros berlinenses a partir de 1815, mas seria possível multiplicar os exemplos a respeito de todos os teatros de corte dessa época.

Nessas condições era desnecessário criar uma estrutura administrativa dedicada especificamente à censura. Nos teatros de corte, a direção se confundia a tal ponto com a administração que não havia sequer necessidade de vigiar os repertórios. O próprio intendente só podia agir no interesse dos príncipes. Quando isso não acontecia, bastava uma intervenção direta do soberano para recolocar as coisas em ordem. No que diz respeito aos teatros de cidade, o controle prévio exercido pelos censores quando da publicação de obras escritas era considerado suficiente. E a polícia estava sempre a postos para proibir a reprise de uma peça que tivesse provocado reações consideradas nefastas quando de uma primeira representação.³

3 Cf. Houben, H.H. *Der ewige Zensor*. Mit einem Nachwort von C. Richter und W. Labuhn (Nachdruck der Ausgabe von 1926; Originaltitel: *Polizei und Staat*). Kronberg im Taunus: Athenäum Verlag, 1978, p. 100.

No ano de 1820 surge na Prússia uma verdadeira censura teatral. Devido a incidentes provocados por obras dramáticas cuja publicação havia sido autorizada, o governo prussiano elaborou um decreto determinando que todos os teatros, com exceção dos teatros reais berlinenses, solicitassem, junto aos Presidentes do Governo real, autorização para qualquer representação de obra dramática ou cantada.⁴ Tratava-se de um complemento às medidas repressivas tomadas no Congresso de Karlsbad, em 1819, que amordaçavam a imprensa e a universidade, mas não comportavam nenhuma disposição relativa aos teatros. As medidas tomadas em 1820 eram, aliás, mal adaptadas ao objetivo perseguido, porque as administrações concernidas não dispunham de pessoal suficiente e “qualificado” para desempenhar essas novas tarefas.

Em março de 1848 deu-se a abolição teórica de toda forma de censura, mas três anos depois, em 1851, o Presidente da polícia berlinense conseguiu impor uma regulamentação muito estrita, que obrigava os teatros a solicitarem, junto à Presidência de polícia real, autorização prévia para qualquer apresentação. Para esse fim, a direção devia enviar, com ao menos quinze dias de antecedência em relação à estreia, dois exemplares do texto que seria apresentado. Se ele fosse aceito, o teatro receberia de volta um exemplar visado pelas autoridades de polícia, ficando o outro arquivado. Em caso de proibição, o teatro era avisado por escrito, mas a Presidência da polícia não precisava justificar sua decisão. Esse dispositivo administrativo, que não levava o nome oficial de censura, mas permitia

4 “Königliche Regierungsprädisii”. Esses presidentes constituíam uma instância intermediária entre o Ministério e a polícia. Cf. HOUBEN, H.H. *Der ewige Zensor*, op. cit., p. 102.

realizar um controle extremamente severo e eficaz sobre o conjunto dos teatros, esteve em vigor até... novembro de 1918...

E o que aconteceu com *Os bandoleiros* em tal contexto? O destino da peça de Schiller em Berlim tinha sido muito particular porque as primeiras representações de 1783 tinham oferecido ao público berlinense a inofensiva adaptação de Plümicke. Em seguida, o próprio Iffland interpretou e, mais ainda, fez representar *Os bandoleiros* com grande regularidade ao longo dos anos 1796-1814. Quando o conde Brühl assumiu a direção dos teatros reais, depois da morte de Iffland, ele manteve a peça de Schiller no repertório. E ela conservou um lugar importante, visto que o primeiro papel interpretado por Ludwig Devrient depois de contratado para o teatro de Berlim foi o papel de Franz Moor – o grande ator romântico sucedeu Iffland na interpretação desse personagem (abril de 1815). *Os bandoleiros* foram representados desse modo até 1817, mas, então, desaparecem dos palcos berlinenses até 1825: o Congresso de Karlsbad e a intensificação das medidas repressivas em relação aos movimentos liberais levaram o conde Brühl a desistir de mostrar em cena os fora da lei schillerianos, sem que houvesse traço de intervenção da censura, visto que a lei de 1820 excluía dela os teatros reais.

Em 1825, o conde Brühl retoma as representações de *Os bandoleiros* até 1828, ano ao longo do qual ele transfere sua função de intendente ao conde Redern. Por ocasião dessa transferência de poder, Frederico Guilherme III analisou com mais atenção o repertório e proibiu de forma peremptória qualquer representação de *Os bandoleiros*. Doze anos mais tarde, morre Frederico Guilherme III e uma associação de benemerência solicita autorização para fazer representar a peça de Schiller no Teatro Real, em benefício de seus

membros. A solicitação foi transmitida ao intendente Redern, este respondeu que a peça estava proibida desde 1829 e acrescentou:

Quando sua bem-aventurada Majestade tomou essa alta resolução, ela me fez saber oralmente que, se a administração do teatro corresse o risco de ver suas receitas diminuírem em função da não representação dessa peça, ela preferiria alocar mil táleres extra por representação prevista, a permitir que se representasse peça de tal imoralidade.⁵

O próprio conde Redern atrai a atenção do novo soberano para uma proibição instituída por seu antecessor, o que mostra que, naquela época, não se fazia realmente necessário um controle direto da censura em relação aos teatros reais. Em 1843, no começo da gestão do intendente Küstner, a proibição é suspensa e pode-se ler na *Allgemeine Theater-Chronik*:

As representações de turnê de Monsieur Grunert, para além de sua importância artística, terão feito época na cena berlinense também num outro domínio: Os *bandoleiros*, banidos da cena há muitos e muitos anos em função de interesses superiores, obtiveram agora autorização para a livre representação e Monsieur Grunert interpretou o personagem de Franz Moor (...). Saber que Os *bandoleiros* seriam retomados e seriam objeto de um novo arranjo cênico depois de tão longo intervalo tinha causado comoção aos amantes de teatro, que

5 Documento reproduzido por HOUBEN, H.H. *Der ewige Zensor*, op. cit., p. 40.

acorreram de todas as partes. O grande teatro de ópera não comportou todos os curiosos, muitos não conseguiram entrar e tiveram que se consolar esperando o próximo domingo, para o qual uma primeira reprise está prevista. Além disso, não se terá apenas o prazer de ver com mais frequência esse estranho e genial primeiro rebento de nosso grande poeta: cada representação terá também seu interesse particular, na medida em que vários atores em turnê vão interpretar o papel de Franz, a começar por Monsieur Dörig, de Hanôver. Em seguida, intérpretes de nossa trupe berlinense vão também encarar essa tarefa.⁶

Voltaremos em breve a falar da importância das turnês de grandes atores para as apresentações de *Os bandoleiros* nessa primeira metade do século XIX. Mas é possível, desde já, constatar que:

- a peça de Schiller conserva toda a sua força de atração sobre o público;
- as proibições só fizeram tornar mais agudo o desejo dos espectadores de ver a peça representada;
- a liberdade de representação de *Os bandoleiros* à qual fizemos alusão era muito frágil e poderia ser recolocada em causa a qualquer momento.

Foi o que aconteceu no período tratado. *Os bandoleiros* figuraram, realmente, no repertório dos Teatros reais até julho de 1849, depois

6 *Allgemeine Theater-Chronik*, 12. Jg., n. 95 (09/08/1843), p. 378.

deixaram os palcos berlinenses até 1855: a reação política que se seguiu à Revolução de 1848 tornou-os novamente indesejáveis.⁷

5.1.3. O caso de Viena

No outro polo principal do poder político dos países de língua alemã, quer dizer, em Viena, Os *bandoleiros* também passam por um período de proibição pela censura, que existe oficialmente na capital imperial desde o fim do século XVIII. Não nos parece útil retomar em detalhe as representações, mas é interessante sublinhar a tendência que preside à sua evolução. Excetuando-se um período de desaparecimento de Os *bandoleiros* do repertório (1795-1804), seguido de um período de proibição oficial pela censura (1804-1807), a peça não deixa o repertório das cenas secundárias vienenses.⁸ Para se convencer disso, basta consultar o repertório do Theater an der Wien a partir de 1808. A versão da peça de Schiller utilizada nesse teatro ao menos até o ano de 1830 foi publicada e chegou até nós.⁹ Ela nos permite descobrir Os *bandoleiros* que começam pelas seguintes palavras: “Mas, o senhor está se sentindo bem, meu tio?”, visto que os irmãos inimigos se tornam aqui os sobrinhos do Velho

7 E isso apesar de a regulamentação de 1851 não ter sido jamais realmente aplicada aos teatros reais: ao cabo de uma breve luta entre a administração policial e a do teatro, esta última passou a se contentar com encaminhar à Presidência da polícia um repertório sempre sujeito a modificações...

8 Ver os detalhes relativos a esse tópico em Houben, H.H. *Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart*. Bd. II. Berlin: Rowohlt, 1924, p. 532-535.

9 *Die Räuber, ein Trauerspiel in 5 Aufzügen*. Für das k.k. priv. Theater an der Wien. Wien: J.B. Wallishausser, 1808, p. 98.

Moor. Assim o diálogo chega às vezes ao absurdo, como acontece quando o Velho Moor é libertado:

Karl – Oh! Vejam, vejam! – é meu tio – era um pai para nós.

Os bandoleiros (*Acorrem e cercam o ancião.*) – Seu tio, seu tio?

Schweizer (*Avança majestosamente e cai aos pés dele.*) – Tio de meu Capitão! Beijo-lhe os pés. Ordene e minha adaga obedecerá.¹⁰

Além dessa modificação, a adaptação comporta numerosos cortes de detalhe, destinados a salvaguardar a decência e a moral, e também outras supressões relacionadas ao domínio político. Assim, a tirada dos quatro anéis de Karl Moor é cortada e o escrúpulo dos censores chega ao ponto de mandar suprimir a réplica célebre de Schweizer: “E esse canalha se chama Franz!”, para evitar qualquer aproximação com Francisco II, Imperador do Santo Império e depois da Áustria, entre 1792 e 1835. Era assim a censura vienense, que possuía uma lista impressionante de temas proibidos em cena (as instituições, os soberanos, as leis, a religião, os acontecimentos contemporâneos...), o que, em princípio, levaria à proibição de qualquer representação dramática nos palcos austríacos.

Apesar dessas modificações textuais, a adaptação do Theater an der Wien não se afastava demais da *Versão para a cena*. A peça de Schiller foi apresentada nesse teatro até a metade do século XIX. Em compensação, *Os bandoleiros* permaneceram muitíssimo tempo

10 Ibid., p. 22.

longe da grande cena de corte vienense, o Burgtheater. A situação é aqui exatamente o inverso da que descrevi a respeito da capital berlinense. Em Berlim, Os *bandoleiros* ou eram interpretados nos Teatros reais ou estavam totalmente ausentes do repertório berlinense: os Teatros reais eram protegidos por um privilégio que lhes reservava a representação da maior parte das obras importantes do repertório. Esse era, aliás, o caso na maioria das cidades principescas dessa época, e o surgimento de teatros periféricos e populares criou uma situação de concorrência prejudicial aos teatros de corte. A partir de 1847, o Isarvorstadttheater de Munique incluiu em seu repertório textos clássicos, entre os quais Os *bandoleiros* (em 1849). Em 1852, o intendente Dingelstedt se queixa às autoridades bávaras e pede que se preservem os interesses do Teatro de corte. Essa solicitação levou à interdição de toda e qualquer representação de clássicos e de outras obras dramáticas que tivessem algum valor literário. O teatro de subúrbio se viu, assim, encerrado no domínio dos espetáculos populares, das farsas... Uma lista das peças proibidas nesses palcos foi então estabelecida. Ela incluiu Os *bandoleiros*, também proibida na segunda lista, publicada em 1857, quando o monopólio do Teatro de corte foi flexibilizado.¹¹

Em Viena, produz-se o fenômeno inverso. Depois de ter sofrido o controle da censura, Os *bandoleiros* foram abandonados aos teatros populares, e era impensável apresentá-los no Teatro imperial até a metade do século XIX. Sobreveio a Revolução de 1848. O período

11 A lista de 1857 inclui apenas trinta e nove títulos, entre os quais clássicos (obras de Sófocles, Shakespeare, Goethe, Schiller), mas também obras mais recentes, de Gutzkow, Laube e até de Birch-Pfeiffer e Kotzebue! Cf. WEIGL, Eugen. *Die Münchner Volkstheater im 19. Jahrhundert*. München: Stadtarchiv München, 1961, p. 95-96.

de reformas liberais que se seguiu a ela não durou muito e o imperador Francisco José anulou em 1851 a constituição outorgada em 1849. Foi nesse breve período de incerteza e, depois, de retomada do Império pelas forças conservadoras que Os *bandoleiros* entraram no repertório do Burgtheater (a primeira apresentação aconteceu em outubro de 1850). O diretor do teatro vienense era, desde dezembro de 1849, Heinrich Laube que foi, até o início dos anos 1840, um dos principais representantes da Jovem Alemanha e, portanto, do liberalismo militante, antes de assumir posições mais moderadas. Estas lhe permitiram, sem dúvida, aparecer como mediador numa época em que se afrontavam tendências tão opostas e permanecer como diretor do Burgtheater até 1867.

Em 1850, observa Laube em sua obra sobre o teatro de corte vienense, o censor era um conservador de princípios muito estritos. Mas o conde Lanckoronski era também ligado por sua família aos meios liberais e Laube constata a seu respeito:

(...) ele não gostava de agir contra a tendência que predominava a cada momento. Essa tendência geral não era ainda radicalmente antiliberal em 1850. Era preciso também afastar muitos obstáculos e preparar muitas coisas antes de se poder pensar na supressão de uma Constituição que mantinha com liberalismo a unidade da Áustria e ainda podia ser melhorada.¹²

Foi esse breve período, durante o qual a história parecia hesitar por um momento antes de se engajar numa direção precisa, que

12 LAUBE, Heinrich. *Das Burgtheater*. Leipzig: J.J. Weber, 1868, p. 187.

Laube aproveitou para obter o acordo do censor. Ele conseguiu o que desejava, embora tenha tido que fazer uma modificação muito significativa na versão cênica utilizada:

Minha preocupação era ganhar definitivamente a peça para o repertório, apresentando-a tal qual, isto é, sublinhando suas implicações morais e a importância do julgamento moral sobre o qual ela se conclui. Eu me afastei, assim, no último ato, da *Versão para a cena* tradicionalmente utilizada, a versão que conserva Franz vivo e o encarcera na torre. Muito verossimilmente ele será libertado, depois que seu irmão mais velho, Karl, se entregar ao patíbulo. Eu o fiz então se enforcar, como Schiller queria, e deixei para Karl todas as palavras de reconciliação moral que habitualmente são suprimidas. Assim, insistindo fortemente sobre o que, na obra, é do domínio do pensamento e oferecendo uma justificativa precisa para o desencadeamento da violência que a caracteriza, foi possível dar da representação uma impressão de conjunto desprovida de rudeza, o que permitiu à peça manter-se duradouramente no repertório.¹³

Além disso, os atores célebres e reconhecidos da trupe vienense, os que Laube chama os “velhos senhores” (Anschütz, Löwe) contribuíam para dar peso e seriedade à interpretação de personagens como Schweizer e Spiegelberg.¹⁴

13 Ibid., p. 189.

14 Idem.

Já insistimos o suficiente sobre a ambiguidade do desfecho original da peça de Schiller para que seja necessário voltar a isso mais uma vez. Contudo, é preciso sublinhar o seguinte fato: usando o desfecho da *Versão original*, Laube reintegra *Os bandoleiros* no repertório teatral trágico. O que conta, na verdade, ao se colocar esse epílogo em primeiro plano, não são mais os erros nascidos da presunção inicial dos personagens, mas o restabelecimento da ordem final, nascida das “palavras de reconciliação moral” do monólogo de purificação, ausente da *Versão para a cena*, e o sacrifício do herói trágico. Basta então a Laube atenuar o ardor juvenil da peça e apagar seus excessos para torná-la apresentável até nos salões de uma capital austríaca onde se encontram muito depressa os caminhos da reação política e social ao longo dos anos 1850, sem que a presença de *Os bandoleiros* no repertório seja, no entanto, recolocada em causa.¹⁵

15 Desde a primeira representação, Laube se chocou contra a oposição dos meios políticos e artísticos conservadores. Pode-se ler no periódico *Wiener Allgemeine Theaterzeitung* de 20 de outubro de 1850 (43. Jg., n. 250): “Nós não acreditamos falar com a piedade em relação ao mais ardente, ao mais nobre, ao mais entusiasta poeta alemão (...). Mas jamais, nunca jamais, poderemos ver na representação de sua primeira obra dramática, neste momento, uma homenagem prestada aos manes desse gênio poético, jamais poderemos ver aí mais que uma simples especulação financeira tentando se envolver num manto aparatoso. É precisamente para preservar o alto valor e a santidade do nobre poeta que *Os bandoleiros* deveriam ter permanecido ausentes do Burgtheater”. O crítico chama em seguida a peça de Schiller de “pecado de juventude”, sublinha sua rudeza e sua selvageria, que ele opõe ao “gosto delicado do público vienense” antes de responder a questão: por que *Os bandoleiros* no palco do Burgtheater: “Talvez justamente (...) porque se convocou o povo a uma espécie de manifestação com múltiplos objetivos, porque se quis dar a impressão de festejar uma vitória sobre um sistema fechado aos impulsos do coração introduzindo essa obra proibida até agora! Pobre liberalismo, que quer encontrar seu apoio em *Os bandoleiros*; concepção oh, quão errônea, que acredita com tais oferendas servir o liberalismo!”

Impõe-se, portanto, uma constatação: mesmo quando a peça de Schiller é objeto de proibições de longo prazo, ela acaba por se impor ou por encontrar seu lugar no repertório dos teatros, mesmo que se trate de cenas oficiais das capitais do conservadorismo político alemão e austríaco. Na maior parte das outras grandes cidades da Alemanha da época, os períodos de proibição foram limitados (Mannheim) ou inexisteram (Frankfurt, Hamburgo, Hanôver, Brunswick), e os períodos de ausência do repertório não provocados pela censura nunca excederam dois ou três anos. Há razões para essa espantosa vitalidade de *Os bandoleiros*, tanto de natureza propriamente teatral quanto da ordem da história das ideias e da evolução política e social da primeira metade do século XIX.

5.2.

Os bandoleiros no coração dos debates filosóficos e políticos da primeira metade do século XIX

5.2.1. Hegel e Os bandoleiros

A evolução do pensamento filosófico e político desse período parece, de saída, muito desfavorável ao anarquismo revolucionário que, entre outros, aparece no texto de *Os bandoleiros*: Hegel é o grande filósofo dos anos 1820 e ele é, antes de mais nada, um teórico do Estado. Forma privilegiada do desenvolvimento da razão, o Estado é uma realidade absoluta que não depende dos indivíduos, cuja ação apresenta um caráter acidental em vistas da progressão do Espírito absoluto.

Em sua *Estética*, Hegel aponta, sim, a existência de uma era pré-legal, de uma época heroica na qual:

Na ausência de uma organização política, a segurança da vida e da propriedade repousa sobre a força e sobre a coragem de cada indivíduo que deve zelar pela própria existência e pela conservação do que lhe pertence e do

que lhe é devido.¹⁶

É o que ocorre na época dos heróis gregos ou, no Ocidente cristão, na época do regime feudal e dos cavaleiros:

Os heróis (...) são indivíduos que, na independência de seus sentimentos e de sua vontade individual, aceitam toda a responsabilidade dos atos que praticam, e é em virtude e sob o imperativo de sua vontade particular que eles realizam o que é justo e moral.¹⁷

Entretanto, observa Hegel a respeito do direito, da moral e da legalidade, “nos tempos modernos, o indivíduo não é mais, como na idade heroica, o portador e a única realização dessas forças.”¹⁸

O conjunto dessas constatações é justificado pela seguinte afirmação:

No Estado verdadeiro, as leis, os costumes, os direitos (...) só valem, justamente, por sua generalidade e sua abstração, por sua independência em relação a

16 HEGEL, G.W.F. *Aesthetik*, Bd I, hrsg. von F. Bassenge, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1955, p. 185 (HEGEL, G.W.F. *Esthétique*, vol. II,1, Paris: Aubier Montaigne, 1964, p. 155); tradução revista por J. Alcandre. Em português, ver HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*, vol. I. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001, p. 194. Trabalharemos a partir da tradução de Jean-Jacques Alcandre, remetendo, no entanto, à página onde se encontra cada uma das citações, na edição brasileira da *Estética* de Hegel.

17 *Ibid.*, p. 185-186 (*Esthétique*, II,1, p. 154). Em português, *ibid.*, vol. I., p. 195.

18 Cf. HEGEL, *Aesthetik*, Bd. I, op. cit., p. 194 (*Esthétique*, II, 1, p. 170). Em português, *ibid.*, vol. I, p. 203.

qualquer acidentalidade da vontade e das particularidades individuais. As leis (...) agem exteriormente como generalidades que seguem seu curso ordenado e desencadeiam a força e o poder públicos contra os indivíduos que se arvoram a opor seu arbitrário malfazejo ao reino da lei.¹⁹

Há aí uma condenação prévia da atitude de Karl Moor e ela não tarda a aparecer nesse mesmo capítulo da *Estética*. Hegel observa então:

Por mais que reconheçamos tudo o que há de útil e de racional na organização da vida política e civil evoluída, não podemos renunciar à necessidade de uma liberdade individual e de uma independência viva que sejam reais nem sufocar o interesse que essa liberdade e essa independência nos apresentam. Também só podemos admirar a juventude e o entusiasmo poético de Schiller e Goethe em sua tentativa de encontrar, em meio às circunstâncias da vida moderna, a independência individual perdida. Ora, como vemos Schiller procurar realizar sua tentativa em suas primeiras obras? Pela revolta contra a sociedade burguesa, tomada em bloco. Karl Moor, revoltado contra a ordem existente e contra homens que abusam de seu poder, sai da legalidade e, depois de ter tido a audácia de derrubar as barreiras que o continham e de ter criado para si um novo Estado heroico, ele se arvora em restaurador do direito, em vingador de

19 Ibid., p. 182 (*Esthétique*, II,1, p. 150-151). Em português: *ibid.* vol. I, p. 192.

todas as injustiças, de todas as coisas feias, de todas as opressões. No entanto, uma semelhante vingança é, por um lado, bem limitada, bem isolada por causa da insuficiência dos meios em relação àqueles que seriam necessários, e ela é susceptível, por outro lado, de conduzir ao crime, visto que traz em si mesma a injustiça que quer abolir. Se considerarmos a situação de Karl Moor, trata-se de uma infelicidade, um engano e, apesar de tudo o que isso tem de trágico, só crianças se deixam seduzir por esse ideal de bandoleiro.²⁰

A revolta de Karl Moor é, portanto, objeto de uma condenação sem atenuantes. Ela teria tido sentido no contexto de uma época heroica. É, aliás, por essa razão que Hegel elogia no parágrafo seguinte o “profundo sentimento histórico de Goethe”: ele soube escolher em seu Götze a época em que a cavalaria “começa a desaparecer sob a pressão de uma nova ordem, objetiva e legal”.²¹ Em outras palavras: a problemática de Os bandoleiros não é, em si mesma, desprovida de fundamento, mas Schiller se enganou de época e Hegel não se deixa, claro, enganar pela maquiagem medieval da peça imposta por Dalberg e mantida na *Versão para a cena*. Para ele, Os bandoleiros se situam no contexto do século XVIII e, nessas condições, a “reconstituição da independência individual” por Karl Moor²² é uma tentação talvez sedutora, mas, em si, condenável:

20 HEGEL, G.W.F. *Aesthetik*, Bd. I, op. cit., p. 194 (*Esthétique*, II, 1, p. 170-171). Em português, *ibid.*, vol. I, p. 203.

21 *Ibid.*, p. 195 (*Esthétique*, II, 1, p. 172). Em português, *ibid.*, vol. I, p. 204.

22 *Ibid.*, p. 194-195 (*Esthétique*, II, 1, p. 170-171). Em português, *ibid.*, vol. I, p. 204.

É em *Fiesco* e *Don Carlos* que Schiller encarna um ideal de personalidade mais elevada, atribuindo a esses personagens um conteúdo mais substancial, e fazendo-os lutar pela libertação de sua pátria, pela liberdade das convicções religiosas.²³

Se imaginarmos que essas palavras são pronunciadas do alto de sua cátedra de professor de filosofia, que ele exerce influência determinante sobre a corte da Prússia e sobre uma multidão de discípulos que constituem uma parte importante da elite intelectual dessa época, poderemos aquilatar a relevância do debate por ele aberto a respeito de *Os bandoleiros*. Seria, no entanto, simplista estabelecer uma relação direta entre a tomada de posição de Hegel e a proibição da peça de Schiller em Berlim. O julgamento do filósofo é mais nuançado do que parece. Hegel constata, na verdade, o erro de julgamento de Karl Moor, e alerta contra a sedução que sua ação pode exercer, mas admite que seu destino é trágico. Na tragédia, tal como Hegel a concebe, o conflito que nasce do choque entre duas forças que possuem igual legitimidade não pode ser resolvido a não ser pelo restabelecimento da justiça eterna, ao preço do sacrifício das individualidades trágicas. Em *Os bandoleiros*, a exigência de justiça de Karl Moor entra em conflito com a necessidade de manutenção da ordem política e social. Ao fim da ação, o sacrifício do bandoleiro leva ao restabelecimento da ordem da Providência, reparando assim o “engano” inicial do personagem trágico. A tomada de posição de Hegel a respeito de *Os bandoleiros* não corresponde, pois, a uma rejeição categórica da peça de Schiller. A atitude dos discípulos do filósofo o comprova. Já nos

23 Idem. Em português, *ibid.*, vol. I, p. 204.

anos 1837-1838, o professor de filosofia Wilhelm Hinrichs publica um longo estudo sobre Schiller, no qual as obras dramáticas dele são analisadas a partir de um princípio único: dos *Bandoleiros* a *Guilherme Tell*, os dramas de Schiller são concebidos em função do princípio da liberdade enquanto oposição entre o ideal e a realidade.²⁴ Assim se opera, por uma aplicação certamente mecânica dos princípios hegelianos, a reintegração no conjunto da obra de Schiller de uma peça que era muito frequentemente considerada uma obra de juventude que ocupava um lugar à parte na criação dramática schilleriana.²⁵

O essencial não está, entretanto, aí. O que acarretará importantes consequências é o fato de Hegel proceder a uma colocação da peça de Schiller em perspectiva histórica, estabelecendo, desse modo, outros critérios de análise e de julgamento, diferentes dos da estética clássica e romântica, que determinavam as normas artísticas sem levar em conta o mundo real.²⁶ Agindo assim, o filósofo abria o caminho à profunda transformação no domínio da criação e da recepção literária que se manifesta com a emergência

24 Cf. HINRICHS, Wilhelm. *Schillers Dichtungen nach ihren historischen Beziehungen und nach ihrem inneren Zusammenhange*. Leipzig, 1839, passim.

25 Ver, acima, neste capítulo, a nota 6: em *Allgemeine Theater-Chronik*, fala-se desse “estranho e genial primeiro rebento de nosso grande poeta.”

26 Cf. JAUß, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970, p. 109-114.

da Jovem Alemanha.²⁷

5.2.2. Os bandoleiros e a Jovem Alemanha

Em seu *Escola romântica* (1833), Heine reconhece que há nos dramas de juventude de Schiller um incontestável elã revolucionário. Ele observa, em especial:

Schiller escreveu para as grandes ideias da revolução, destruiu as bastilhas intelectuais, trabalhou no grande templo da liberdade que deve reunir todas as nações em uma única confraria; foi cosmopolita. Começou por esse ódio ao passado que explode em *Os bandoleiros*, onde ele se mostra como um pequeno titã que fugiu da escola e bebeu aguardente e corre para quebrar os vidros do grande Júpiter. E chegou finalmente a esse

27 É verossímil que *Os bandoleiros* tenham acompanhado as primeiras manifestações do movimento nacional e liberal, mas isso é dificilmente comprovável por meio de fatos. Os relatos de representações teatrais da primeira metade do século XIX raramente são mais do que um comentário detalhado do trabalho dos atores. Sabe-se apenas que as “peregrinações” dos estudantes de Iena a Weimar, por ocasião das apresentações de *Os bandoleiros*, se mantiveram durante a primeira metade do século XIX (Cf. *Allgemeine Theater-Chronik*, 10. Jg., 1841, p. 286). É provável que essas representações tivessem ressonância especial nos períodos sensíveis da evolução histórica dessa época e, especialmente, em 1816, quando se constituiu em Iena a primeira confraria estudantil (*Burschenschaft*), movimento que levaria à convenção de Wartburg. A seguir a essa manifestação, o governo do grão-ducado de Weimar, que se havia mostrado bastante liberal até então e havia mesmo sustentado financeiramente os organizadores da reunião, tornou-se muito mais prudente, e *Os bandoleiros* desapareceram do repertório entre 1817 e 1822.

amor do futuro que resplandece já como um campo de flores em *Don Carlos*, sendo ele próprio o Marquês de Posa, ao mesmo tempo profeta e soldado, que sabe igualmente lutar pela realização de suas profecias.²⁸

Heine havia assistido aos cursos de Hegel, e deles reteve “a interpretação progressista”, a encarnação cada vez mais adequada da Ideia no Real; o Espírito do qual Heine (...) se faz paladino é o da liberdade, da luta pelos direitos do homem.”²⁹

O que os representantes da Jovem Alemanha reprovam a Schiller é o fato de ele partir de uma concepção abstrata da liberdade e não de uma vontade de apreensão de realidades concretas e de um desejo de ação política e social mais imediata. Börne, Wienbarg, Gutzkow não são gentis com Schiller. Censuram-lhe o fato de ser uma natureza aristocrática e de não ter sabido encontrar o elo entre a vida social e a literatura.³⁰ O próprio Heine se mostra irônico em relação a Schiller quando considera o autor de *Os bandoleiros* como um “pequeno titã” que vai quebrar vidraças dos donos do poder, mas que não chega efetivamente a preocupá-los. Esse foi, realmente, o destino da peça de Schiller em termos de seu impacto político e social: nos meios liberais, ela suscita adesão por seu elã revolucionário, mas não satisfaz por sua falta de realismo e por sua referência constante a considerações morais; nos meios conservadores, ela inquieta pela

28 HEINE, Heinrich. *Die romantische Schule*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. V, hrsg. von E. Elster. Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, 1890, p. 252.

29 PLARD, Henri. *Du relèvement national à la Révolution de 1848*, in: *Histoire de la littérature allemande*. Paris: Aubier Montaigne, 1959, p. 506.

30 Cf. DRESCH, J. *Schiller et la Jeune Allemagne*, in: *Études sur Schiller*. Bibliothèque de philologie et de littérature modernes. Paris: Alcan, 1905, p. 131-151.

violência de suas agressões contra a ordem estabelecida, mas pode se tornar tranquilizadora quando seu desfecho denuncia esses excessos e garante o restabelecimento da instância transcendente.

Foi ao longo da década de 1840-1850 que as tendências liberais se manifestaram com maior nitidez no domínio literário. Foi a época em que poetas engajados (*Tendenzdichter*) como Georg Herweg se inspiraram na obra de Schiller. Foi também a época na qual os representantes da Jovem Alemanha, em especial Gutzkow e Laube, ocuparam um lugar essencial no repertório dos teatros alemães. Apesar das reservas dos Jovens Alemães em relação a Schiller, este último permaneceu para eles como um companheiro privilegiado de luta. Assim, uma das peças mais representadas ao longo desse período foi *Os alunos da Academia* (*Die Karlsschüler*), de Heinrich Laube (1846), na qual o autor reconstitui as etapas essenciais da juventude de Schiller e o apresenta como o arauto da liberdade, em luta contra o representante do absolutismo, o duque Carl Eugen. A peça em si é banal. Laube contextualiza os acontecimentos, evocando as guerras de independência americana, mostrando em cena a fortaleza onde pereceu o poeta Schubart. Ele se esforça por fazer dos dois protagonistas seres capazes de experimentar nobres sentimentos, evocando o amor de Schiller por Laura e o afeto que uniu o duque e Franziska von Hohenheim. Na época em que Laube escreve *Os alunos da Academia*, ele já não é mais realmente o “militante” da Jovem Alemanha que ele havia sido até sua mudança para Leipzig em 1842. Seu entusiasmo revolucionário havia esfriado muito. Laube se tornou, sob muitos aspectos, um moderado. Isso fica visível na peça: o ideal schilleriano de liberdade sai vencedor na luta contra o absolutismo. Assim, o ponto alto da peça é a leitura de uma carta patética, concebida

por Laube, na qual o barão Dalberg descreve ao duque o imenso sucesso da estreia de *Os bandoleiros* (Ato V, cena 5). O fim da carta é, por si só, revelador do conjunto de seu conteúdo:

Havia um júbilo, uma alegria, como se tivéssemos acabado de vencer uma grande batalha. E, efetivamente, uma grande batalha acabava de ser vencida. Era a vitória do talento alemão sobre o teatro francês (...), uma vitória que promete à Alemanha um grande futuro poético, e foi por essa razão que me juntei de todo o coração ao grito de alegria geral: viva o jovem suábio em quem o gênio de nossa Pátria despertou um grande poeta, um poeta cujas criações serão notáveis e que ainda fará o encantamento de nossos filhos e dos filhos dos nossos filhos. Viva Friedrich Schiller!³¹

No fim da peça, Schiller troca Stuttgart por Mannheim, mas deixa para trás os excessos de sua juventude e vai ao encontro de um ideal mais elevado. Do mesmo modo, o duque de Wurtemberg toma consciência de sua derrota e de seus erros e sai engrandecido da prova que atravessou. É, em consequência, uma imagem conciliadora do destino do jovem Schiller a que Laube oferece em *Os alunos da academia*: o ideal schilleriano sai vencedor do confronto com o absolutismo, mas o caminho da reconciliação nacional está aberto.

Não há nenhuma dúvida a respeito da influência que a peça de Laube exerceu sobre a recepção de *Os bandoleiros*: ela oferecia, em

31 LAUBE, Heinrich. *Die Karlsschüler*, in: *Heinrich Laubes dramatische Werke*. *Volksausgabe*, Bd. I, Leipzig: J.J. Weber, 1880, p. 136-137.

alguma medida, uma grade de interpretação da peça de Schiller, e as duas obras se mantiveram no repertório da esmagadora maioria dos palcos alemães até os anos 1860. Antes da Revolução de 1848, é basicamente a imagem do combate schilleriano contra o absolutismo o que ressalta de *Os alunos da Academia*. Alguns censores não se deixaram enganar e a peça de Laube foi proibida em várias cidades: Stuttgart (por razões evidentes), mas também Aix-la-Chapelle, Hanôver e, sobretudo, Viena.³² A partir do momento em que medidas de liberalização foram tomadas na capital austríaca, depois da Revolução de 1848, *Os alunos da Academia* entraram no repertório do Burgtheater (abril-maio de 1848), antes que Heinrich Laube se tornasse diretor desse teatro (dezembro de 1849) e impusesse *Os bandoleiros*, nas condições descritas anteriormente.

5.2.3. O culto a Schiller

Quando as forças conservadoras triunfam depois do período revolucionário e reconquistam as vantagens momentaneamente perdidas, o liberalismo sofre um revés decisivo. Nessa época começa, no entanto, para a Alemanha, um período fundamental para sua evolução social e econômica. A partir dos anos 1850, o país entra numa era de industrialização acelerada: a produção industrial se amplia, a população urbana cresce e, no seio dessa população, o peso demográfico e a influência socioeconômica da burguesia

32 Cf. *Allgemeine Theater-Chronik*. 16. Jg., 1847: n. 50, p. 195-196; n. 52, p. 206. 17. Jg., 1848: n. 42, p. 167.

umentam.³³ Obrigada a escolher entre o liberalismo e o nacionalismo, a burguesia alemã opta pela unidade nacional e pelos sentimentos patrióticos. E é Schiller quem vai lhe servir de guia e fornecer-lhe um ideal.

Nesse domínio também, a peça de Heinrich Laube desempenha um importante papel. O Schiller de *Os alunos da Academia* é um personagem fortemente idealizado que, ao deixar Stuttgart ao fim da peça, parece mostrar às forças vivas da sociedade alemã o caminho para o futuro. Já em 1846 o comentador da primeira representação da peça em Dresden sublinhava o entusiasmo geral que dominava o público quando era lida em cena a carta de Dalberg a respeito de *Os bandoleiros*, e observava: “foi um momento autenticamente nacional de entusiasmo geral por nosso Schiller.”³⁴

Nosso Schiller. Palavras mágicas, inocentemente pronunciadas por Goethe quando morreu o autor de *Os bandoleiros*³⁵ e que se tornaram pouco a pouco a marca de um fenômeno incontestável de apropriação cultural: a burguesia alemã se apoderou de Schiller e modelou o homem e a obra em função de seus objetivos. O culto começou a ser celebrado antes dos anos 1850. Em 1825 foi organizada em Stuttgart a primeira festa em homenagem a Schiller e, a partir de meados dos anos 1830, criou-se o hábito de promover, a cada 10 de novembro, em diversos teatros alemães, representações

33 Segundo Michel Hubert, o crescimento da população das cidades alemãs só se torna perceptível a partir de 1846-1850. Cf. HUBERT, Michel. *La population allemande à l'ère industrielle (1815-1914)*. Doctorat d'État, exemplar datilografado, Paris III, 1978, p. 210-211.

34 *Allgemeine Theater-Chronik*. 15. Jg., 1846, p. 560.

35 *Epilog zu Schillers Glocke*.

de peças de Schiller para festejar o aniversário de seu nascimento. O movimento se acentuou em 1839 com a festa Schiller de Stuttgart, ao longo da qual foi inaugurado o monumento de Thorwaldsen ao cabo de uma enxurrada de discursos patéticos. O ponto culminante dessa evolução se situa, no entanto, ao longo dos anos 1850.³⁶ Os dias consagrados a Schiller se multiplicam e chegam à grandiosa festa Schiller que marca, em 1859, o centésimo aniversário de nascimento do “poeta da nação”.

A “Schillerfeier” (festa de Schiller) é um acontecimento de uma amplitude difícil de descrever. Numa publicação da época, que apresenta, em uma centena de páginas, o que se passou nas cidades alemãs e austríacas nos dias 9 e 10 de novembro de 1859, são mencionadas nada menos que 114 cidades nas quais aconteceram festividades.³⁷ Nesse dia, todos os alemães que aspiravam à unidade da Nação estavam na rua ou nos teatros para celebrar a si mesmos tanto, senão mais, que a Schiller. Norber Oellers escreve:

As festas Schiller do ano de 1859 se incluem entre as manifestações políticas mais potentes que jamais foram toleradas na Alemanha. Em milhares e milhares de vozes ressoou o nome de Schiller, o grito pela unidade nacional: no entusiasmo da festa popular foi proclamada a aurora de um novo tempo. As ilusões pareciam ter se tornado realidade. Os protestos dos

36 Cf. MÜLLER, Ernst. *Geschichte der Schillerverehrung*, in: E.M. Schiller. *Intimes aus seinem Leben*. Berlin: Hofmann und Comp., 1905, p. 239-265.

37 *Die Schillerfeier der alten und neuen Welt*. Lorcks Zeithefte, n. 11. Leipzig: 2. unveränderter Abdruck, 1860, passim.

conservadores, que temiam pela ordem estabelecida, ficaram sem eco. Porque era evidente demais que as objeções – totalmente justificadas – que eles levantavam contra a politização de Schiller, tinham, também elas, motivos políticos.³⁸

Dos numerosos discursos feitos por ocasião dessas manifestações, citarei a última estrofe de um prólogo escrito por Julius Pabst, cujas dezenove estrofes foram lidas a 9 de novembro de 1859 no Teatro de corte de Dresden:

Sim, Friedrich Schiller, homem da energia, da fidelidade,
O sagrado elã que te lançava em direção ao príncipe e à pátria
Em torno do povo alemão de novo tramou
Um elo forte, indissolúvel e estimado.
Nós somos inspirados pela tua consagração
Teu grito “Unam-se!” ressoa de nação em nação
Em torno de teu nome um povo vai tramar da unidade o elo,
Este povo alemão que orgulhosamente te chama: seu!³⁹

No contexto imediato da festa Schiller, são sobretudo *Wallenstein* e *Guilherme Tell*, bem como uma dramatização do *Canto do sino*, que servem de pontos de apoio no plano dramático. O jovem Schiller

38 OELLERS, Norbert. *Schiller, Zeitgenosse aller Epochen*, Bd. I, München: C.H. Beck, 1969, p. 51.

39 *Tagebuch des Königlichen Sächsischen Hoftheaters*, 43. Jg. (1859), p. 65.

não foi, no entanto, deixado de lado. Na publicação dedicada às festividades nas diferentes cidades alemãs encontramos três representações de *Os bandoleiros* e, sobretudo, onze de *Os alunos da Academia*.⁴⁰ Encontramos assim a peça de Laube, julgada, sem dúvida, mais apta que a obra do próprio Schiller a transmitir, por ocasião da festa, a imagem de um jovem poeta revoltado, mas que já aponta o caminho que conduz à realização de um ideal moral e de unidade nacional.

Isso, no entanto, não significa que *Os bandoleiros* tenham desaparecido do repertório dessa época. Ao longo dos anos 1850, as proibições que atingiram a peça em um número limitado de teatros, porém dos mais importantes por seu renome, vão sendo pouco a pouco revogadas (em Viena em 1850, em Berlim em 1855, em Mannheim em 1856). Desde a suspensão da censura, o ritmo regular das representações é retomado. Nos outros teatros, a peça continuou sua carreira sem percalços relevantes. Uma vez mais *Os bandoleiros* se adaptaram, pois, ao contexto político e social do período, ajudados por uma germanística que sublinhava, antes de tudo, o conteúdo moral e nacional da peça de Schiller.⁴¹ Enfim, não se deve esquecer que esse período de intensa atividade em torno da pessoa e da obra de Schiller levou a um esforço de autenticidade que permitiu retomar a *Versão original* quase oitenta anos depois das primeiras apresentações de *Os bandoleiros*. Voltaremos, mais adiante, a esse “acontecimento”, mas antes será útil precisar qual foi a evolução

40 *Die Schillerfeier...*, op. cit., passim.

41 Ver, a esse respeito, as interpretações de *Os bandoleiros* de H. Hettner, J. Schmidt, A.C. Vilmar, A. Menzel, reproduzidas em *Das Räuberbuch*. Frankfurt: Verlag Roter Stern, 1974, p. 225-240.

cênica das representações ao longo da primeira metade do século XIX. Assim, descobriremos as razões que, para além da capacidade de adaptação de *Os bandoleiros* à evolução política e social da época, permitiram justificar a presença quase permanente da peça nos palcos alemães entre 1805 e 1860.

5.3.

As representações de Os bandoleiros. Traços característicos

Já fizemos um apanhado das condições gerais de exercício da atividade teatral ao longo da primeira metade do século XIX. As duas formas administrativas existentes, constatei, eram os teatros de corte e os teatros de cidade. Nem uns nem outros eram capazes de arcar com um projeto artístico ambicioso que tivesse condições de dar continuidade à experiência dos teatros nacionais, como o de Mannheim na época do barão Dalberg. Nenhum desses dois tipos de teatro conseguia ter autonomia. Pouco importa se a dependência era mais social e política, no caso dos teatros de corte, submetidos aos príncipes, ou econômica, no caso dos teatros de cidade, submetidos ao imperativo da bilheteria: o resultado era mais ou menos o mesmo no tocante à qualidade da direção das casas de espetáculos. Quer se tratasse de nobres ou de diretores de empresas teatrais obrigados a ter sucesso financeiro, dado o elevado custo das concessões, os diretores ou intendentess da época eram, no geral, apenas administradores. No melhor dos casos, podia acontecer de uma administração principesca ou um magistrado da cidade chamar uma pessoa competente no domínio teatral para assumir os destinos de uma trupe. Mas os exemplos desse tipo são pouco numerosos até os anos 1850, com exceção de Karl Immermann em Dusseldorf (diretor do Teatro da cidade de 1834 a 1837). Foi preciso esperar

o meio do século XIX para que chegassem Laube ao Burgtheater de Viena, Dingelstedt e Eduard Devrient aos teatros de corte de Munique e Dusseldorf, ao passo que a maioria dos outros teatros não conseguia sair da situação anteriormente descrita.

Considerada do ponto de vista das representações de *Os bandoleiros*, essa situação geral do teatro da época tem duas consequências precisas: o lugar essencial que o espetáculo teatral assume e a interpretação dos papéis principais por atores virtuosos.

5.3.1. O papel do espetáculo teatral

Consideremos o primeiro ponto. Ao longo das primeiras décadas do século XIX, o público demonstrava um certo cansaço em relação ao realismo burguês de Iffland ou de Schröder. O gosto das plateias pelo espetáculo, que havia garantido o sucesso dos dramas de cavalaria, só fez se acentuar. Acrescentemos que, no contexto geral de morosidade que reinava depois do triunfo da reação em 1819, a Alemanha cochilava e só sacudia seu torpor para se refugiar nas delícias da ilusão. Isso se manifestou no domínio da literatura popular pela multiplicação dos romances de cavalaria e de banditismo e, no domínio teatral, pelos dramas de bandoleiros (*Os bandoleiros no Santuário de Maria Kulm*, *Os bandoleiros em Abruzzo*) e, mais ainda, pelos dramas noirs (*Schicksaldramen*, literalmente, dramas do destino) dos anos 1810-1830 (obras de Werner, de Müllner, de Houwald). Assim, foi deslançada uma verdadeira epidemia de dramas do destino nos quais os autores conjugavam ação movimentada e violenta (rivalidade entre irmãos, assassinatos, incestos, raptos), suspense dramático

de tirar o fôlego do espectador, cenário que amontoava os clichês do gênero (noite sinistra, tempestade...). Reencontramos aqui muitos dos traços característicos do melodrama francês, cujos laços com a peça de Schiller, na adaptação de Lamartelière, já sublinhamos. O gênero melodramático conheceu, aliás, um grande sucesso nos palcos alemães dos anos 1815-1830. Acrescentemos que numerosos dramas de Kotzebue também satisfaziam o gosto do público pelo espetáculo, assim como as operetas, *Singspiele* e balés constituíam muitas vezes o núcleo do repertório de numerosos teatros. Depois de 1830, o drama *noir* desapareceu, mas obras cujo sucesso repousava essencialmente sobre o espetáculo se mantiveram, sobretudo com a muito prolixa autora e atriz Charlotte Birch-Pfeiffer.

Em semelhante contexto, compreende-se facilmente que Os *bandoleiros* tenham sido utilizados por numerosos teatros como peça apropriada à ênfase espetacular. Assim, fica justificada a presença da peça de Schiller no repertório das cenas secundárias das cidades grandes e no dos pequenos teatros de cidade. Nos dois casos, tratava-se de conjuntos teatrais com modestas pretensões artísticas e que atraíam o público utilizando os meios mais diretos. Ao longo dos anos 1820-1830, constata-se com frequência que alguns teatros usam sociedades de cavaleiros para representar as cenas de combate de Os *bandoleiros*. Foi o que aconteceu em Lübeck em 1823-1824 e em Poznan, em 1835, por exemplo.⁴² Mas é preciso, antes de mais nada, nos determos no exemplo do Theater an der Wien. Quando dirigiu esse teatro, Carl Carl (1825-1845) retomou os procedimentos espetaculares da época, em especial as cenas de multidão a cavalo,

42 Cf. STIEHL, C. *Theater in Lübeck*. Lübeck: Gebr. Borchers, 1902, p. 132; *Allgemeine Theater-Chronik*, 4. Jg., 1835, n. 140, p. 2.

mas introduziu também um elemento novo: o assim chamado “teatro vivo” (*lebendiges Theater*), procedimento decorativo que substituíra os cenários pintados por elementos reais, colocados no palco no momento das trocas de cenário. Os cenários vivos de Carl Carl ficaram tão famosos que ainda dispomos de duas representações iconográficas deles: a cena do albergue, representada ao ar livre para que se pudesse mostrar árvores de verdade, e a cena da farsa de Franz e de Hermann, que se passa no parque do castelo: vê-se de novo árvores verdadeiras, além de estátuas em três dimensões e, sobretudo, duas fontes de onde brotava água de verdade (*Ilustrações 13a e 13b*). Podemos observar que Carl desperdiça a oportunidade de quebrar a disposição rígida da cena de ilusão em perspectiva ao repartir os elementos decorativos do espaço cênico. Mas há nesse teatro vivo uma primeira tentativa de realização de uma cenografia em três dimensões, que só bem mais tarde reencontraremos, com os cenários dos Meininger e a revolução cenográfica do início do século XX. Naquele momento, o teatro vivo funcionava apenas como uma atração capaz de chamar público, mas que nos demonstra que a peça de Schiller solicitava, para sua concepção geral, soluções novas no campo da organização cênica.

Não só os teatros secundários concederam grande importância ao espetáculo teatral nas representações de *Os bandoleiros*. Se a peça de Schiller integrou, com frequência, a lista das obras reservadas ao privilégio dos teatros de corte, foi, em grande medida, porque sua representação prometia boas bilheterias,⁴³ e esse sucesso se

43 Em 1852, Dingelstedt não esconde das autoridades de Munique que deseja preservar o equilíbrio financeiro do Teatro de corte barrando a concorrência do Isarvorstadttheater.

explica em parte pelo caráter espetacular das sessões consagradas aos fora da lei de Schiller. Uma litogravura representando a cena de conjunto ao longo da qual Karl Moor amarra seu braço a uma árvore antes de ser liberado por seus camaradas cheios de entusiasmo (Ato II, cena 3) nos dá uma ideia precisa da representação dos tempos fortes de fim de ato quando o gestual solene de Karl Moor se alia à evolução de conjunto e ao coro vocal dos bandoleiros (*Ilustração 14*). A ilustração se refere a uma apresentação de *Os bandoleiros* no Teatro de corte de Munique em 1835.

5.3.2. O papel essencial dos atores virtuosos. O “duplo Moor”

O segundo fator de sucesso da peça de Schiller na primeira metade do século XIX está ligado à interpretação dos personagens principais. Esse período assiste à aparição e depois à proliferação das turnês de virtuosos (*Virtuosengastspiele*). É, então, necessário determinar as características mais importantes dessas turnês e mostrar a relevância delas para a representação de *Os bandoleiros*.

A origem das turnês de virtuosos remonta ao fim do século XVIII.⁴⁴ A primeira viagem teatral desse tipo foi feita por Johann Michael Boeck no ano de 1777. Ele foi seguido por Friedrich Ludwig Schröder e Iffland, cujas apresentações na turnê a Weimar já abordei. Desde essa época as características principais dessas viagens já estavam bem delineadas:

44 Cf. BERNIS, Ulrich. *Das virtuosengastspiel auf der deutschen Bühne*. Dissertation, Köln, 1959, p. 11.

- as representações consagradas aos atores em turnê giram em torno do ator vedete;
- o ator vedete se interessa basicamente pela interpretação de seus papéis e pela acolhida que o público e a crítica lhe reservam;
- os problemas de organização e as questões financeiras entram inevitavelmente em linha de conta na gestão das turnês pelo ator.

No fim do século XVIII e nos primeiros anos do século seguinte, as turnês de atores acontecem em número razoável e o que ressalta é o aspecto positivo dessas visitas de artistas de talento excepcional: eles exercem uma influência benéfica pelo exemplo que propõem aos espectadores e às trupes, que podem assim proceder a uma produtiva comparação com o que veem ou praticam habitualmente.

A situação se modifica, no entanto, de maneira radical, à medida que o século XIX avança: as turnês de atores virtuosos se organizam de modo cada vez mais preciso e se multiplicam a ponto de se tornarem uma das grandes chagas da arte dramática dessa época, mais especificamente a partir dos anos 1830. Essas viagens não tinham sido muito numerosas enquanto as possibilidades de comunicação entre as cidades eram limitadas e os deslocamentos eram incômodos. A situação se altera completamente com o desenvolvimento das estradas de ferro. Em 1835 a Alemanha contava com apenas sete quilômetros de vias férreas (da primeira linha experimental entre Nuremberg e Fürth). Em 1840, já eram cento e sessenta e dois quilômetros; em 1845, dois mil cento e cinquenta e em 1850 perto de seis mil. Esse crescimento extremamente rápido da malha alemã reduz e, depois, praticamente suprime os obstáculos à circulação das pessoas, entre as quais se encontram, evidentemente,

os atores virtuosos. As turnês recebem assim um novo impulso, numa época em que considerações artísticas aconselhariam a limitar essa proliferação.

A partir do momento em que as turnês se tornam regulares e mais longas, o ator deve solucionar problemas de organização muito precisos: o itinerário deve ser estabelecido com toda a exatidão, assim como a duração da estadia em cada cidade e o número de papéis. É nesse sentido que Carl Seydelmann escreve o seguinte a Immermann em dezembro de 1833:

Tudo o que posso lhe dizer é que estou disposto a responder a seu amável convite para me apresentar no teatro de Dusseldorf, em representação de turnê no começo de fevereiro. Na segunda metade desse mês, sou aguardado em Frankfurt, no começo de março em Kassel, depois em Berlim. Os dias de folga que tirei mal darão para atender a todos os meus compromissos. Por isso lhe peço que organize tudo de modo que eu possa me apresentar aí em datas tão próximas umas das outras quanto possível. Queira, por favor, escolher entre os seguintes papéis:...⁴⁵

Seguia-se uma lista de dezoito papéis, entre os quais figurava o de Franz Moor, uma das melhores criações de Seydelmann, como veremos mais adiante.

45 WITTSACK, Richard. K.L. Immermann, *der Dramaturg*. Berlin: B. Paul, 1914, p. 123.

O aspecto financeiro é essencial, claro, na organização das turnês. Muitos atores fizeram fortunas ou – o que era ainda mais comum – levaram uma vida luxuosa graças a essas lucrativas viagens. Na maior parte dos casos, os teatros aumentavam o preço das entradas por ocasião dessas representações fora da rotina, tanto para pagar os cachês dos atores quanto para incrementar sua própria receita. Com muita frequência, os responsáveis pelos teatros garantiam estadia e alimentação ao artista. Enfim, acrescenta-se a todas essas vantagens a prática das representações “em benefício” do ator virtuoso, para o qual revertia a receita da noite. Em geral, uma das apresentações em cada cidade era “em benefício” do ator e *Os bandoleiros* era a peça escolhida por muitos deles para essa noite beneficente, e lhes fornecia um ganho substancial. Esse é mais um sinal do sucesso da peça de Schiller nessa época.⁴⁶

Os *bandoleiros* contribuem, pois, para garantir o sucesso dos virtuosos oferecendo-lhes papéis perfeitamente adaptados ao objetivo buscado: realizar uma performance de ator multiplicando os achados nos papéis considerados difíceis, mas que permitiam aos virtuosos se valorizarem diante do público. August Wilhelm Iffland tinha preparado muito bem o terreno por sua interpretação-modelo do personagem de Franz Moor, a ponto de esse papel ter se tornado quase que um tipo (*emploi*) no começo do século XIX. Mas o personagem de Karl Moor oferece também aos “heróis e jovens galãs” o necessário para darem prova de seu virtuosismo. Essa foi a sorte de *Os bandoleiros* no tempo dos virtuosos: a bipolaridade da ação

46 Ludwig Devrient representou *Os bandoleiros* em seu próprio benefício em 1822 em Hanôver, J. Wagner também em Hanôver em 1832, Kunst em Hamburgo em 1841 e assim por diante.

permite oferecer aos candidatos ao sucesso público dois papéis muito gratificantes, de tal modo que a peça de Schiller aparece constantemente no repertório por ocasião das visitas desses atores.

Entre os atores em turnê que interpretaram Franz, ressaltamos, claro, antes de quaisquer outros, os nomes de Ludwig Devrient, Carl Seydelmann, Bogumil Dawison, mas, a partir das pesquisas estatísticas realizadas, podemos citar numerosos outros atores que também interpretaram em turnê o papel do caçula dos Moor, entre eles: Wohlbrück, Paulmann, Marr, Jerrmann, Pauli, Baudius, Quanter, Döring, La Roche, Grunert, König, Alexander, Haase... A lista é longa e poderia ser ainda mais longa se citássemos os atores de menor renome.

No que diz respeito a Karl Moor, os grandes nomes são os de Ferdinand Eßlair e, sobretudo, o de Wilhelm Kunst, aos quais se acrescentam: Weymar, Anschütz, Löwe, Josef Wagner, Unzelmann, Carl Devrient, Friedrich Devrient...

Outros atores em turnê, de menor renome, assumiam os papéis do Velho Moor ou de Kosisnky. Enfim, o papel de Amália raramente era interpretado por atrizes em turnê e nunca como grande papel pelas atrizes virtuosas da época.

Voltemos aos papéis principais de Karl e de Franz Moor para constatar que certos virtuosos procuraram acrescentar uma atração suplementar à interpretação desses dois personagens. A tentação era grande, realmente, de assumir os dois papéis. Foi Eduard Jerrmann quem pela primeira vez pôs em prática a ideia, em Königsberg, em 1826, antes de retomar regularmente os dois papéis

entre 1830 e 1835.⁴⁷ Em seguida, a ideia foi retomada por outros atores em turnê, entre os quais Bechtold, Unzelmann e, sobretudo, Wilhelm Kunst, o protótipo do ator virtuoso da primeira metade do século XIX, que fez nada menos do que 150 turnês de 1822 até 1857.⁴⁸ Em busca de todos os meios capazes de atrair o público, Kunst, claro, tirou proveito dessa possibilidade de interpretação do que se chamava na época o “duplo Moor” (*Doppel-Moor*). Não nos foi possível descobrir como esses atores resolviam o problema colocado pela versão mais corrente da peça de Schiller: na *Versão para a cena*, Karl e Franz se encontram no último ato. Somos obrigados então a admitir que os atores que interpretavam o duplo papel usavam, para o fim da peça, uma outra versão de *Os bandoleiros*, inspirada, muito provavelmente, na *Versão original*, na qual o destino dos dois personagens principais é levado a seu termo sem que eles tenham que se encontrar. Na falta de testemunho direto a respeito, podemos nos referir à novela de Tieck *O jovem carpinteiro* (*Der junge Tischlermeister*) na qual o autor relata uma apresentação de *Os bandoleiros*, organizada pelos personagens da novela, por ocasião da

47 Jerrmann justifica longamente esse projeto em seus escritos, sublinhando que as sequências que exigem mais energia para a interpretação de Karl coincidem com períodos menos desgastantes para a interpretação do papel de Franz e vice-versa (o que não deixa de ser verdade), e que a interpretação do “duplo Moor” lhe permitiu tomar consciência de que um papel só pode ser concebido em função dos demais papéis principais da peça em questão. Cf. JERRMANN, Eduard. *Paris, Fragmente aus seinem Theaterleben*. München: George Jaquet, 1833, p. 22-35.

48 Datas conhecidas de interpretação do “duplo Moor” por Jerrmann: 1826: Königsberg; 26/10/1830: Aix-la-Chapelle; 12/10/1832: Karlsruhe; 28/03/1833: Munique; 11/08/1833: Pesth; outono 1833: Praga; 15/12/1834: Colônia; 30/04/1835: Dresden; ano de 1835: Bremen; 16/06/1835: Posen.

Datas conhecidas de interpretação do “duplo Moor” por W. Kunst: 20/10/1833: Magdeburgo; 13/03/1834: Colônia; junho de 1834: Nuremberg; 06/10/1835: Presburgo; 29/05/1836: Ratisbona; 19/09/1836: Zurique; ano de 1836: Viena.

visita de um ator cuja especialidade era a interpretação do “duplo Moor”. A descrição dessa representação é, claro, fruto da imaginação de Tieck, mas observamos que ele toma o cuidado de fornecer a seguinte informação: “Franz Moor se enforcava e não voltava à vida, o que dava ao audacioso Ehrenberg a possibilidade de representar sem dificuldade os dois irmãos inimigos.”⁴⁹

Constatamos além disso que essa prática de interpretação tinha marcado os espíritos a ponto de se tornar – sem ironia, aliás – objeto de elaboração literária de Ludwig Tieck.

No plano da representação, fica evidente que o público era atraído sobretudo pelo virtuosismo com o qual Jerrmann e, mais ainda, Kunst conseguiam se metamorfosear tantas vezes, mudando de roupa e de maquiagem em um tempo tão exíguo que lhes era possível sair por uma coxia como Karl e reaparecer do outro lado do palco já com a aparência de Franz.⁵⁰ (*Ilustrações 15a e 15b*) Evidentemente, isso só era possível por um tal exagero de efeitos dramáticos e de atitudes que praticamente retirava qualquer valor artístico à performance assim realizada. Os dois atores, aliás, interromperam essa prática depois de serem objeto de observações negativas cada vez mais frequentes por parte da crítica.

Isso não impediu Wilhelm Kunst de ligar seu nome ao personagem de Karl Moor, que interpretou como um fetiche de 1822 até os anos 1850. Seria tentador lançar esse ator ao esquecimento da história do

49 TIECK, Ludwig. *Der junge Tischlermeister*, in: *Werke in vier Bänden*. Bd. IV. Hrsg. von M. Thalmann. München: Winckler, 1966, p. 453.

50 Cf. *Allgemeine Theater-Chronik*, 3. Jg., 1834, n. 69, p. 275 e n. 125, p. 499.

teatro, devido ao seu cabotinismo e ao despudor com que recorria aos efeitos mais grosseiros. Mas é fato incontornável: Kunst não apenas atraiu multidões, ele suscitou o interesse da crítica e dos meios literários. O próprio Goethe o elogiou, Fontane também se interessou por ele.⁵¹ Os correspondentes do periódico *Allgemeine Theater-Zeitung* multiplicaram os adjetivos para descrever as performances do ator: “inesquecíveis”, “extraordinárias”, “indescritíveis”, mas é preciso ser mais circunspecto nesse âmbito, porque Wilhelm Kunst sabia provocar elogios com a ajuda de argumentos toantes e sonantes.

Kunst já era por si só um fenômeno teatral no contexto da Alemanha do século XIX. Seu campo de atividade era o dos heróis como Guilherme Tell, Hamlet, Karl Moor, Otto de Wittelsbach. A presença desse último papel pode espantar, porque ele integra uma peça de cavalaria do fim do século XVIII. Na realidade, esse fato nos dá, em grande parte, a chave do problema que, sem dúvida, Wilhelm Kunst coloca. Esse ator se notabilizou nos papéis de cavaleiro medieval. Ele fez, assim, reviver uma tradição parcialmente esquecida, numa época em que a paixão por tudo o que se relacionava ao mundo da aventura e da cavalaria estava em alta. Além disso, ele sabia fazer muito bom uso de seu porte físico (*Ilustração 15a*), de sua voz e, sobretudo, de sua capacidade de valorizar todos os efeitos patéticos ou barrocos. Em *Otto de Wittelsbach*, Kunst aparece em cena com uma espada ensanguentada depois de assassinar o imperador. Em *Os bandedeiros*, martela o chão com os punhos para marcar sua impaciência em relação ao castigo que pretende infligir a seu irmão Franz (Ato

51 FONTANE, Theodor. *Causerien über Theater*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. XII-1. München: Nymphenburger Verlag, 1967, p. 674.

V, cena 2).⁵² Acrescentemos que, em todos os teatros onde isso foi possível, ele entrava em cena no segundo ato montado a cavalo.⁵³ A interpretação de Wilhelm Kunst fazia renascer o componente espetacular e barroco do texto de Schiller, com todos os excessos que este comportava em relação a uma escrita dramática mais sóbria. Kunst levava essa tendência até o exagero e acabou por cair no maneirismo cabotino, mas pode-se constatar que, por muitos anos, ele foi o verdadeiro Karl Moor para muitos e muitos espectadores, visto que o papel o acompanhou em suas turnês por toda a Alemanha. O quadro abaixo dará uma ideia o mais precisa possível da sucessão das turnês de Wilhelm Kunst e das sessões que ele consagrou a *Os bandoleiros*. A título de exemplo, escolherei o período em que as informações recolhidas me parecem mais completas.

52 Cf. BERNS, Ulrich, op. cit., p. 80-81.

53 Os estudantes que tinham ido assistir à apresentação em Weimar, em 1841, exigiram que Kunst voltasse para os agradecimentos ao fim do segundo ato... montado a cavalo. Cf. *Allgemeine Theater-Chronik*, 10. Jr., 1841, p. 286.

Representações de Os bandoleiros por Wilhelm Kunst (1833-1839)

maio 1833	Klagenfurt	10/05/1837	Praga
31/05/1833	Graz	10/06/1837	Weimar
ago. ou set. 1833	Leipzig	17/06/1837	Dresden
20/10/1833	Magdeburgo (duplo Moor)	maio ou jun. 1837	Görlitz
13/03/1834	Colônia (duplo Moor)	22/11/1837	Mannheim
09/05/1834	Nuremberg (duplo Moor)	28/01/1838	Mayence
11/07/1834 03/08/1834	Munique	ago. 1838	Pesth
set. ou out. 1834	Wurzburg	mar. ou abr. 1839	Passau
nov. ou dez. 1834	Bamberg	abr. 1839	Straubing
mar. 1835	Trèves	12/04/1839	Ratisbona
06/10/1835	Presburgo (duplo Moor)	11/06/1839	Hamburgo
29/05/1836	Ratisbona (duplo Moor)	05/07/1839	Rostock
01/07/1836	Bayreuth	13/10/1839	Lübeck
ago. 1836	Baden-Baden	08/11/1839	Aix-la- Chapelle
19/09/1836	Zurique (duplo Moor)	19/11/1839	Colônia
ano de 1836	Viena (duplo Moor)		

Podemos nos perguntar quais foram as consequências das turnês de virtuosos para o teatro alemão e para as representações de *Os bandoleiros*. No plano quantitativo, o benefício é incontestável: em parte graças às representações de turnê, *Os bandoleiros* se mantiveram no repertório desse longo período. No plano da qualidade das apresentações e das consequências gerais da introdução de atores vindos de fora nos conjuntos locais, o balanço é negativo e a responsabilidade recai, em boa parte, sobre os próprios virtuosos. Rapidamente, por falta de tempo para renovar seu repertório e em função do desejo de garantir o sucesso das turnês, muitos virtuosos se restringiram a um número reduzido de papéis construídos a partir de um conjunto de efeitos dramáticos eficazes, mas limitados. Estragado pela adulação do público e da crítica, o ator vedete raramente se coloca em questão e a interpretação dramática só perde com isso. O virtuoso se preocupa, claro, com o aspecto administrativo e financeiro da turnê, antes de iniciá-la. Se for consciencioso, manda, com antecedência, para a companhia um texto com a versão do papel que vai interpretar. Mas, depois de chegar ao local das apresentações, os imperativos do cronograma fazem com que ele não tenha, materialmente, tempo de proceder a um estudo atento da obra com a trupe com a qual vai atuar. No melhor dos casos, um ensaio geral permitia a organização de uma marcação básica. Na maior parte das vezes, o máximo que se conseguia era passar alguns trechos mais complicados, ficando afastada qualquer possibilidade de ensaio com todos os atores antes da apresentação. O virtuoso não se preocupava com a performance do conjunto da trupe, apenas com o seu próprio desempenho. Nem é preciso enfatizar as consequências de uma tal concepção da prática dramática para uma peça como *Os bandoleiros*, na qual o trabalho do conjunto do elenco, inclusive dos figurantes, deveria ser tão importante quanto a interpretação dos papéis principais.

As consequências das turnês de virtuosos são igualmente nefastas para os teatros que os recebem, assim como para o público e para a crítica da cidade considerada. Constatamos, em primeiro lugar, que os papéis principais são dados, com demasiada frequência, a atores em turnê. Nos teatros pequenos e médios, isso tem como consequência o fato de os diretores de trupe criarem o hábito de só constituírem conjuntos de qualidade medíocre, que vivem à espera da chegada do próximo ator convidado a quem se pedirá que, sozinho, realce o nível das representações. A *Allgemeine Theater-Chronik* apresenta grande número de relatos de representações de *Os bandoleiros* nas quais o comentador elogia longamente a performance de um ator virtuoso antes de constatar que o restante da distribuição é muito fraco, ou até mesmo lamentável.⁵⁴

As turnês de atores não se limitaram, entretanto, aos teatros pequenos e médios. Esses intérpretes estiveram presentes também nos palcos dos grandes teatros de cidade e de corte da época. Para constatá-lo, basta consultar o levantamento das representações de *Os bandoleiros* em Leipzig: em quarenta e três sessões dedicadas à peça de Schiller entre 1830 e 1860, o teatro recebeu trinta atores em turnê. Eles vinham, em parte, do teatro vizinho de Dresden (Pauli, Porth, Dawison, Weymar...), mas também de Berlim (Seydelmann), Stuttgart (Döring, Grunert), de Viena

54 Cf. *Allgemeine Theater-Chronik*, 8. Jg., 1839, n. 142, p. 566 (Wilhelm Kunst em Lübeck); 2. Jg., 1833, n. 14, p. 55 (Carl Seydelmann em Praga, cujo teatro, no entanto, gozava de boa reputação na época), etc.

(Anschütz), de Hanôver (Carl Devrient).⁵⁵ Assim se criou, por iniciativa dos atores, que preservavam ciosamente seu direito de sair em turnê em certos períodos, uma corrente de trocas constantes entre os grandes teatros alemães.

No plano financeiro, nenhum teatro tinha de que se queixar em relação a essas práticas, que permitiam fazer boas bilheteiras devido à curiosidade do público. Nos pequenos teatros, no entanto, o ganho se revelava, com frequência, ilusório porque, cada vez mais, os espectadores tendiam a não ir às salas de espetáculos caso não houvesse ator convidado. Por isso os diretores de teatro disputavam, literalmente, um ator como Wilhelm Kunst que a *Allgemeine Theater-Chronik* chamou de “ímã de bilheteria” (*Kassenmagnet*).⁵⁶ Nos grandes teatros da época, o argumento financeiro era igualmente importante, mas ele se acrescentava ao fato de que as turnês permitiam aos espectadores, aos críticos e também aos atores do conjunto local confrontar diferentes tipos de interpretação dos personagens. Foi assim que os espectadores de Leipzig puderam ver os maiores intérpretes de Franz Moor na época (Seydelmann, Döring, Grunert, Dawison, entre 1838 e 1855).

Essa situação, certamente vantajosa, apresentava, no entanto, numerosos inconvenientes. Eles diziam respeito, em primeiro lugar, à programação das obras que faziam parte do repertório dos atores em turnê, e, portanto, a *Os bandoleiros*. Em geral, eram os atores que decidiam o momento exato de sua turnê e que

55 É possível contar dezesseis intérpretes de Franz Moor e quatorze de Karl. Há, portanto, nesse âmbito, equilíbrio entre os dois papéis.

56 *Allgemeine Theater-Chronik*, 10. Jg., 1841, n. 26, p. 102.

propunham uma lista de obras dramáticas, em geral muito mais restrita do que a que figurava na já citada carta de Seydelmann. Em consequência, Os *bandoleiros* podiam ficar vários anos fora da programação de um teatro, depois serem subitamente interpretados várias vezes seguidas porque vários atores em turnê propuseram interpretar Karl ou Franz Moor num dado teatro. Assim, em 1836, Seydelmann apresentou o papel de Franz a 18 de julho e a 17 de agosto no Aktientheater de Zurique. A 19 de setembro, Wilhelm Kunst passou pelo mesmo teatro e interpretou o “duplo Moor”. “Quase diria que são demasiadas coisas boas”, comentou o correspondente de *Theater-Chronik*.⁵⁷ Poderíamos pensar que os grandes teatros estavam protegidos de semelhantes desventuras. Mas não. Em 1854, Grunert interpretou o papel de Franz Moor em turnê a Leipzig (a 2 de julho). A 17 de julho, Os *bandoleiros* foram novamente apresentados porque Leuchert foi de Viena para interpretar, entre outros, o papel de Karl Moor.

O outro grande inconveniente dessa multiplicação de turnês se relacionava ao fato de o público e os críticos adquirirem o hábito de só se interessarem pela interpretação dos principais papéis. Durante toda a primeira metade do século XIX, a *Allgemeine Theater-Chronik* oferecia regularmente relatos de representações de Os *bandoleiros*. Quase nunca se falava da obra em si, nem da organização cênica das representações (cenários, cenas de conjunto etc.). O desempenho de cada ator constituía o essencial dos comentários, mas, quando havia algum ator em turnê, os atores locais eram praticamente deixados de lado. Só o forasteiro parecia interessar aos comentaristas e, se ele fosse uma celebridade, a

57 *Allgemeine Theater-Chronik*, 5. Jg., 1836, n. 195, p. 778.

preocupação essencial dos críticos passava a ser comparar os virtuosos. Döring vai a Stuttgart? Será comparado a Seydelmann que pertenceu durante longo tempo à trupe do teatro de Wurtemberg. Dawison apresentará *Os bandoleiros* em Königsberg? A questão mais importante será saber em quê seu Franz Moor difere do de Ludwig Devrient e do de Theodor Döring.⁵⁸

58 Cf. *Allgemeine Theater-Chronik*, 7. Jg., 1838, n. 113, p. 341-343 (Döring em Stuttgart); 25. Jr., 1856, n. 67-69, p. 269 (Dawison em Königsberg).

5.4.

A evolução da interpretação dos grandes papéis

Apesar das numerosas reservas que acabamos de fazer, é preciso tomar cuidado com conclusões apressadas. O aspecto negativo do tempo dos virtuosos é o que Max Martersteig chama de uma “dramaturgia da relação direta e do inspetor de estradas de ferro”.⁵⁹ Quando os imperativos de rentabilidade predominam, como foi o caso de Wilhelm Kunst ou de Bogumil Dawison no fim de sua carreira, as turnês exercem influência predominantemente negativa sobre a prática teatral. O ator-rei apresenta, de cidade em cidade, o resultado petrificado de um trabalho individual, sem se preocupar com o conjunto local, que apenas serve para lhe dar as réplicas. Se, ao contrário, o ator de renome é consciencioso em sua missão, que é oferecer às trupes alemãs impulsos novos a partir do estilo que forjou para si e fazer evoluir esse estilo em função das reações que ele suscita e dos contatos que ele estabelece, obtém-se o que a prática teatral da época podia oferecer de melhor. Diante da fraqueza das direções de teatro daquela época, fraqueza que oblitera as tentativas de criação de conjuntos dramáticos com projeto artístico ambicioso e coerente (os “teatros nacionais” do fim do século XVIII), são os grandes atores

59 MARTERSTEIG, Max. *Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert*. 2. Auflage. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1924, p. 495.

da primeira metade do século XIX que sustentam a criatividade teatral do momento. Deslocando-se de teatro em teatro, eles plantam, em alguma medida, sementes que tornarão possível uma colheita frutuosa quando a direção dos teatros se tornar sinônimo de criação artística e quando renascer a vontade de criar verdadeiros conjuntos teatrais, a partir de personalidades como Heinrich Laube, Eduard Devrient ou o duque de Meiningen.

No primeiro terço do século XIX, ainda não se havia chegado a esse estágio. O primeiro imperativo para os atores era, realmente, sair do impasse no qual a arte da interpretação teatral se viu colocada. Os impulsos fornecidos pelo realismo de Iffland e pelo classicismo de Weimar não conseguiram originar, de modo durável, uma prática de jogo dramático viva e passível de evolução: quando o estilo de atuação de Iffland é adotado por pálidos imitadores, degenera em um naturalismo que se apoia em receitas banais (tom de conversa cotidiana, acumulação de detalhes “realistas” no comportamento e no gestual). Ao contrário, o estilo weimariano conduz ao formalismo. Goethe e Schiller tinham se esforçado ao máximo para transmitir aos atores de Weimar a arte da dicção dos versos e o gesto harmonioso, mas a lição aprendida pelos numerosos imitadores que proliferaram a partir dos anos 1810-1815 foi a declamação pomposa e um gestual cheio de afetação. Esse mau uso do modelo de Iffland e das regras de Goethe tinha levado o teatro alemão a um impasse. Urgia que se manifestasse nessa área um sopro renovador e vimos que só os grandes atores eram capazes de se desincumbir dessa tarefa. Entre eles, em primeiro lugar, Ludwig Devrient.

5.4.1. Ludwig Devrient. A interpretação romântica

Como ator romântico, Devrient se coloca na esteira de Johann Friedrich Fleck, já referido no contexto das representações de *Os bandoleiros* em vida de Schiller. Mas Devrient já é um ator do século XIX. Fleck tinha começado sua carreira ao mesmo tempo que Iffland. Devrient pisa pela primeira vez num palco em 1804 e, mesmo tendo sido contratado por Iffland para a trupe do Teatro Real de Berlim, nunca esteve sob a direção dele porque Iffland morreu e foi substituído na direção pelo conde Brühl antes de Devrient se apresentar no teatro berlinense. Trata-se, portanto, de atores de duas gerações diferentes.

Em abril de 1815, Devrient estreia em Berlim em seu papel predileto, com o qual havia começado sua atividade no teatro de Breslau, em 1809: o personagem de Franz Moor. Por um curioso concurso de circunstâncias, Devrient se viu, assim, investido da pesadíssima tarefa de substituir Iffland num papel no qual este último tinha deixado fortemente impressa a sua marca, tanto em Mannheim quanto em Berlim, mas ao qual havia renunciado em seus últimos anos de vida porque o personagem era desgastante demais. Era uma sucessão difícil, na medida em que a concepção do papel pelos dois atores era fundamentalmente diferente. O Franz Moor de Ludwig Devrient é o primeiro ato de criação dramática de importância relativamente a *Os bandoleiros* realizado por um homem de teatro que não tinha mais um elo estreito com os criadores da época de Schiller. E isso merece nossa atenção.

A escolha do personagem de Franz Moor por Ludwig Devrient é, por si só, interessante. Quando interpretou o papel de Karl, Fleck

evidenciou o desequilíbrio que caracteriza esse personagem, jogou com os contrastes entre seus momentos de exaltação e de abatimento, e conseguiu até mesmo penetrar no domínio do inconsciente para além das motivações racionais do comportamento do personagem. Mas Karl Moor é um personagem que orienta sua ação em função de critérios morais e de seu destino de herói trágico. A interpretação romântica do personagem de Karl Moor por Fleck não podia, por isso, ter a mesma força explosiva que teria a do personagem de Franz na atuação de Ludwig Devrient, que, no entanto, partiu dos mesmos princípios: papel essencial atribuído à inspiração e à identificação do ator com seus personagens; predileção pelos destinos e comportamentos que se afastam dos da humanidade comum; interpretação ricamente contrastada e usando habilmente as rupturas e mudanças de registro. A questão essencial era, na realidade, saber o que se produziria se um ator assumisse, sem nenhuma atenuação, o personagem demoníaco de Franz Moor. A resposta nos será fornecida pelos documentos que permitem reconstituir a interpretação de Ludwig Devrient: uma longa descrição do papel feita por Ludwig Rellstab (que pode ser comparada à de Böttiger em relação ao trabalho de Iffland) e críticas redigidas por ocasião das representações de turnê do ator.⁶⁰

A diferença que separa o Franz Moor de Devrient do de Iffland está numa constatação simples: o ator de Mannheim interpretava os três primeiros atos de *Os bandoleiros* em tom menor, porque não podia

60 Cf. RELLSTAB, Ludwig. *Blumen- und Aehrenlese aus meinem jüngsten Arbeitslustrum*. II. Teil. Leipzig: Brockhaus, 1836, p. 326-354. Ver também ZIMMERMANN, F.G. *Dramaturgische Blätter*. Hamburg: Hoffmann und Comp., 1822, p. 628 ss.

aceitar o grau extremo de perversão moral de seu personagem. Ele se erigia, em suas próprias palavras, em “defensor constrangido e forçado desse ser terrível”, antes de dar dele toda a sua extensão, quando Franz Moor ouve novamente a voz da consciência, durante os dois últimos atos da peça de Schiller. Devriente, ao contrário, era incapaz de interpretar papéis que não estivessem de acordo com a sua própria individualidade criativa, e se amava interpretar personagens como Franz Moor ou Ricardo III era porque eles correspondiam a uma parte dele, que se via irresistivelmente atraído por sua personalidade demoníaca.⁶¹ É preciso compreender o sentido desse termo, tão frequentemente empregado sem que se aquilate o seu alcance. Demoníaco é entendido aqui no sentido goethiano de uma potência obscura dotada de uma irresistível força de propagação, que pode se manifestar na natureza, seja ela inerte ou viva:

Mas o demoníaco se manifesta ainda mais aterradora-mente quando irrompe de maneira predominante em uma pessoa qualquer. (...) Não costumam ser homens dos mais excepcionais, nem pela grandeza de espírito, nem por seu talento, e tampouco é comum serem pessoas que pudéssemos recomendar pela bondade no coração; mas neles assoma uma força descomunal, com que exercem um poder inacreditável sobre toda criatura e até mesmo sobre as substâncias elementares da natureza – e quem sabe dizer até onde chegará sua influência? Nem todas as forças morais reunidas são páreo contra eles; (...) e não podem ser superados

61 Cf. TROISKIJ, S. *Karl Seydelmann. Die Anfänge der realistischen Schauspielkunst*. Berlin: Henschel und Sohn, 1949, p. 73.

senão pelo próprio universo contra o qual primam em travar sua batalha.⁶²

O que importa aqui é que o personagem demoníaco se coloca além das distinções morais entre o bem e o mal, e fascina, mesmo sendo devastador, pela enorme energia que desprende e pelo mergulho que efetua nas profundezas incontroladas da alma humana.

Muito verossimilmente Goethe tinha em mente essas considerações quando evocou a “selvagem grandeza” de Os *bandoleiros* e se perguntou, pensando em Iffland e em seu Franz Moor, o que se ganharia ao limar os cornos e as garras do diabo e ao torná-lo angelical.

A primeira tarefa de Ludwig Devrient foi reconsiderar o personagem de Franz no tocante ao aspecto físico. Nesse domínio, Iffland já havia recusado a caricatura. Mas tinha dado a imagem de um Franz doentio, com uma cor biliosa e cabelos ralos, vestindo um figurino concebido para parecer esquisito. Devrient procedia de outro modo. Seu personagem usava um traje (também espanhol) de veludo negro bordado a ouro com gola e mangas de renda e uma capa espanhola em vermelho escuro (*Ilustração 16a*). Essa capa era substituída por outra, preta, em sinal de luto e, depois, por uma capa de arminho, que convinha mais ao novo conde de Moor.⁶³ Além disso, Devrient não usava peruca, mas tirava partido de seu

62 GOETHE, J.W. *Dichtung und Wahrheit*, XX. Buch, in: *Sämtliche Werke*, Bd. XXV. Jubiläums-Ausgabe, Stuttgart und Berlin: Cotta, 1904, p. 126. Em português, ver: GOETHE, Johann Wolfgang. *De minha vida*. Poesia e verdade. Terceira Parte, Livro XX. Trad. Mauricio Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 943-944.

63 Cf. RELLSTAB, Ludwig, op. cit., p. 333.

cabelo cheio e negro, penteado de forma elegante no início da peça e, ao fim, totalmente descabelado (*Ilustração 16b*). A maquiagem era muito pouco marcada, apenas sublinhava em branco o contorno dos olhos e sombreava as comissuras dos lábios. O elemento essencial dessa maquiagem era um leve traço negro que subia verticalmente da base do nariz ao alto da testa e dava uma força incomum à expressão do rosto do ator. Em outras palavras, o aspecto físico de Ludwig Devrient nesse papel não era nem caricaturalmente diabólico nem doentio. O que o ator sublinhava era, ao contrário, a energia incomum e a força de sedução do personagem de Franz Moor.

Colocando seu personagem para além do julgamento moral e da justificação psicológica racional, Ludwig Devrient podia concebê-lo de modo totalmente diferente do de seu antecessor.⁶⁴ Três modificações significativas em relação à concepção anterior do personagem bastarão para nos fazer perceber a amplitude das modificações operadas. A primeira diz respeito ao desfecho da cena inicial. Na *Versão original*, Schiller prescrevia a Franz que seguisse o pai com os olhos, rindo, enquanto o velho deixava a cena arrasado pelas notícias que tinha acabado de receber. No *Texto do ponto* esse riso havia desaparecido da indicação cênica, sem dúvida porque parecia chocante demais e revelador demais nesse instante da peça. Schiller não restabeleceu esse elemento na *Versão para a cena*. Devrient, ao contrário, partia de um riso aterrorizante que não deixava dúvidas a respeito das intenções do personagem e o caracterizava assim desde o começo da peça. A segunda modificação concernia ao fim da cena da farsa de Franz e Hermann (Ato II, cena 2). Lembramos que Iffland tinha se recusado a fazer com que Franz levantasse a mão contra

64 Cf. ALTMANN, Georg. *Ludwig Devrient*. Berlin: Ullstein, 1926, passim.

o pai quando o desespero levou o velho a agredir o filho. Devrient representava essa cena segundo o texto original da peça: depois de ter dito as palavras que Iffland tinha se recusado a pronunciar (“Eu o deixo sozinho na morte”), ele jogava com violência o pai na poltrona e pronunciava a última fala dessa sequência: “Esqueleto impotente! Como ousa – morre! em desespero!” (N.A., p. 50).

A última modificação intervém na segunda confrontação entre Franz e Amália (Ato III, cena 1). Iffland tinha aconselhado à atriz que interpretava o papel de Amália que utilizasse sua luva para dar um tapa no senhor do lugar. Devrient se fazia esbofetear com violência pela jovem e as palavras pronunciadas em seguida não eram vãs ameaças: “Esposa, não – você não terá essa honra – minha amante é o que você vai se tornar” (N.A., p. 76), gritava Franz puxando para si Amália, com violência, antes de tentar arrastá-la para o quarto.

Esses exemplos nos mostram claramente que Devrient propunha uma nova leitura do personagem de Franz, mais próxima da *Versão original*, e afastava os escrúpulos morais de Iffland, revelando com clareza o cinismo e a violência sexual de um personagem que voltava a se aproximar de seu “modelo” Ricardo III. Encontraremos, aliás, as mesmas características se analisarmos a evolução geral do papel. Na primeira cena, Ludwig Devrient não se preocupava em esconder seu jogo para salvaguardar a verossimilhança psicológica da credulidade do Velho Moor. Desde a leitura da carta Franz ia até os limites do registro da traição e da intriga, mal contendo a amargura e uma alegria maligna que explodia no riso que acabamos de referir, logo que o velho saía de cena. No segundo ato, o monólogo dos venenos não era

pronunciado no tom e segundo o ritmo da reflexão, era concluído num ritmo frenético por um personagem possuído pela perspectiva do assassinato que sobreviria. Na cena seguinte, a farsa de Franz Moor era levada a seu extremo e Devrient mantinha, mais uma vez com dificuldade, o personagem em seu papel de filho e de irmão choroso e jogava constantemente com os contrastes entre as mil facetas do ator e do tirano (passagem brusca da dor ou da ternura para a violência mais direta...). Já tratamos da brutalidade e da sensualidade ávida da segunda cena com Amália, no terceiro ato. A interpretação de Devrient e a de Iffland tendiam a se aproximar mais nos dois últimos atos, na medida em que só então Iffland revelava de modo pleno o caráter desmesurado do personagem. Mas, segundo testemunhos, Devrient marcava com intensidade a tenacidade com que Moor luta para não se declarar vencido, bem como a amplitude do seu delírio, essencialmente marcado pelo relato do sonho do Juízo Final. Diferentemente de Iffland, Devrient se apegava nesse momento menos às palavras que aos gestos e aos deslocamentos, percorrendo a cena em todas as direções, jogando-se numa poltrona ou até no chão, para logo depois se levantar bruscamente: para ele, tratava-se menos de relatar o pesadelo do que de se libertar das visões que o assaltavam. Quanto ao combate empreendido por Franz Moor até o fim da peça, ele conduzia à sequência final na qual a vitória sobre a angústia da morte era expressa por sua triunfal e provocadora recusa de rezar, que Iffland não tinha enfatizado. Assim, o Franz Moor de Ludwig Devrient alcançava um estatuto trágico, em conformidade com a revolta inicial contra o absoluto moral e divino, que Iffland, representante por excelência da moralidade burguesa, não tinha realmente conseguido evidenciar.

A hipótese anterior está, portanto, confirmada: desde o início do século XIX é o grande ator quem faz evoluir a concepção da interpretação de *Os bandoleiros*. Acrescentemos que o Franz Moor de Ludwig Devrient foi visto por numerosos espectadores e homens de teatro não berlinenses graças às representações de turnê. Ele conseguiu preservar-lhes o sentido, não abusando do número delas nem se entregando ao espírito estritamente comercial.⁶⁵ O exemplo de Devrient nos mostra, no entanto, também os limites da influência do ator nessa época. No teatro de Berlim, onde trabalhou até sua morte, em 1832, Devrient teve tão pouco apoio da trupe quanto Fleck havia tido – não trabalhavam todos no mesmo sentido. O conde Brühl, que passou a dirigir os teatros reais depois da morte de Iffland, apreciava mais que tudo o estilo clássico weimariano e o ator que ele contratou em 1816 para dar o tom da trupe berlinense foi Pius Alexander Wolff, discípulo de Goethe, que deixou o teatro de Weimar, sem etapa intermediária, para se instalar na capital prussiana. A interpretação violenta e apaixonada de Ludwig Devrient não encontrou eco no interior da trupe berlinense e não originou um estilo de interpretação que marcasse claramente um dado conjunto teatral, ainda mais que autores dramáticos como Kleist não tinham conseguido se impor na cena alemã da época. Ludwig Devrient deu vários impulsos à prática teatral de seu tempo, foi acompanhado em seu esforço criador por representantes do segundo romantismo alemão, em especial por seu inseparável companheiro e conselheiro E.T.A. Hoffmann, mas seu esforço de criação foi, em boa medida, solitário. Quando ele morreu, em 1832, consumido pelo trabalho e pela bebida, o movimento romântico já

65 Ludwig Devrient interpreta *Os bandoleiros* em 1816 em Leipzig; em 1816 e 1817 em Magdeburgo; em 1822 em Brunswick; em 1825 em Leipzig e em 1816, 1819, 1822 e 1830 em Hamburgo.

estava se esgotando sem ter, efetivamente, conseguido se impor no plano teatral e a corrente realista estava assumindo o lugar dele. No que concerne a *Os bandoleiros*, Ludwig Devrient tinha feito obra inovadora ao romper as amarras colocadas desde o início pelos homens de teatro de Mannheim, que procuraram adaptar o personagem de Franz Moor às exigências de seu tempo.

5.4.2. *Carl Seydelmann. A arte realista*

Se Fleck e Devrient tinham trabalhado em relativo isolamento, Carl Seydelmann daria início, ao longo da década de 1830, a uma corrente realista que influenciaria de forma durável a prática teatral de sua época e à qual estão ligados os nomes de Karl Laroche, Theodor Döring, Friedrich Haase e Bogumil Dawison, todos já mencionados, visto que foram intérpretes privilegiados de Karl ou de Franz Moor. O realismo cênico do século XIX não era mais filtrado para se adaptar às estreitas concepções morais da burguesia, como aconteceu no século anterior. Não era mais necessário se perder num acúmulo de gestos que deveriam denotar uma observação precisa dos comportamentos, como ocorria na época de Iffland. Seydelmann participa de um movimento que, com a Jovem Alemanha, vê na conquista do real no domínio artístico uma forma de combate. Quando Seydelmann esteve em Stuttgart (1829-1837), foi apoiado com entusiasmo por representantes da Jovem Alemanha, como Wolfgang Menzel, Karl Gutzkow e August

Lewald.⁶⁶ Da mesma forma, quando fez apresentações de turnê (1835) e foi depois contratado pelo Teatro Real de Berlim (1837-1843), a forte controvérsia deslanchada a respeito de seu estilo de interpretação revelou as clivagens que se manifestaram entre, de um lado, os defensores do classicismo weimariano de Wolff ou do romantismo de um Ludwig Devrient e, do outro, os partidários do novo realismo. Mas ela carrega também a marca das oposições políticas entre liberais e conservadores, porque estes últimos situam, de saída, Seydelmann no movimento da Jovem Alemanha.⁶⁷

É, pois, num clima de agitação e de polêmica tanto no plano político e social quanto no domínio artístico que a corrente realista conquista um lugar nos palcos alemães do século XIX. É verdade que o contexto importa, e muito: o culto do belo gesto e da declamação classicista de inspiração weimariana, a arte apaixonada e intuitiva dos intérpretes românticos são substituídos por Seydelmann por uma concepção de atuação que repousa sobre uma construção racional do gestual, da mímica, dos deslocamentos no palco, o que permite aproximar da realidade o comportamento do ator e elaborar do personagem uma concepção geral coerente.⁶⁸

66 Menzel edita nessa época, em Stuttgart, sua *Revista literária* (*Literaturblatt*), com a qual colaboram Gutzkow e Lewald. Mais tarde, Menzel se tornará um dos adversários mais temíveis da Jovem Alemanha.

67 O próprio Seydelmann nunca tomou claramente partido nesse campo. Sobre as controvérsias suscitadas em Berlim a respeito dele, ver TROISKIJ, S., op. cit., p. 114-115.

68 É preciso, no entanto, evitar julgamentos apressados nesse domínio. O Franz Moor de Ludwig Devrient já não apresentava qualquer estilização ou esquematismo e, portanto, sob esse aspecto, era próximo do realismo. Mas Devrient penetrava de tal modo no personagem que se soldava a ele e acabava deslizando para o fantástico, enquanto que Seydelmann permanecia senhor de sua criação, que era prioritariamente consciente, ficando a intuição em segundo lugar na elaboração do papel.

Esse caráter consciente da criação artística de Carl Seydelmann levou o ator a redigir cadernos de trabalho sobre o personagem (Rollenhefte), nos quais ele indicou de maneira concisa o modo pelo qual construía a interpretação de seus papéis. Entre esses cadernos está o que diz respeito ao primeiro ato de *Os bandoleiros* e, portanto, ao papel de Franz Moor. Esse documento é o primeiro a nos fornecer informações precisas sobre o trabalho cênico de um ator em *Os bandoleiros*. Foi redigido a mão por Seydelmann por ocasião de apresentações da peça de Schiller em 1830 e 1832 em Stuttgart e em Karlsruhe. O ator reproduz no texto o conjunto das falas de Franz Moor, do Velho Moor e de Amália e acrescenta suas próprias indicações de atuação e de localização no espaço (*Ilustração 17*). Abaixo um exemplo dessas anotações. Separamos as indicações de Seydelmann (à esquerda da página) do texto da peça:

“O Velho Moor: Perdão, meu filho. Não queira mal a um pai que vê suas esperanças frustradas. O Deus que me envia tantas lágrimas pela mão de Karl, me concederá a tua para enxugá-las.

Curto instante de silêncio e de dúvida na posição anterior –, depois ele caminha até o pai com afeição. Sucessão de frases que denotam amor e ternura, mas em tom de adulação, mesclado a certa ironia diabólica.

*Ele o faz
*Abraça-o

Franz: *Sim, meu pai, ela as enxugará.* O seu Franz dedicará a vida a prolongar a sua.**

*Solene
* Com ternura

Sua vida é o oráculo que consultarei para todas as minhas ações, o espelho no qual verei todas as coisas. Nenhum dever me é tão sagrado que eu não esteja disposto a infringi-lo* – se se tratar de sua preciosa existência.* O senhor crê em mim?

Sedutor. Ambíguo como o diabo. Franz se ajoelha perto da cadeira de seu pai. Beijalhe a mão.

O Velho Moor: Você ainda tem grandes deveres a cumprir, meu filho. Que Deus o abençoe por tudo o que você foi e será para mim.

Pausa. Sensação de bem-estar. Fica cheio de si e confiante, dado o triunfo de suas intrigas.

Franz: Bem, diga-me então –

Pega uma cadeira e senta perto do pai, como para fazer uma confidência

– se o senhor não fosse obrigado a mencionar esse filho, o senhor seria um homem feliz?

O Velho Moor: Cale-se, cale-se. Quando a parteira me trouxe o menino eu o levantei em direção ao céu e gritei: sou um homem feliz!

*Com ênfase.
Perde o controle.
*Para. Com ternura

Franz: Hum! Foi o que o senhor disse. E isso se realizou?* O senhor inveja agora o último dos seus camponeses por ele não ser o pai desse –* O senhor continuará sofrendo enquanto tiver esse filho. Esse sofrimento só aumentará com Karl. Esse sofrimento vai cavar a tumba do senhor.

Nesse meio-tempo, pega um lenço e seca a testa e as têmporas do pai. Mascara, por outras pequenas atenções desse tipo, a baixeza de seu plano e de suas palavras.

O Velho Moor: Ah! Ele fez de mim um velho de oitenta anos!

*Observação anterior
** afetuoso, cheio de boas intenções
*** afetuoso

Franz: *É...** E se o senhor renunciasse a esse filho?***

O Velho Moor: Franz! Franz! O que você está dizendo?

Ele não se dá por achado. Continua a falar afetosamente. Carinho profundo do filho no tom e nos gestos.

“O próprio diabo pode se referir às Escrituras”
Shakespeare

*Mais persuasivo

Franz: Não é esse amor por ele que causa ao senhor todo esse sofrimento? Sem esse amor, ele não existirá mais para o senhor. Sem esse amor culpável, sem esse amor condenável, pai, ele estará morto para o senhor, ele jamais terá nascido para o senhor. Não é a carne, não é o sangue, é o coração que faz os pais e os filhos. Se o senhor não o amar mais, esse ser degenerado não será mais seu filho, mesmo sendo parte da sua carne.* Até aqui, ele foi a menina dos seus olhos. Mas – se o seu olho te faz mal, diz a Escritura, arranca-o. Melhor entrar no céu com um único olho do que ir com os dois para o inferno. Melhor entrar no céu sem filho, do que os dois, pai e filho, irem parar no inferno. É a palavra de Deus, meu pai.

Terno, afetuoso durante essas palavras. Dar um remédio. Dizer tudo *en passant*, sem grandiloquência, sem parecer dar importância ao que está falando. Leve como a garoa.

O Velho Moor: Você quer que eu amaldiçoe meu filho? (Recua, tomado de pavor.)

*Como oprimido
por esse pavor

Franz: Ah! Não, não! O senhor está me atribuindo pensamentos! O senhor não deve amaldiçoar o seu filho. O que o senhor chama de seu filho? Aquele a quem o senhor deu a vida e que faz tudo para abreviar a sua?*

A terrível leviandade do discurso, o modo totalmente à vontade de fornecer argumentos é a marca do rematado personagem diabólico que se regozija com sua obra (...)⁶⁹

Como se apresenta aqui, a atuação de Carl Seydelmann parece não se distinguir da de vários outros intérpretes, inclusive do século XX. Seydelmann constrói seu trabalho a partir de um certo número de gestos, de relações de proxêmica e da utilização de acessórios que permitem definir claramente sua relação com o parceiro, que é o intérprete do Velho Moor. A variedade de posições e deslocamentos (de pé, sentado bem perto do Velho Moor, ajoelhado diante dele, recuando bruscamente), a inclusão de acessórios não prescritos pelas indicações cênicas textuais (o lenço para secar o suor do pai, o remédio que Franz lhe administra), tudo isso permite construir a atuação e representar o filho que se faz de atencioso e utiliza todos os recursos do registro da intriga e do fingimento para alcançar seus fins, sem conseguir, no entanto, se impedir de sair às vezes,

69 Rollenhefte. Carl Seydelmann. Einleitung von Max Grube. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. XXV. Selbstverlag der Gesellschaft. Berlin, 1915, p. 10-11.

por um breve instante, de seu papel.⁷⁰

Na realidade, estamos diante de um trabalho de encenação detalhado, mas como obra de um ator que desempenha essa tarefa para seu próprio papel e não tem nenhuma ingerência sobre a concepção de conjunto da representação. O caderno de Seydelmann para o primeiro ato de *Os bandoleiros* comporta o texto e as anotações das duas primeiras cenas da *Versão para a cena* (Franz/O Velho Moor; Franz/Amália), mas não contém a menor indicação a respeito da cena do albergue, visto que o personagem de Franz não participa dela. Ainda não havia chegado a época em que um único criador ou uma equipe de profissionais de teatro conceberia o conjunto da representação em função de princípios norteadores precisos. Quando foi diretor em Stuttgart, Seydelmann quis enveredar por essa via, tentando dar às leituras que antecederiam as montagens uma função de interpretação preliminar da peça a ser apresentada, mas se chocou contra numerosas oposições e acabou abandonando a ideia.⁷¹ Ele também apoiou com sua presença, em representações

70 Sobre a interpretação de Franz por Seydelmann, ver *Allgemeine Theater-Chronik*, 2. Jg., 1833, n. 14, p. 54-55; *Frankfurter Konversationsblatt*, n. 43, 12/02/1838. Os críticos elogiam a sua precisão e a rapidez de uma atuação que leva Franz da humildade e do servilismo hipócrita ao orgulho e à arrogância do senhor, para desembocar no desespero provocado pela angústia da morte. Eles observam também que Seydelmann é econômico no recurso aos efeitos e chega assim, em muitos momentos, a renovar a interpretação do papel de Franz. Por exemplo, o Franz Moor de Seydelmann conta a Daniel o sonho do Juízo Final sentado ao lado dele, como recomenda Schiller nas indicações cênicas, o que diferia da prática de até então (Iffland ficava de pé para poder realizar gestos pitorescos; Ludwig Devrient percorria a cena em todos os sentidos e multiplicava as mudanças de posição corporal).

71 Cf. TROISKIJ, S., op. cit., p. 101.

de turnê em 1833-1834, a tentativa de Carl Immermann de criar um conjunto teatral que reconhecesse a necessidade do que se tornaria, mais à frente, a encenação. Mas Immermann, apesar de seus esforços, também fracassou em Dusseldorf e Seydelmann morreu, em 1843, sem ter conhecido a evolução decisiva com a qual sonhava e que o teatro alemão só veria a partir dos anos 1850.

O que Seydelmann viveu foi o destino do ator de renome, que descrevemos anteriormente. Um fato é, a esse respeito, revelador, no tocante a *Os bandoleiros*: durante o período de maturidade criativa, Seydelmann fez parte da trupe de Stuttgart (1829-1837), depois da de Berlin (1837-março de 1843). Em Stuttgart, ele só interpretou duas vezes a peça de Schiller. Em Berlim, nunca a apresentou, porque sua estadia berlinense coincidiu com um longo período de interrupção de *Os bandoleiros* (1829-junho de 1843). Se, portanto, Franz Moor é considerado um dos grandes papéis desse ator, não é certamente por sua interpretação nas duas principais trupes da qual ele fez parte, mas graças a representações de turnê que permitiram uma ampla difusão de sua concepção do personagem, cuja influência sobre toda uma geração de atores, de Theodor Döring a Bogumil Dawison (1818-1872), já tivemos a oportunidade de sublinhar.⁷²

Não nos prendamos, no entanto, aos detalhes da evolução da interpretação do personagem de Franz: o que importa é distinguir tendências gerais e, sobretudo, mostrar o papel essencial desempenhado pelo grande ator na elaboração das representações de *Os*

72 Seydelmann representou Franz Moor em Karlsruhe e Praga (1832), Frankfurt (1834 e 1838), Munique (1835), Zurique (1836), Darmstadt e Leipzig (1838), Halle e Stettin (1839), Posen (1842). Lista elaborada a partir da *Allgemeine Theater-Chronik*.

bandoleiros ao longo da primeira metade do século XIX. Parece-nos igualmente supérfluo nos determos na análise da interpretação do personagem de Karl Moor, que não foi escolhido para a demonstração anterior porque o peso que lhe era concedido nas representações da peça de Schiller foi declinando à medida que se avançava em direção à metade do século XIX, o que é facilmente compreensível: Karl Moor ocupou um lugar fundamental nas representações de *Os bandoleiros* enquanto predominou o gosto pelos heróis e pelo espetáculo romântico, isto é, até a década de 1830 (época em que Wilhelm Kunst era o grande chamariz para a peça). Em seguida, quando a corrente realista se dissemina é, incontestavelmente, o personagem de Franz que interessa aos atores de primeira linha, com certeza porque lhes permitia colocar de forma mais evidente os problemas de uma construção intelectual do papel.⁷³

Resumindo: a primeira metade do século XIX foi um período de muitas representações de *Os bandoleiros*, apesar das proibições temporárias da peça de Schiller nas cidades onde se temia mostrar os fora da lei no contexto da reação política que se seguiu aos movimentos revolucionários do período. A manutenção de *Os bandoleiros* no repertório se justifica por dois fatores: a integração da peça a um repertório romântico, cuja eclosão ela preparou, e a presença, nela, de personagens que permitiam a grandes atores da época mostrarem seu virtuosismo ou, mais positivamente, darem um exemplo característico de um estilo de atuação cujos

73 Os números confirmam essa impressão, como podemos depreender de uma comparação entre a quantidade de atores em turnê que interpretaram Karl ou Franz Moor de 1830 até 1860: 1830-1840: Karl 9, Franz 4; 1840-1850: Karl 3, Franz 5; 1850-1860: Karl 3, Franz 7.

princípios eles defendiam. Nesse âmbito, Os *bandoleiros* revelam uma vez mais sua extrema flexibilidade, visto que um papel como o de Franz Moor oferece um terreno de expressão apropriado tanto a Ludwig Devrient, que recorre ao eu profundo do ator e confia basicamente em seu instinto criador, quanto a Carl Seydelmann, cujo processo de criação é, antes de mais nada, inseparável da reflexão.

5.5.

Cenários e figurinos de Os bandoleiros

5.5.1. Os cenários

A importância atribuída ao ator e à sua atuação ao longo dos tópicos precedentes vem do papel preponderante que ele desempenha na prática teatral da primeira metade do século XIX na Alemanha. Ela se justifica igualmente pelo fato de que os elementos novos são pouco numerosos ou têm impacto limitado no que diz respeito à configuração do espaço cênico e à utilização dos meios materiais a partir dos quais são construídas as representações.

No âmbito da concepção do espaço cênico e dos cenários, constatamos que o dispositivo da cena de ilusão em perspectiva, com a utilização de bastidores pintados, continua a ser o elemento fundamental para o conjunto dos teatros. Os românticos tentaram, sem dúvida, quebrar essa monotonia decorativa reconstituindo com Tieck e depois com Immermann a cena shakespeariana – um palco grande, que não procura de modo algum criar a ilusão da realidade: a atuação se dá num grande proscênio que avança bastante sobre a plateia, e num palco sobre-elevado e menor, situado mais para o fundo, usado para as cenas de interior. Não se trata mais de criar a ilusão da realidade, mas de organizar volumes arquiteturais sobre uma cena estilizada que o espectador deve preencher com a

própria imaginação. Encontramos aqui a primeira tentativa séria de ruptura com a organização da cena à italiana depois de mais ou menos dois séculos. Mas a cena neo-shakespeariana não passou de objeto de representações experimentais por parte de Immermann e de Tieck e depois caiu novamente no esquecimento. Que eu saiba, nunca foi utilizada para *Os bandoleiros*.

A outra inovação importante da época foi o cenário fechado. Trata-se, nesse caso, de não recorrer mais aos bastidores e às bambolinas para dar a ilusão de um lugar fechado, mas de fechar os lados, o fundo e o alto do palco com painéis laterais e um teto. Essa disposição é percebida como mais em sintonia com a realidade para a realização das cenas de interior. Friedrich Ludwig Schröder provavelmente a utilizou durante o seu segundo período de direção em Hamburgo (1785-1798), mas foi ao longo dos anos 1830-1840 que ela passou a ser empregada na Alemanha, sob a influência da França, onde numerosos teatros parisienses a utilizavam para realizar seus cenários.⁷⁴ No entanto, o cenário fechado só se impôs muito lentamente por causa dos problemas de iluminação colocados por esse tipo de construção: o espaço situado entre os bastidores era, na verdade, indispensável na época da lâmpada a óleo e também na da lâmpada a gás, para garantir uma boa iluminação. Com o fechamento dos lados do cenário, tornava-se impossível utilizar essa fonte imprescindível de luz.⁷⁵ Os cenários vivos de Carl Carl, já mencionados, não exerceram influência observável sobre a evolução geral do cenário de teatro da época.

74 Ver a esse respeito: *Allgemeine Theater-Chronik*, 9. Jg., 1840, n. 28, p. 109-110.

75 Cf. BAUMANN, Carl Friedrich, op. cit., p. 298. Acrescente-se que a iluminação vinda do alto, dos urdimentos, era, na época, inusitada e perigosa.

É, portanto, o cenário composto de telões pintados que predomina ao longo de todo esse período no que diz respeito a *Os bandoleiros*. Temos um bom exemplo na ilustração já mencionada que representa Karl Moor amarrando o braço a uma “árvore” no meio dos bandoleiros (1835 – *Ilustração 14*). Outra ilustração, datando provavelmente do começo dos anos 1850, nos mostra o ator König no cenário da sequência de cômodos do castelo no último ato (Ato V, cena 1), cenário sem dúvida composto de telões pintados e que nos interessa também porque nos dá uma representação precisa do que eram as salas góticas, muito empregadas na época em grande número de peças (*Ilustração 18*).⁷⁶ É, aliás, o uso repetido dos mesmos cenários de base para obras diferentes o que torna praticamente impossível a descoberta de documentos iconográficos precisos a respeito dos cenários usados por uma dada peça, sobretudo quando essa obra figura, como *Os bandoleiros*, há muito tempo no repertório. Os teatros usam, na verdade, nesse caso, seu acervo de cenários, onde estão sempre à disposição os elementos necessários que, para *Os bandoleiros*, são:

- cômodos de interior de castelo (muito frequentemente as câmaras góticas já citadas),
- uma galeria ou uma sala que possa desempenhar essa função,
- um jardim,
- cenários de exterior representando a floresta.

76 O inventário dos cenários do Teatro de corte de Berlim do ano de 1821 menciona que a sala gótica foi utilizada para nove peças, entre as quais *A morte de Wallenstein*, *Hamlet*, *Fausto* e *Os bandoleiros*. Cf. *Dekorationsfundus des Berliner Königlichen Schauspielhauses*, Theatermuseum, Köln, Sammlung Niessen.

As modificações que se pode observar na decoração ao longo dos anos nunca consistem na realização de uma série completa de novos cenários para uma dada peça, mas na utilização de cenários de base diferentes, retirados do acervo, aos quais é sempre possível acrescentar outros elementos decorativos de detalhe (árvores, rochedos para cenas de exterior etc.).

Nessas condições, não é surpreendente que os documentos iconográficos relativos aos cenários de *Os bandoleiros* nessa época sejam pouco numerosos. Podemos, no entanto, ter uma ideia mais precisa do que os cenários podiam ser em meados do século XIX ao observar duas maquetes que representam os cenários do jardim e da floresta com ruína, usados para as apresentações da peça de Schiller no Burgtheater sob a direção de Laube. Como ele se interessava mais que tudo pela palavra, pelo texto teatral, os cenários representados nas *Ilustrações 19a e 19b* não são muito originais. Neles temos a utilização habitual dos telões pintados, com a ressalva de que o emprego de telões recortados permitia compor melhor o espaço e limitá-lo no sentido da altura (cena do jardim). A utilização de praticáveis diante da torre, a presença de moitas e rochedos e a posição não frontal da porta da masmorra revelam também uma vontade de sair da estrita organização clássica dos telões pintados. Mas estamos ainda longe de uma renovação profunda da prática cênica nesse domínio.⁷⁷

77 Cf. GREGOR, Josef. *Wiener szenische Kunst. Die Theaterdekoration der letzten drei Jahrhunderte nach Stilprinzipien dargestellt*. Wien: Wiener Drucke, 1924, p. 117-118.

5.5.2. Os figurinos

O figurino teatral sofre, aparentemente, profundas alterações ao longo da primeira metade do século XIX. No começo desse período, Iffland já tinha tentado criar um tipo de representação mais rico que o de seus antecessores. Os figurinos de teatro tinham se tornado mais suntuosos e mais adaptados à realidade histórica. Seu sucessor no Teatro Real de Berlim, o conde Brühl (1815-1828), leva essa reforma adiante e inicia a era do figurino que se pretende bastante exato no plano da adequação histórica, o que pressupõe, claro, a colaboração de desenhistas para a criação de esboços precisos. Isso acontece no contexto do desenvolvimento do interesse pela ciência histórica, sob a influência dos românticos. O conde Brühl queria deixar um legado durável e mandou publicar dois volumes só com gravuras que reproduziam os figurinos das representações berlinenses. Essas obras ficaram conhecidas na Alemanha toda e a influência exercida pelo conde Brühl é inegável. No entanto, há duas razões para não exagerar a importância dessa contribuição. A primeira é que muitos teatros alemães não tinham as possibilidades financeiras do Teatro de corte berlinense para realizar figurinos tão caros como aqueles. Em muitos deles, reinava a maior confusão e os esforços despendidos para aproximar os figurinos dos personagens principais da autenticidade histórica eram anulados pela ausência completa de coerência na escolha dos figurinos dos personagens secundários e dos figurantes.⁷⁸ Em segundo lugar, o caráter autêntico dos figurinos realizados pelos desenhistas e figurinistas de Berlim era muitas vezes duvidoso. As coletâneas de ilustrações que agrupavam figurinos de diferentes

78 Cf. BOEHN, Max von. *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*. Berlin: B. Cassirer, 1921, p. 418.

épocas foram se constituindo muito lentamente e as indicações ali reunidas nem sempre eram exatas. Além disso, mesmo se exatas, não eram seguidas quando, efetivamente, se confeccionava o figurino. Na verdade, o figurino de cena que pretendia ser autêntico era uma conta de chegada entre a roupa histórica e a moda ou o bom gosto do período considerado do século XIX. Essa observação vale, sobretudo, para as atrizes, que faziam questão de se mostrar sob o melhor ângulo possível em cena.⁷⁹

De tudo isso resulta, no que diz respeito a *Os bandoleiros*, que passamos progressivamente do figurino de convenção teatral “alemão antigo” para um figurino que se aproxima, ou antes, pretende se aproximar dos figurinos de época, que são, nesse caso, os do fim do século XV. Um exemplo desse segundo tipo nos é oferecido por uma ilustração do álbum de Eduard Bloch do ano de 1859. Ela representa Gustav Berndal no papel de Karl Moor (*Ilustração 21*) e está acompanhada do seguinte comentário:

O figurino em uso no Teatro de corte de Berlim está fielmente reproduzido na ilustração (...) Ele evita o caráter fantástico no qual, nos pequenos teatros, se gosta de envolver o “bandoleiro Moor”. É o figurino de cavaleiro usado no fim do século XV, na época da Paz perpétua proclamada por Maximiliano I no ano de 1495. Um gibão de caça simples, verde, enfeitado de veludo preto. Calções largos em veludo preto, que

79 Ibid., p. 421. Cf. o figurino de Melle Koberwein no papel de Amália nas representações dos anos 1850 no Burgtheater de Viena (*Ilustração 20*). Laube situa os seus *Bandoleiros* no fim do século XV.

descem até as botas de montaria em couro de cor natural. Para caracterizar também o bandoleiro pelo figurino, escolheram uma grande capa cinza claro com forro vermelho enfeitada de alto a baixo de botões de metal brilhante; no largo cinto de couro vê-se um par de pistolas e, enfim, uma grande espada de onde parte um cordão vermelho, trançado e preso ao ombro. O rosto está ornado com uma cabeleira cacheada, ele usa barba e um grande chapéu de feltro cinza, enquanto na cintura a corda, os pés-de-cabra e as chaves justificam a exclamação do herói (“Venham, pela primeira vez, em meu auxílio, instrumentos do roubo”) quando arromba a porta da torre para livrar seu pai.⁸⁰

Dizer que se trata de roupa em uso nessa época é um exagero, basta nos reportarmos às gravuras do tempo de Maximiliano. Porém, a precisão da descrição deixa claro o interesse dedicado à questão da autenticidade do figurino. Chama a atenção também a riqueza das cores e dos tecidos mencionados no comentário. Alguns homens de letras e de teatro, como Ludwig Tieck, protestaram contra essa caça ao detalhe historicamente autêntico que levava, antes de tudo, a um excesso de luxo e estimulava os espectadores a examinarem os menores detalhes dos figurinos, em vez de se interessarem pela obra dramática em si.⁸¹ Há também uma questão prévia,

80 TIEZT, F. *Eduard Bloch's Album der Bühnen-Costüme*. Berlin: E. Bloch, 1859; Erläuterung zu Costümbilde n. 24. Podemos comparar esse figurino com as ilustrações precedentes relativas ao personagem de Karl Moor: Wilhelm Kunst (*Ilustração 15a*), Ludwig Hölken (*Ilustração 14*).

81 Cf. TIECK, Ludwig. *Dramaturgische Blätter*, Bd. II, Breslau: Max und Komp., 1826, p. 215-221.

indispensável, no que diz respeito ao figurino de *Os bandoleiros*, mas que, durante décadas, ninguém colocou: a da reinserção da peça no contexto do século XVIII. Essa questão não podia, realmente, ser abordada a não ser por um homem de teatro dispondo do poder e dos meios necessários para a realização de uma tal reviravolta. Modificar a datação da ação de *Os bandoleiros* não significava apenas confeccionar novos figurinos, mas também e, sobretudo, problematizar o texto da adaptação cênica e rever a concepção geral da representação. Para chegar a esse fim, era necessário “realizar a harmonia do conjunto dos elementos que compunham o espetáculo teatral”, uma tarefa que não poderia ser levada a termo no século XIX a não ser no contexto da aparição da noção e, mais que tudo, do exercício prático da encenação.⁸²

82 VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion, 1955, p. 185.

5.6.

Rumo à encenação

5.6.1. Observações gerais

O termo encenação é recente. Na França, ele aparece por volta de 1820.⁸³ Da França, o termo passa para a Alemanha, algumas vezes em francês mesmo. Assim, podemos ler em 1841 na *Allgemeine Theater-Chronik*: “Ein großer Teil des günstigen Erfolgs lag wohl auch in der meisterhaften *mise en scène* (...).”⁸⁴ Na mesma época encontramos as expressões alemãs *in Szene setzen*, *Inscenesetzung*.⁸⁵ Não se deve, no entanto, confundir o termo e a função. Nessa época, o termo encenação é empregado em um contexto preciso que diz respeito à atividade do diretor.⁸⁶ Ora, a função de diretor não tem, ao

83 VEINSTEIN, André, op. cit., p. 9. Ver também: VIALA, Akakia. *Histoire de la mise en scène dans la première moitié du XIX^{ème} siècle*. Paris: Droz, 1938.

84 *Allgemeine Theater-Chronik*, 10. Jg., 1841, n. 154, p. 615: “Uma grande parte do sucesso se devia também à notável *mise en scène* (encenação), pois, apesar das dificuldades que a peça apresenta ao diretor (no original, *Regisseur*), (...) o senhor Grabowsky conseguiu solucioná-las com rara perspicácia.” A observação se refere a uma apresentação de *A escola dos ricos*, de Gutzkow.

85 “Die *Inscenesetzung der Piccolomini war vortreflich*.” (A encenação de *Os Piccolomini* foi primorosa.) *Allgemeine Theater-Chronik*, 18. Jg., 1849, n. 17, p. 65. Cf. também 15. Jg., 1846, n. 140, p. 554.

86 Traduzi sempre *mise en scène* por encenação, *regisseur* por diretor e *metteur en scène* por encenador. (N. da T.)

longo desses anos, a importância que vai adquirir no fim do século XIX e no começo do século XX, quando o termo *Regisseur* vai designar, na Alemanha, o encenador. O diretor do século XIX é um ator experiente da trupe que deve cuidar da preparação e da execução da representação: ele resolve os problemas de distribuição de papéis, cuida para que os ensaios previstos aconteçam e para que as apresentações se deem nas melhores condições possíveis no plano material. Trata-se mais de uma função administrativa de coordenação e supervisão. Claro, os diretores que se dedicam com empenho à sua tarefa não ficam só nisso e exercem influência também sobre a especialização do texto, sobre a realização das cenas de conjunto, sobre a coordenação da atuação. Mas eles não podiam ir muito longe nesse sentido, na medida em que se viam confrontados com atores que há muito haviam adquirido hábitos de independência e não aceitavam, na maior parte dos casos, o que poderia ser vantajoso para a apresentação do conjunto da trupe, porém, no seu entender, prejudicaria sua própria performance como atores. Foi assim que Carl Seydelmann se chocou muito rapidamente contra uma viva resistência quando, como diretor do teatro de Stuttgart, quis atribuir um peso mais significativo às leituras conjuntas e aos ensaios das peças. Na realidade, a lenta aparição da função de encenador na Alemanha se deu contra a instituição do vedetismo, que já descrevi anteriormente ao abordar a prática das turnês de virtuosos. Não por acaso a maior parte das etapas essenciais que conduzem essa evolução a seu termo aconteceram nas trupes teatrais que não contavam praticamente com atores de renome (a de Immermann em Dusseldorf, a de Eduard Devrient em Karlsruhe e a do Duque de Meiningen na cidade de mesmo nome). Não esqueçamos, no entanto, o que foi sublinhado anteriormente: o grande ator da época, quando dá a suas representações de turnê o valor de um exemplo de interpretação coerente da obra dramática,

trabalha, também ele, no sentido de uma evolução da prática teatral. No contexto de sua época, ele não poderia fazer mais.

Como Karl Immermann nada trouxe de decisivo a *Os bandoleiros* por ocasião das representações de Dusseldorf em 1836, é preciso esperar o ano de 1850 e a nomeação de Heinrich Laube para a direção do Burgtheater para ver *Os bandoleiros* interpretados por um conjunto dirigido por um homem de teatro que assumia, em grande medida, as funções de um encenador.

5.6.2. Heinrich Laube e Os bandoleiros

Quando entrou definitivamente no teatro de corte austríaco, Laube foi investido de todos os poderes. Ele não trabalhava com administrador ou intendente e quando, dezoito anos mais tarde, pretendiam lhe impor um desses profissionais, ele preferiu abandonar o teatro. Ele negociava diretamente com a administração imperial tudo o que dizia respeito às questões de repertório e foi graças a uma intervenção pessoal de Laube junto ao censor da época que *Os bandoleiros* puderam fazer sua primeira aparição no repertório do Burgtheater. Laube se encarregava das funções de dramaturgista e fez as adaptações das peças representadas. Isso é fácil de compreender, na medida em que ele tinha sido autor dramático (e crítico) antes de se tornar diretor de teatro. Laube dirigia os ensaios, tendo, de saída, percebido que os diretores vienenses eram, nos melhores casos, atores experimentados, mas sem muito voo e que não poderiam contribuir para a renovação da interpretação e da organização espacial das obras

apresentadas.⁸⁷ Laube era também responsável pela distribuição dos papéis, feita sem que ele levasse em conta os *emplois* (tipos) nem o grau de prestígio dos atores. Ele confiou, por exemplo, como primeiro papel de Josef Lewinsky, assim que este foi contratado pelo teatro vienense, o personagem de Franz Moor, quando o ator era ainda um iniciante (maio de 1858). Em compensação, alguns anos antes, Laube havia dispensado outro intérprete de Franz Moor, o virtuose Bogumil Dawison, porque sua postura de ator-vedete não era compatível com o trabalho de conjunto realizado no Burgtheater.

Laube agia em função de um projeto artístico preciso. Seu objetivo primordial era opor-se à dominação excessiva do espetáculo teatral na criação cênica tal como ela se apresentava na época romântica. Laube queria restaurar em cena o poder da palavra, do texto, e se consagrou a essa tarefa em suas funções de dramaturgista, formador de atores e diretor de ensaios no Burgtheater. A influência de Seydelmann sobre Laube é, nesse domínio, incontestável. Este último assiste em 1829 às apresentações de turnê do ator em Breslau e, desde essa época, manifesta seu entusiasmo nas críticas que redige para a revista *Aurora*. Mais tarde, Laube escreverá: “As palavras pronunciadas por Seydelmann se imprimem na memória como altos-relevos. É nisso que reside o principal segredo de sua força teatral: ele não declama, ele não recita – ele fala.”⁸⁸

87 Cf. ALTMANN, Georg. *Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung*. Dortmund: F.W. Ruhfus, 1908, p. 38. É, no entanto, evidente, que Laube não conseguiu de imediato impor suas concepções e teve que enfrentar, em certos âmbitos, a passividade ou mesmo a resistência dos membros de sua trupe.

88 LAUBE, Heinrich. *Moderne Charakteristiken*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. XLIX. Hrsg. von H.H. Houben. Leipzig: Max Hesses Verlag, 1909, p. 188.

Guiado por esses princípios, Heinrich Laube dirigiu os atores que interpretaram seus *Bandoleiros* e concebeu a adaptação da peça. Nesse sentido, a volta à versão original do desfecho não era apenas um meio de fazer com que a peça fosse mais bem aceita pela nobreza vienense, graças ao reconhecimento explícito, no monólogo final, dos crimes cometidos pelo herói. Ela permitiu, também, dar a ouvir o texto original de Schiller e fazer com que os espectadores da época descobrissem todo o peso – e a ambiguidade – da mensagem moral e política transmitida pela peça. Nesse sentido, podemos dizer que as representações de *Os bandoleiros* em Viena constituíram uma etapa importante na trajetória da restauração do texto schilleriano.

Os *bandoleiros* do Burgtheater nos oferecem tanto a representação da revolta de Karl Moor quanto a renúncia a ela e o momento da reflexão e do retorno sobre si mesmo é tão importante quanto o da ação. Assim, Laube vê em Franz Moor:

(...) um garoto insolente que joga com os sentimentos mais sagrados porque tem habilidade dialética suficiente para dar um verniz de razão aos pensamentos e aos atos mais horríveis, e porque ele é suficientemente impertinente para ficar satisfeito com cada forma que seu raciocínio assume. Quanto mais esse garoto parecer jovem, mais vantajoso será para o papel: compreende-se melhor o personagem quando se vê esse transbordamento de maldade nascer da inexperiência e se desenvolver em seguida de repente e com

precipitação.⁸⁹

Essas linhas tinham sido escritas por Laube em 1846 a respeito da interpretação de Franz Moor pelo ator Grunert. Laube ainda não tinha conseguido fazer valer sua concepção dos papéis junto aos atores como um encenador contemporâneo conseguiria. Mas tinha chamado a si o poder de determinar a distribuição e conseguiu, ao menos, impor sua concepção da obra. O papel de Franz não foi, efetivamente, entregue aos mais antigos do elenco do Burgtheater, mas a Dawison e a Lewinsky. O primeiro já interpretava o papel há muito tempo, quando assumiu o personagem em Viena, e sua concepção estava de acordo com a de Laube, na medida em que ele também tinha se formado na escola dos realistas (importância atribuída à palavra, recusa da declamação, justificativa racional do comportamento do personagem). Quanto a Josef Lewinsky, este respondia ainda melhor aos desejos de Laube, visto que tinha vinte e dois anos quando estreou no papel de Franz Moor. Lewinsky deu, desde as primeiras apresentações das quais participou, a imagem exata do que Laube desejava, muito provavelmente porque o ator iniciante era mais maleável do que Dawison, virtuose aclamado já naquela época.⁹⁰ Vemos assim como um diretor de teatro da metade do século XIX podia, por aproximações sucessivas, dirigir as representações de *Os bandoleiros* em função de sua concepção pessoal da obra.

89 *Leipziger Tageblatt*, 19/06/1846. Cf. LAUBE, Heinrich. *Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze*. Hrsg. von A. von Weilen. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. VII. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft, 1906, p. 68.

90 Sobre o Franz Moor de B. Dawison, ver KOLLEK, Peter. *Bogumil Dawison*. Kastellaun: A. Henn Verlag, 1978, p. 178-182. Sobre o Franz Moor de Josef Lewinsky, ver: RICHTER, Helene. *Josef Lewinsky*. Wien/Leipzig: Deutscher Verlag für Jugend und Volk, 1926, p. 46-52.

Laube fez muito em favor da peça de Schiller, mas não foi até o fim do que teria podido realizar se tivesse decidido recolocar *Os bandoleiros* no contexto do século XVIII. Ele se recusou a isso e ofereceu as razões em sua obra *O Burgtheater*, publicada em 1868:

Recentemente em Karlsruhe e depois em outros teatros, a peça foi feita em figurino rococó. Não vejo qual a vantagem disso. Ao contrário. Sabemos que essa obra foi, contra a vontade de Schiller, situada na longínqua época da Paz perpétua. Era um exagero. Mas torná-la moderna, reportando-se à época de juventude de Schiller e atribuindo-lhe figurinos da Guerra dos Sete Anos porque a batalha de Praga é mencionada, é colocar a palavra acima do espírito e prejudicar a peça. O figurino rococó tem algo de gracioso, apertado, elegante que não convém de modo algum ao conteúdo de *Os bandoleiros*. O figurino rococó não combina com o comportamento grosseiro e selvagem dos estudantes de Leipzig. A Francônia, onde se passa uma parte da peça, foi, na época da Guerra dos Sete Anos, tão pouco atingida por ela que não é possível que um tal grupo de bandoleiros pudesse ter imposto ali a sua lei. Na época da Guerra dos Trinta Anos, ao contrário, a Alemanha inteira estava de tal modo sem senhor nem lei que todas as fases da peça se tornam possíveis. Por efeito do acaso, houve também uma batalha em Praga nessa época e o figurino, além de atraente, está de acordo com o conteúdo. Damos, portanto, *Os bandoleiros* em figurinos da Guerra dos Trinta Anos.⁹¹

91 LAUBE, Heinrich. *Das Burgtheater*. Leipzig: J.J. Weber, 1868, p. 189-190.

Certamente um pouco decepcionado, Laube retoma aqui a argumentação do barão Dalberg, que considerava absolutamente inverossímil a aventura dos bandoleiros no contexto de sua época. Laube tenta, no entanto, basear suas afirmações em dados históricos, comparando as duas guerras evocadas e levando em conta a situação particular da Francônia em meados do século XVIII. Nesse plano, ele comete um erro de julgamento histórico, que só foi realmente corrigido no século XX, com a análise precisa da ação dos grupos de bandoleiros na Boêmia e na Francônia setecentistas. No que diz respeito à apreciação desse período, o erro era, em certa medida, compreensível. Mas ele poderia ser justificado no que diz respeito à concepção geral da peça de Schiller e de seus personagens? Laube não compreendia que o debate político, filosófico e moral travado na peça de Schiller só poderia estar situado no contexto da *Aufklärung*, do pietismo, do racionalismo anglo-saxão, da efervescência que conduziu à explosão da Revolução francesa, e de muitos outros elementos mencionados na análise inicial e que ancoram, no plano literário e ideal, Os bandoleiros na época que os viu nascer? De fato, não se poderá jamais resolver a questão de saber se as explicações dadas por Laube para fundamentar sua posição eram sinceras ou se ele apenas procurou justificar uma medida tomada com vistas a manter a peça na maior distância temporal possível em relação ao século XIX e fazer com que ela fosse mais bem aceita num teatro no qual reinava de modo absoluto o público aristocrático.⁹² Isso não impediu Os bandoleiros de terem em Viena um sucesso considerável, como testemunha a iconografia (*Ilustração 22*).

92 Cf. FUHRICH, Franz. *Burgtheater und Oeffentlichkeit von Laube bis Dingelstedt*, in: *Das Burgtheater und sein Publikum*, Bd I. Hrsg. von M. Dietrich. Wien: Verlag der österr. Akademie der Wissenschaften, 1976, p. 343-349.

5.6.3. Eduard Devrient e Os bandoleiros

Laube constata com razão: foi em Karlsruhe que *Os bandoleiros* foram apresentados em figurino rococó e que se voltou à *Versão original* da peça de Schiller.

Poderíamos nos espantar com o fato de isso ter acontecido em um teatro de corte de província, cujos meios eram limitados, os atores pouco conhecidos e os espectadores modestos em suas exigências. Mas acontece que esse teatro era dirigido, desde 1852, por Eduard Devrient, ator veterano e, durante um período, diretor do teatro de Dresden, onde não tinha conseguido realizar um trabalho inovador. A nomeação de Devrient para o Teatro de corte de Karlsruhe constituía uma ruptura com a prática da época, como havia acontecido em Viena com Laube. Devrient sucedeu intendentess oriundos dos meios da corte, que tinham dirigido o teatro com resultados variáveis até levá-lo à ruína quase total no começo dos anos 1850. O regente da época, príncipe Frederico de Bade, tinha, então, contratado Devrient porque acreditava na função educativa do teatro. Este ficou durante dezessete anos como diretor do Teatro de Karlsruhe e a liberdade de ação de que dispunha lhe permitiu fazer com que o teatro alemão iniciasse uma nova etapa rumo à criação de verdadeiros conjuntos dramáticos, dirigidos por um homem de teatro que exercia todas as funções do encenador. A esse respeito, basta sublinhar que Devrient agia no mesmo sentido que Immermann e Laube: o diretor do teatro de Karlsruhe atribuía importância particular à constituição do repertório ao qual ele tentou metodicamente integrar as grandes obras do passado; ele multiplicou as leituras preliminares e os ensaios de modo que:

- o ator tomasse conhecimento do conjunto da peça e não apenas do seu papel;
- o texto não fosse modificado pelo ator a seu bel-prazer (essa prática era muito corrente na época e se chamava “*extemporieren*”);
- o ator terminasse de aprender seu papel em situação, quer dizer, utilizando os acessórios e realizando os gestos necessários à construção de seu personagem;
- os atores desempenhassem seus papéis atentos ao efeito de conjunto oferecido pela representação e percebessem também a incidência do cenário, da iluminação etc. sobre o trabalho realizado.⁹³

Acrescente-se que, como Laube, Eduard Devrient não atribui grande importância ao valor estético dos cenários e dos figurinos, embora se preocupe, mais que seu colega, em fazer com que esses elementos forneçam um quadro histórico preciso para as obras representadas. No plano da interpretação dos papéis, ele é, como Seydelmann e como Laube, um adversário ferrenho do estilo weimariano e um dos fundadores da corrente realista no domínio da arte dramática.⁹⁴

No que diz respeito a *Os bandoleiros*, o diário de Eduard Devrient consigna seu minucioso trabalho. A decisão de apresentar a peça foi tomada a 6 de janeiro de 1860. A adaptação do texto se estende

93 Sobre os detalhes das leituras e ensaios sucessivos realizados por Eduard Devrient, ver: GOLDSCHMIDT, Rudolf K. *Eduard Devrients Bühnenreform am Karlsruher Hoftheater*. Leipzig: L. Voß, 1921, p. 134-138.

94 Laube e E. Devrient eram amigos desde que este último tinha interpretado os protagonistas das peças de Laube em Dresden (1842-1845).

de 8 de janeiro até 31 de julho do mesmo ano. As primeiras leituras e os primeiros ensaios aconteceram no outono e a fase final do trabalho se processou, conforme os hábitos locais, uma semana antes da estreia (entre 5 e 10 de novembro). A primeira apresentação aconteceu a 11 de novembro de 1860.⁹⁵ Mas nem por isso Eduard Devrient abandonou seus atores, visto que fez apreciações sobre os espetáculos dos dias 11 e 16 de novembro, 2 de dezembro daquele ano e até dos de 21 de agosto de 1861 e 10 de setembro de 1865.⁹⁶

A escolha da data da estreia não foi um acaso. Os dias 10 e 11 de novembro haviam se tornado a ocasião de celebrar o nascimento de Schiller e a representação de Karlsruhe aconteceu um ano depois da gigantesca “festa Schiller” de 1859. Embora a burguesia alemã tenha se apropriado da personalidade de Schiller para fins não culturais, a festa, ao menos, tinha tido uma consequência positiva: havia despertado em certos criadores o desejo de reler a obra schilleriana com novos olhos e transmitir a seus contemporâneos o fruto de suas reflexões. Assim, podemos ler no diário de Eduard Devrient na entrada de 6 de janeiro: “Reunião sobre o repertório (...) Quero apresentar *Os bandoleiros* agora, no figurino para o qual a peça foi concebida. A festa Schiller certamente abriu caminho para isso.”⁹⁷

Enquanto em todos os lugares se erigia a estátua inerte do “poeta”, o jovem autor dramático renascia no palco alemão.

95 KABEL, Rolf (Hrsg.). *E. Devrient. Aus seinen Tagebüchern*, Bd. II. Weimar: Böhlau Nachfolger, 1964, p. 333, 334, 352, 363.

96 *Ibid.*, p. 363-364, 366, 387, 470. Os *bandoleiros* foram representados onze vezes entre 1860 e 1870.

97 *Ibid.*, p. 333.

Não contente de apresentar aos espectadores de Karlsruhe uma interpretação inovadora de *Os bandoleiros*, Eduard Devrient também redigiu e publicou em *Leipziger Illustrierte Zeitung* um artigo que é, ao mesmo tempo, uma descrição detalhada de seu trabalho cênico e uma defesa da *Versão original* da peça de Schiller. Esse artigo foi acompanhado por gravuras que ilustravam momentos característicos da representação e nos permite ter uma ideia precisa do que foram essas apresentações.

Devrient começa por uma longa e precisa lista de fatos que antecederam a decisão definitiva de Dalberg de transpor a ação de *Os bandoleiros* para a Idade Média. Ele menciona as objeções dos atores de Mannheim e a resposta autoritária do barão, e cita longos trechos da carta de 12 de dezembro, na qual Schiller tenta, em vão, fazer valer seu ponto de vista. Tudo isso, observa Eduard Devrient, era de conhecimento geral, as cartas de Schiller tinham sido publicadas quarenta e um anos antes,⁹⁸ mas, até aquele momento, não haviam surtido efeito algum. Ora, o que era talvez compreensível na época de Dalberg se tornava inadmissível na metade do século XIX. Devrient prossegue:

Foram necessários oito anos no Teatro de Karlsruhe desde a sua nova organização para que se pudesse levar a bom termo esta empreitada perigosa: quebrar o gelo da antiga tradição teatral (...). Além disso, a utilização inédita do figurino da época de Frederico II teve que ser objeto de exercícios e tentativas em peças de Iffland,

98 Friedrich Schillers Briefe an den Freiherrn H. von Dalberg. Karlsruhe und Baden: Marr, 1819.

depois em *Emília Galotti*, *Clavigo* e *Intriga e amor*, antes de poder ser utilizado em *Os bandoleiros*. Era necessário fazer nascer nos atores a coragem de se empenharem nessa tarefa e a aptidão de desempenhá-la, porque é certo que mais de um intérprete de Franz Moor declarará aqui ou ali que é impossível interpretar o papel sem capa espanhola (...)

O texto sofreu cortes significativos e algumas cenas tiveram que ser agrupadas para caberem em quatro horas, tempo de duração das representações longas. O personagem do Pastor Moser, até agora banido da cena e, no entanto, tão importante, reencontrou seu lugar na peça. Das cenas acrescentadas ou modificadas por Schiller, foi retomada a de Franz com Hermann no quarto ato e, no quinto, a do julgamento de Franz pelos bandoleiros (...)

No começo da peça, vemos o velho conde num robe comprido, com os cabelos brancos não frisados. Franz usa um figurino de seda marrom muito simples, com os cabelos não empoados escorridos pelo pescoço, presos por uma grande fita preta.⁹⁹ A aparição de Amália num vestido de seda branca muito simples (...) também a caracteriza e é representativo dessa estadia num castelo solitário.

99 Cf. *Ilustração 23a, parte direita*. (As notas relativas a esta citação de Devrient são todas de J.-J. Alcandre.)

Na primeira cena, nos espantamos de ver como as palavras desses personagens ganham em convicção, em vivacidade e em naturalidade, graças a seu aspecto exterior. É a riqueza refinada da expressão que só se encontrava na época rococó, a mais rica em contrastes. Aí aparece também a sutileza extrema da noção de direito de Franz, tal como podia ser forjada no contato direto com os filósofos franceses do século XVIII. Sentimo-nos como testemunhas de um momento da história cultural que adquire vida diante de nossos olhos.

O mesmo ocorre com Karl Moor e seus companheiros, que vemos em seus trajes de estudantes dos últimos decênios do século passado [século XVIII], a maior parte com golas de aspecto fantástico, que protegem o alto do peito, como na cavalaria, com cores e enfeites disparatados, grandes botas de cano comprido, a espada ao lado (...) Karl, com seu casaco húngaro de um vermelho vivo, com cordões dourados, se destaca imediatamente como o mais distinto de todos eles.¹⁰⁰

Estão ali os selvagens fanfarrões que levam uma movimentada vida de estudante, cujas proezas insensatas nossos avós contavam (...). Não nos espanta que a sua situação desesperada e a sua gabolice verborrágica, nascida dos vapores do álcool, os levem a conceber o plano de criar um grupo de bandoleiros (...) Essas errâncias criminosas se tornam compreensíveis para

100 Cf. Ilustração 23b.

nós: a exuberância insensata da juventude e o sentimento irrefletido de solidariedade em relação aos companheiros são a tonalidade dominante nesta cena.

A respeito da cena às margens do Danúbio, Eduard Devrient sublinha o caráter fantástico do figurino de Karl Moor e dos seus companheiros mais próximos, depois observa que se vai descendo até os vagabundos mais maltrapilhos e que dá para perceber o caráter regional dos figurinos da Boêmia nos chapéus e bonés, nos capotes típicos dos camponeses, nas calças largas.¹⁰¹ “Para nós, são incendiários e salteadores de estradas, representados bem mais concretamente do que se poderia fazer com os figurinos da época de Maximiliano.”

Devrient consagra, em seguida, suas observações ao caçula dos irmãos Moor:

É sobre o papel de Franz que o figurino da época de Schiller exerce a influência mais decisiva. Nós o deixamos com um figurino simples no segundo ato, agora estamos no começo do terceiro. O arranjo cênico de Karlsruhe difere aqui do original porque desloca a ação do jardim para uma sala em estilo rococó, muito rica, para tornar mais concreta a mudança que se processou no castelo. Amália se refugiou ali, depois de ter escapulado da sala de recepções; ela está sentada, num rico traje de luto, perdida em pensamentos dolorosos. Uma fanfarra de tambores e clarins ressoa atrás da cena e

101 Cf. *Ilustração 23c*.

anuncia que o banquete acabou, as grandes portas de dois batentes se abrem, Franz aparece animado pelo vinho (...) Seu traje negro de veludo trabalhado, sua altiva cabeleira presa atrás numa rede mostram imediatamente que ele se tornou um rico e insolente herdeiro que segue os costumes do tempo, ao importunar uma parente mal-afortunada, como ele faz.¹⁰² No quarto ato, um robe de seda preta, ricamente enfeitado de ouro, modifica esse figurino do qual, no último ato, só restarão as partes interiores, pretas.¹⁰³ A cabeleira não empoada cai em desordem sobre a camisa aberta e sobre o robe leve de seda cinza que esvoaça em torno do personagem quando ele percorre precipitadamente a sequência de salas (...).

O caráter indispensável da cena entre o Pastor Moser e Franz, esse “inventivo canalha metafísico” é aqui sublinhado de maneira convincente (...). Certamente não há nenhuma necessidade dessa cena para nos fazer compreender que Franz é ateu, nem para nos mostrar seu medo da vingança divina, mas ela nos traz uma nova nuance psicológica: a da perda da confiança em si mesmo (...). Franz pede para ver o eclesiástico na secreta esperança de se tranquilizar (...). Ele espera se sentir mais garantido contra a vingança do céu reduzindo seu pastor ao silêncio. E, contudo, com que angústia, sob a aparência de bravata, ele conduz o

102 Cf. Ilustração 23a, lado esquerdo.

103 Cf. Ilustração 23d.

debate para saber se seus crimes são dos mais imperdoáveis (...) Aqui, o autor nos desvela os recantos mais secretos do coração roído pelo pecado (...) e o ceticismo dessa época, que passava por atitude (...). É, certamente, necessário reduzir consideravelmente essa sequência, bem como a anterior, porque o autor aí se entregou a intermináveis repetições.

A representação de *Os bandoleiros* em Karlsruhe nos mostrou o quanto Schiller tinha razão de protestar contra a violência feita contra sua peça, que foi transposta para uma época que lhe é totalmente estranha, ela que, como ele mesmo disse, “saiu do seio de (sua) época” (...).¹⁰⁴

Possa este renascimento da obra de juventude de Schiller se tornar realidade no conjunto da cena alemã! Formulamos o desejo de que em todo lugar se demonstre o mesmo respeito ativo em relação ao grande autor a fim de atirar para longe o falso brilho das adaptações concebidas por terceiros, que tornam irreconhecível o rigor da concepção moral da peça (como ocorre com o discurso final de Karl aos bandoleiros que vinha sendo usado até agora) e a fim de retornar, no que importa, à primeira composição do autor.¹⁰⁵

104 Ver a carta de 12 de dezembro de 1781, N.A., vol. XXIII, p. 25.

105 *Leipziger Illustrierte Zeitung*, Bd. XXXVI, n. 926, 30/03/1861, p. 227-230. As ilustrações que acompanharam o artigo nunca mais foram publicadas, desde essa época.

O texto de Eduard Devrient suscita uma observação que incide sobre um ponto particular e, além disso, remete a uma constatação geral. A observação nos permitirá explicar por que o figurino rococó era tão difícil de impor à cena alemã. Na prática teatral desse período, não era hábito usar figurinos de época para as peças da segunda metade do século XVIII (e nem para as do começo do século XIX): essas peças eram apresentadas em figurinos modernos, quer dizer, da metade do século XIX. O figurino rococó precisava ser imposto nos palcos alemães da época e Devrient se empenhou nisso antes de resolver os problemas específicos de *Os bandoleiros*. Esses eram ainda mais agudos na medida em que a capa do traje espanhol parecia colada na pele dos intérpretes de Karl e de Franz Moor, e os esforços de autenticidade histórica se voltavam exclusivamente para os figurinos da época de Maximiliano.

A constatação de conjunto diz respeito ao trabalho de encenação de Eduard Devrient. E é de encenação que se trata aqui, se se considera que “o encenador é o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica” e que é ele “quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos...”¹⁰⁶ Eduard Devrient conduz nossa leitura de sua versão cênica de *Os bandoleiros* pondo em relação diferentes elementos constitutivos da representação. O figurino e o cenário se tornam a marca de uma época e permitem assim apreender de modo novo o diálogo, eles são também reveladores da evolução social ou psicológica dos personagens. Não que as representações

106 ROUBINE, Jean-Jacques. *Théâtre et mise en scène*. 1880-1980. Paris: P.U.F., 1980, p. 40. (Em português: ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 1880-1980. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 39.)

anteriores da peça de Schiller não tenham oferecido tais possibilidades de leitura do espetáculo teatral. Iffland, Ludwig Devrient, Seydelmann marcavam, por exemplo, a evolução de Franz Moor por meio de seus figurinos, escolhidos em função das etapas da representação. O que é novo aqui é o fato de Eduard Devrient conceber e querer dar a ler a representação como um conjunto de elementos significativos em si mesmos, mas que devem formar uma totalidade, tendo a coerência do conjunto sido previamente garantida por um artífice único da obra. Compreende-se, desde então, que se trata de um trabalho de conjunto que não pode se amoldar à presença de um ator de renome que chegou alguns dias – ou algumas horas – antes da apresentação. Em Karlsruhe, aliás, nenhum artista em turnê interpretou *Os bandoleiros* durante todo o período de direção de Eduard Devrient.¹⁰⁷

As representações de 1860 constituem a primeira tentativa no sentido de colocar globalmente, e não mais apenas para um papel ou um aspecto preciso da peça, o problema da representação de uma obra que, depois de ter, por muito tempo, ocupado um lugar à parte na obra schilleriana, tornava-se, pouco a pouco, um clássico, quer dizer, uma obra maior do repertório dos séculos precedentes. Daí resultavam problemas específicos de formalização cênica, e Eduard Devrient foi um dos primeiros a levantá-los, colocando em perspectiva histórica o texto de Schiller, o que se constitui como uma das principais opções entre as que o teatro do fim do século XIX e, sobretudo, o do século XX, conservará nesse campo.

107 Devrient, no entanto, estava longe de ficar sempre satisfeito com a performance dos atores locais na interpretação de *Os bandoleiros*. Cf. KABEL, Rolf. E. *Devrient. Aus seinen Tagebüchern*, op. cit., p. 333-334, 352, 363.

O desejo de Devrient no que diz respeito à adoção da *Versão original* por todos os teatros alemães não se realizou rapidamente. Para tanto, teria sido preciso vencer muitas resistências, alterar muitos hábitos. Em abril de 1861, no entanto, Franz Dingelstedt apresenta, em Weimar, *Os bandoleiros* na versão de Eduard Devrient e, a 10 de novembro de 1861, a trupe de Mannheim festeja o aniversário de nascimento de Schiller apresentando *Os bandoleiros* “pela primeira vez segundo o texto original”, como indica o anúncio impresso dessa representação, por muito tempo aguardada.¹⁰⁸ A lista dos teatros que seguem o exemplo de Devrient não é longa nos anos imediatamente posteriores à sua tentativa de retomar a *Versão original*. Mas ela não deixou de ser importante, e permite incluir Franz Dingelstedt entre os profissionais de teatro que se empenharam, nessa época, na tarefa de renovar a interpretação de *Os bandoleiros*.

5.6.4. Franz Dingelstedt. Conclusão

Dingelstedt se dedicou muitas vezes a *Os bandoleiros* ao longo de sua carreira teatral. Ele apresentou a peça em Munique entre 1852 e 1854, em Weimar de 1858 até 1867 e em Viena, como diretor do Burgtheater, de 1870 a 1881. As apresentações que nos interessam, nesse contexto, são as do período weimariano. Infelizmente, faltam os documentos que seriam necessários para uma reconstituição e uma análise dessas sessões consagradas a *Os bandoleiros*.

108 Cf. 200 Jahre Schillers “Räuber”. Katalog der Mannheimer Ausstellung von Wilhelm Herrmann. Mannheim: Reiss-Museum, 1982, p. 38.

As datas das treze representações weimarianas sob a direção de Dingelstedt são conhecidas. Sabemos também que Dingelstedt apresentou *Os bandoleiros* no ano seguinte ao da sua nomeação como intendente em Weimar (1858). Dingelstedt fez, nessa ocasião, uma conferência sobre a primeira representação de *Os bandoleiros*, o que confirma o interesse dos homens de teatro do período pela reconstituição da história teatral alemã. Menos de três anos depois, Dingelstedt apresentou *Os bandoleiros* na adaptação de Eduard Devrient. Os relatos publicados nos jornais da época permitem confirmar a relativa frequência das representações de *Os bandoleiros* em Weimar: os estudantes de Iena continuavam com sua “peregrinação” sempre que a peça era apresentada na cidade.¹⁰⁹

O texto da adaptação de Devrient utilizada por Dingelstedt não se conservou, o que é uma pena, ainda mais porque ele também não sobreviveu em Karlsruhe. Não existe, para *Os bandoleiros*, um caderno de direção semelhante ao que foi publicado sobre as representações de tragédias de Shakespeare dirigidas por Dingelstedt em Weimar.¹¹⁰ Também não sobreviveram esboços de cenários ou de figurinos dessas representações...

A ausência de documentação precisa nos leva a poder apenas sublinhar a importância da etapa constituída pelas representações weimarianas na época em que Franz Dingelstedt esteve à frente da direção do Teatro de corte. Com ele, vem se acrescentar às realizações cênicas que acabam de ser mencionadas uma concepção

109 Cf. *Allgemeine Theater-Chronik*, 27. Jg., 1858, n. 139-141, p. 561.

110 Cf. *Shakespeares Historien*. Deutsche Bühnenausgabe von Franz Dingelstedt. Berlin: Reimer, 1867, *passim*.

diferente da prática teatral. Para Dingelstedt, os elementos visuais e acústicos ou musicais da representação teatral e a emoção estética suscitada pelo espetáculo, com vistas à fruição dos espectadores, desempenham um papel preponderante. O contraste com a direção do texto, como concebida por Laube, é particularmente agudo.

O que atraía Dingelstedt em *Os bandoleiros* era, sem dúvida, a possibilidade de fazer um trabalho de composição pictórica para cenários e figurinos, integrar a composição musical à realização cênica da obra e, enfim, dar vida às cenas de conjunto da peça. Sabemos que Dingelstedt preparava com o mesmo capricho as representações de ópera e as de obras dramáticas e que, depois de seu período em Weimar, ele dirigirá a Ópera de corte de Viena (1867-1870), antes de assumir o Burgtheater. A representação das cenas de conjunto assumia grande importância para Dingelstedt, que observa, bem antes do Duque de Meiningen:

(...) grande parte do efeito produzido pelas peças shakespearianas e históricas repousa sobre uma boa execução das cenas de multidão. A prática habitual e a direção rotineira não bastam (...). O espírito dessas cenas, sua intenção, sua relação com os papéis principais e com a ação, a diversidade de expressão delas devem ser estudados com precisão e reproduzidos tendo como inspiração a própria vida. Basta procurar o que elas guardam em si e ficaremos espantados com o efeito produzido por um único grito selvagem ou um barulho na coxia. Mas não é preciso tratar esses esboços de maneira estereotipada. Fazer crescer na multidão um burburinho concebido de tal maneira que algumas palavras-chave

(...) sejam as únicas a sobressair; que esse tumulto não surja nem desapareça bruscamente ao sinal do chefe dos figurantes, mas nasça, cresça, diminua e desapareça pouco a pouco. Que sejam nuançados os movimentos, a expressão, a silhueta de todos os participantes e que não esqueçamos jamais que a marcação de tais cenas, feita, habitualmente, de modo apressado, num ensaio geral, exige mais cuidado que a harmonização da atuação dos personagens principais.¹¹¹

Uma tal tomada de posição nos faz lamentar não possuímos documento mais preciso sobre a organização das cenas de multidão de *Os bandoleiros*. Ela nos permite, no entanto, demarcar uma nova etapa nas representações da peça de Schiller, etapa que analisaremos a partir das realizações dos Meininger.

No começo dos anos 1860 o trabalho de renovação da concepção geral de *Os bandoleiros* é deslanchado, tanto no plano textual quanto no plano da realização cênica e, a partir de então, homens de teatro que, na prática, assumem as funções de encenador, darão continuidade a essa iniciativa. A próxima etapa dessa evolução nos faz entrar definitivamente num novo período: em 1878, adaptações da *Versão original* de *Os bandoleiros* serão representadas em Munique, Berlim e, sobretudo, em Meiningen.

111 *Shakespeares Historien*, op. cit., Bd. II, p. 136-137. Ver também: ROENNECKE, R. F. *Dingelstedts Wirksamkeit am Weimarer Hoftheater*. Greifswald: H. Adler, 1912, p. 198-202.



**A evolução das representações
de Os *bandoleiros* até o início
do século XX**

6.1.

Observações gerais

6.1.1. O estatuto de obra clássica e Os bandoleiros

Mais ou menos um século depois de sua primeira representação, *Os bandoleiros* eram considerados, e isso já há algumas décadas, como um clássico. Vamos nos deter um momento sobre a natureza dessa categorização, que é mais complexa do que parece.

Não se trata, claro, da noção literária de classicismo alemão, esse “humanismo tomado das fontes antigas, refletidas no espelho do espírito moderno e que tende ao surgimento de um homem novo em cujo espírito se fundem o belo e o bem”.¹ A propagação da obra clássica de Schiller exerceu, claro, efeito sobre a recepção de suas obras de juventude, mas é verdade também que uma integração total dessas últimas ao classicismo weimariano era impossível. É uma outra noção de classicismo que está aqui em causa, e o critério de determinação é temporal tanto quanto literário ou estético. O clássico do repertório é, na verdade:

– uma grande obra do passado (seja qual for sua tendência literária);

1 DRIJARD, André. *L'Allemagne*. Deuxième édition, Paris: S.E.D.E.S., 1966, p. 107.

– uma obra que resistiu à prova do tempo e que continua a ser representada nos palcos do país em questão.

É nesse sentido que podemos ler na *Allgemeine Theater-Chronik* a respeito do Teatro de Corte de Dresden:

Um olhar sobre os repertórios comunicados regularmente basta para convencer a todos de que as obras antigas que resistiram ao tempo, os clássicos, alternaram-se com as criações atuais e que nenhum deles foi negligenciado.²

Não há dúvidas de que *Os bandoleiros* se tornaram um clássico depois da morte de Schiller. Consultemos mais uma vez a *Theater-Chronik* do ano de 1838 para nos convenceremos disso definitivamente. Pode-se ler, a respeito do mesmo teatro: “Foram, além disso, apresentadas (...) como peças clássicas, *Fiesco*, *Egmont*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Wallenstein*, *D. Carlos*, *A donzela de Orleans* e *Os bandoleiros*”.³

Podemos aquilatar o caminho percorrido desde as primeiras representações de Mannheim. Naquela época, *Os bandoleiros* haviam chocado por sua audácia literária e dramaturgica. O trabalho de adaptação tinha, no entanto, permitido a recepção cênica da peça sem suprimir inteiramente seu caráter inovador. Sob essa forma, *Os bandoleiros* tinham dado sua contribuição à criação de estilos novos (dramas de cavalaria e de banditagem, melodrama, drama

2 *Allgemeine Theater-Chronik*, 3. Jg., 1834, n. 12, p. 46.

3 *Allgemeine Theater-Chronik*, 8. Jg., 1839, n. 62, p. 247.

noir romântico). Tendo sido assim alcançada e até, sob certos aspectos, ultrapassada pela evolução teatral posterior, a peça de Schiller, como se apresentava ao longo da primeira metade do século XIX, não era mais capaz de surpreender.⁴ Ela integrava o conjunto de obras antigas consagradas, que respondiam plenamente a expectativas precisas por parte do público (valorização dos grandes papéis em atuação de virtuosos, desenvolvimento do espetáculo teatral).

Se tivéssemos ficado nesse estágio, se o que Umberto Eco define como o mecanismo “invenção-aceitação-reabsorção” tivesse ficado paralisado nesse estágio, *Os bandoleiros* teriam, sem dúvida, acabado por deixar definitivamente o repertório.⁵ Não foi o que aconteceu, porque a peça de Schiller tinha outros recursos além dos que haviam sido explorados, às vezes até em excesso, durante a primeira metade do século XIX. Ao longo desse mesmo período, vimos o movimento de recepção criadora recomeçar em torno de duas exigências essenciais: o aprofundamento da concepção dos personagens principais e a reconquista, para a cena, do texto original. Essa nova configuração, relativa à representação e à recepção da peça de Schiller, também foi analisada no capítulo precedente. Contrariamente ao que tem sido com frequência afirmado, ela não se deu de forma abrupta no fim dos anos 1870, mas foi o resultado de uma lenta evolução para a qual contribuíram atores isolados e, depois, diretores à frente de suas trupes. Esses últimos, no entanto, não chegaram a originar uma forte corrente de renovação da concepção geral de *Os bandoleiros*,

4 Sobre a evolução da recepção dos clássicos, ver: JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*, op. cit., p. 178-179.

5 ECO, Umberto. *La structure absente*, op. cit., p. 140. (Em português, ver ECO, Umberto. *A estrutura ausente*, op. cit., p. 70.)

porque suas tentativas não encontraram eco suficiente junto ao público e aos homens de teatro de seu tempo.

Quando os Meininger fazem, ao fim dos anos 1870, suas famosas apresentações de *Os bandoleiros* em Berlim, o caminho já tinha sido aberto para eles há longo tempo. Mas foi deles o mérito de ter levado a seu termo essa evolução, numa época em que o teatro alemão tinha acabado de atravessar um período de mudanças radicais.

6.1.2. A evolução demográfica e econômica. Suas consequências para a prática teatral

A origem dessas mudanças não é literária nem artística, mas econômica e social. Convém, portanto, precisar aqui os elementos que serão úteis à posterior caracterização da evolução teatral.

Em relação à Inglaterra e à França, a Alemanha “inicia sua industrialização com um atraso sensível” de uma ou mais décadas.⁶ Só ao longo dos anos 1850 e 1860 é que vai se dar a decolagem industrial de um “país” que está, além do mais, à procura de sua unidade nacional. No entanto, o movimento de industrialização na Alemanha é tão rápido que ela supera muito depressa o seu atraso e alcança seus rivais ao longo do último terço do século XIX.

6 HUBERT, Michel. *La population allemande à l'ère industrielle (1815-1914)*. Doctorat d'État, Paris III, 1978, exemplar datilografado, p. 22. Segundo W.W. Rostow (*Les étapes de la croissance économique*, Paris: Seuil, 1963, p. 65), o início da industrialização ocorre na Grã-Bretanha entre 1783 e 1802 e, na França, entre 1830 e 1860.

Essa evolução é acompanhada por profundas alterações econômicas e sociais. O impulso demográfico prossegue, e até se acelera, ao longo dos anos 1860. A população alemã, estimada em 23 milhões de habitantes em 1815, é de 39 milhões em 1871 (consideradas as fronteiras da época).⁷ E, sobretudo, os progressos da urbanização se tornam muito nítidos a partir dos anos 1850-1870. Ao longo desse período, a migração do campo para a cidade se dá, essencialmente, em direção a localidades médias (20 a 30.000 habitantes).⁸ Em consequência, o tecido urbano se adensa, o que levará, ao longo dos anos 1870 e 1880 à criação de numerosos teatros de cidade, onde, no terço final do século XIX, serão representados, entre outros espetáculos, *Os bandidos*. Acrescentemos também que a população das grandes cidades não ficou estagnada ao longo desse período: entre 1850 e 1870, dobra o número de habitantes de Berlim, Hamburgo e Breslau.⁹ A persistência desse fenômeno até o fim do século XIX justifica também a criação de um maior número de teatros nas grandes metrópoles.

O crescimento da população não poderia, por si só, ser considerado como causa do aumento do público potencial de teatro. É evidente que a concentração, nas cidades, de uma população operária cada vez mais numerosa não alterou a composição do público teatral, na medida em que essa classe social não dispunha nem de meios, nem de tempo para frequentar os teatros, além de não haver estruturas adaptadas para estimular e acolher a sua presença nos espetáculos. Em contrapartida, a formação de uma burguesia empresarial

7 HUBERT, Michel, op. cit., p. 126.

8 Ibid., p. 199.

9 Ibid., p. 198. Em milhares de habitantes, Berlim passa de 419 a 826; Hamburgo, de 132 a 300; Breslau, de 114 a 208.

e o desenvolvimento do que, no século XX, será chamado de setor terciário, provocou o progresso e o aumento da influência da burguesia. A alta e a média burguesia, e, sem dúvida, também os mais favorecidos entre os pequenos funcionários públicos e os empregados tinham a possibilidade de frequentar os teatros. Além do mais, eles desejavam criar uma tradição cultural para se afirmarem no seio da sociedade de seu tempo. O culto a Schiller, do qual já tratamos, não parece ter outra justificativa. O fenômeno de apropriação cultural transforma a ida ao teatro para assistir às representações de obras importantes do passado nacional numa espécie de rito: lentamente, mas de forma segura, a burguesia alemã assume a condução da economia e da nação.

Para que a burguesia alcançasse seus objetivos, duas condições prévias deviam ser obrigatoriamente satisfeitas: a efetivação da unidade política e econômica, e a organização de um sistema econômico que suprimisse os entraves ao desenvolvimento da iniciativa privada. O primeiro desses objetivos se realizou com a instauração da Confederação da Alemanha do Norte, em 1867, logo seguida pela proclamação do Império, em janeiro de 1871. A segunda condição foi satisfeita pela organização progressiva de um sistema bancário eficiente e pela concessão, cada vez mais ampla, de permissões para a criação de sociedades anônimas, ao longo dos anos 1850-1870. Essa evolução culminou na permissão geral para a livre iniciativa (*allgemeine Gewerbefreiheit*) na Confederação da Alemanha do Norte, em 1869, sendo essa medida estendida a toda a Alemanha depois da proclamação do Império.

Estamos aqui menos longe da história do teatro do que parece. Na verdade, a unidade nacional, à qual veio se acrescentar a ampliação

contínua da rede de estradas de ferro, vai facilitar os contatos entre os estados e as regiões, o que se traduzirá em trocas mais frutíferas entre as trupes teatrais. Por outro lado, a difusão cultural vai se organizar cada vez mais em torno de uma capital nacional (Berlim) e de centros regionais constituídos pelas grandes cidades. Foi assim que o sucesso dos Meininger só se consolidou depois das primeiras turnês a Berlim.

Enfim, e, sobretudo, a livre iniciativa é imediatamente estendida aos teatros em condições que vão se revelar, num primeiro momento, nefastas e carregadas de consequências para o teatro alemão em seu conjunto.¹⁰ Efetivamente, a regulamentação profissional só previa uma restrição ao exercício das funções de diretor teatral: este devia ter bons antecedentes, não tendo condenações criminais em sua ficha. Em seguida, algumas condições de ordem financeira e cultural vão ser acrescentadas, mas nunca serão, realmente, levadas em consideração. Assim, qualquer cidadão podia abrir um teatro, o que fez com que muitos gerentes de bar, querendo aumentar suas receitas, ou aventureiros, em busca de êxito fácil, se aproveitassem da “livre iniciativa”. Claro, a qualidade da interpretação dramática se ressentiu bastante de uma evolução tão abrupta: em 1870, havia duzentos teatros e cinco mil atores de todos os tipos. Em 1896, havia o triplo...

10 Cf. MARTERSTEIG, Max. *Das deutsche Theater im XIX. Jahrhundert*. Zweite durchgesehene Auflage. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1924, p. 697-703. Ver também BAB, Julius. *Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870*. Leipzig: J.J. Weber, 1928, p. 3-5.

A consequência mais interessante para as representações de *Os bandoleiros* não está aí, mas na supressão total do monopólio do qual se beneficiavam até então os principais teatros, em especial os de corte: a livre iniciativa sendo ilimitada, cada um podia representar o que mais lhe convinha. Resultou disso a supressão dos entraves à representação dos clássicos (em geral objeto de privilégio) nos teatros mais modestos. Talvez, ao agir assim, se tentasse abrir as representações de obras clássicas ao maior número possível de espectadores.¹¹ Porém, as más condições gerais que presidiram a essas medidas tiveram de saída consequências desastrosas: ao longo dos primeiros anos de “liberdade”, os pequenos teatros de subúrbio se atiraram sobre as grandes obras do passado, que foram inseridas num repertório constituído de farsas ou de operetas. Os diretores desses teatros abandonaram em seguida, por decisão própria, esse tipo de representação. É possível que essa nova situação tenha sido benéfica para os grandes conjuntos teatrais: com a concorrência, eles foram obrigados a sair de uma posição confortável e rotineira e recolocar em causa sua própria concepção da interpretação dos clássicos. Além do mais, o fracasso das tentativas empreendidas em tão más condições foi, sem dúvida, um propulsor, ao longo das décadas seguintes, da ideia de um teatro acessível a todos, mas exigente no plano artístico e no tocante ao repertório: foi em reação à anarquia provocada, de início, pela livre iniciativa no campo teatral que nasceu, no começo dos anos 1890, o movimento do teatro popular, ao qual voltaremos em momento oportuno, abordando as representações de *Os bandoleiros* na Freie Volksbühne.

11 MARTERSTEIG, Max, op. cit., p. 701.

6.2.

Os Meininger e Os bandoleiros

6.2.1. As turnês dos Meininger

A época dos pioneiros (*die Gründerjahre*) foi, portanto, um período muito incerto para a prática teatral na Alemanha. A mediocridade pareceu se instalar em toda parte devido à passagem abrupta de uma situação de tutela para uma total liberdade. Nesse contexto, os impulsos dados por Eduard Devrient ou por Franz Dingelstedt no que diz respeito às representações de *Os bandoleiros* não poderiam dar frutos imediatamente. Em compensação, os pontos positivos da evolução mencionada pareciam oferecer grande possibilidade de sucesso a um conjunto teatral que estivesse decidido, desde o início dessa nova era, a se engajar no caminho da renovação. A reestruturação do espaço cultural alemão em função da unidade nacional e do desenvolvimento dos meios de transporte, as incidências do progresso técnico sobre a prática teatral, o enorme aumento potencial do público de teatro, o novo clima intelectual se traduziram por um interesse geral, uma verdadeira paixão pela cultura histórica: tudo isso constituía uma oportunidade que foi aproveitada não pelo Teatro Real da nova capital do Império, mas por um pequeno teatro de corte na província, dirigido pelo duque de Meiningen. A trupe dos Meininger nos interessa por uma razão precisa: a 31 de março de 1878, ela apresenta *Os bandoleiros* “numa nova encenação

e com cenários inteiramente novos” (*Ilustração 24*). A 1º de maio do mesmo ano, os Meininger abrem, com a peça de Schiller, seu quarto ciclo de representações em turnê em Berlim. E ela não ia mais deixar o repertório da trupe durante todo o período das turnês dos Meininger pela Alemanha e pela Europa. Teremos uma boa ideia disso com o exaustivo levantamento que se segue.¹²

Representações de Os bandoleiros pela trupe dos Meininger ao longo de suas turnês

				Nº apre- sentações
1878	maio/jun.	Berlim	Friedrich- Wilhelmstädtisches Theater	13
	jun./jul.	Frankfurt	Stadttheater	5
	set./out.	Praga	Neustädter Theater	4
	out./nov.	Leipzig	Stadttheater	4
	nov./dez.	Breslau	Lobe Theater	5
1879	maio/jun.	Colônia	Stadttheater	5
	jun./jul	Hamburgo	Stadttheater	4
	set./out.	Praga	Neustädter Theater	2
	out./nov.	Viena	Ringtheater	5
	nov./dez.	Budapeste	Deutsches Theater	2

¹² Quadro estabelecido a partir dos meus levantamentos e da obra de RICHARD, Paul. *Chronik sämtlicher Gastspiele des Herzogl. Sachs.-Meiningen'schen Hoftheaters während der Jahre 1874-1890*. Leipzig: F. Conrad, 1891.

1880	maio/jun.	Amsterdam	Große Schouwburg	6
	maio e set.	Dusseldorf	Stadttheater	4
1881	abr./maio	Bremen	Stadttheater	2
	maio/jun.	Londres	Drurylane	3
1883	abr./maio	Barmen	Stadttheater	2
	julho	Munique	Theater am Gärtnerplatz	2
	nov./dez.	Dresden	Residenztheater	4
1884	jun./jul.	Basileia	Stadttheater	3
1885	fev./mar.	São Petersburgo	Alexandra Theater	3
	abr./maio	Moscou	Lentowsky Theater	2
	maio	Varsóvia	Kaiserl. Großes Theater	2
	jun.	Königsberg	Stadttheater	2
	out.	Graz	Stadttheater	3
	nov.	Trieste	Politeama Rosetti	3
	1887	abr./maio	Estrasburgo	Stadttheater
1889	maio	Kopenhagen	Casinotheater	3
	jun./jul.	Estocolmo	Svenska Theater	1
	set./out.	Breslau	Lobe Theater	3
	out./nov.	Leipzig	Carolatheater	4

É fácil constatar que a história das representações de *Os bandoleiros* no fim do século XIX foi profundamente marcada pela criação dos Meininger. O seu sucesso se explica basicamente pelo fato de o

duque Georg conseguir realizar uma hábil síntese das tendências culturais e teatrais que caracterizavam a época, desde meados do século XIX, preparando, ao mesmo tempo, por sua concepção da prática cênica, as reformas que iriam marcar a virada para o século XX. Situadas na confluência da tradição e da inovação, as realizações dos Meininger são, portanto, um objeto de observação privilegiado no que diz respeito às representações de *Os bandoleiros* e ao conjunto da prática teatral desse período.

6.2.2. A busca da autenticidade histórica

O ponto de partida mais confortável para analisar as realizações dramáticas dos Meininger está na caracterização do que denominamos historicismo, tentativa de utilização das descobertas da ciência histórica em todos os domínios artísticos, sendo seu objetivo essencial a busca da exatidão e da autenticidade histórica sempre que é preciso reconstituir acontecimentos que pertencem ao passado para produzir uma obra de arte. Não é esse o aspecto mais produtivo da criação do duque e de sua trupe, mas o que constitui seu denominador comum mais evidente.

No plano teatral, isso se traduz, em primeiro lugar, por uma vontade de retorno sistemático aos textos originais. A exatidão histórica em matéria teatral não poderia se contentar com as diversas adaptações que mutilaram as obras dramáticas ao longo das diferentes etapas de sua história cênica. Georg von Meiningen volta à *Versão original* de *Os bandoleiros*. Nesse aspecto, é muito provável que ele tenha sofrido a influência de seus predecessores: por

intermédio de Franz Dingelstedt, a adaptação de Eduard Devrient chegou até Weimar, onde foi representada em 1861. Os laços teatrais entre Meiningen e Weimar são estreitos. Sabemos que o príncipe herdeiro Georg foi influenciado pelas realizações cênicas de Dingelstedt; além disso, é certo que ele assistiu às célebres representações shakespearianas deste último (ciclo completo das tragédias reais).¹³ É, portanto, muito pouco provável que Georg II ignorasse as tentativas de Dingelstedt e de Eduard Devrient de voltar ao texto original de *Os bandoleiros*. A peça de Schiller figura, aliás, no repertório do Teatro de Meiningen desde a primeira temporada em que o duque assume a direção de seu teatro. Mas, nessa época, ele se atém à *Versão para a cena*, desejando, sem dúvida, proceder a uma análise aprofundada do conjunto dos componentes da peça antes de apresentar uma nova elaboração cênica, o que acontece assim que é tomada a decisão de integrar *Os bandoleiros* ao repertório das representações de turnê, isto é, no fim de 1877.

A adaptação de *Os bandoleiros* pelos Meininger é interessante também porque ela foi publicada, ao passo que não há vestígio textual preciso das adaptações anteriores de Karlsruhe, Weimar e Mannheim.¹⁴ Apesar de seu desejo de voltar ao texto autêntico de *Os bandoleiros*, Georg von Meiningen procede como Eduard Devrient e conserva alguns elementos da *Versão para a cena*. Ele mantém, por exemplo, a inversão que antecipa a cena 3 do Ato I, colocando-a logo depois da cena 1 desse ato, no intuito de evitar a troca de cenário provocada pela posição original da cena do albergue,

13 Em 1864.

14 SCHILLER, Friedrich. *Die Räuber. Offizielle Ausgabe nach dem Szenarium des Herzoglich Meiningen'schen Hoftheaters bearbeitet*. Dresden: R. von Grumbkow, 1879.

entre a cena de exposição (Ato I, cena 1) e a primeira confrontação entre Franz e Amália (Ato I, cena 3). Além disso, o duque mantém as sequências do Ato IV da *Versão para a cena* que permitem reequilibrar o papel de Hermann: a confrontação violenta entre Franz e seu antigo cúmplice, que o primeiro quer incitar ao assassinato de Karl (Ato IV, cena 8 da versão remanejada); a participação mais ativa de Hermann no relato do enterro e da prisão do Velho Moor (Ato IV, cena 17 dessa mesma versão).

A volta ao texto inicial se traduz antes de mais nada pelas seguintes características:

– As passagens essenciais dos principais monólogos de *Os bandoleiros* recuperam seu lugar nessa adaptação. Isso vale principalmente para o primeiro monólogo de Franz, que contém a exposição de sua filosofia materialista, mas também para o monólogo de Karl no Ato IV (cena 5) e, por fim, para o monólogo de purificação do herói trágico na cena do desfecho (“Ó, insensato que eu fui...” N.A., p. 134-135).¹⁵ Resulta disso que o debate filosófico e moral da peça é plenamente valorizado, tanto no plano textual quanto no plano cênico, e a obra de Schiller é assim, como na versão de Eduard Devrient, tratada como obra característica do fim do século XVIII.

– O Dignitário eclesiástico aparece como tal, e não mais como Comissário, Magistrado ou Emissário, como acontecia desde a primeira representação de *Os bandoleiros*, prática mantida aliás,

15 A respeito do desfecho, podemos observar que Georg von Meiningen renuncia, ao contrário de Eduard Devrient, à versão remanejada do fim de Franz Moor: este último não é levado à presença do irmão e condenado pelos bandoleiros, ele se mata, como na *Versão original*.

em numerosos teatros até o último terço ou mesmo até o fim do século XIX (Stuttgart, Weimar, Viena).¹⁶ Isso nos permite descobrir enfim, esse personagem na iconografia (*Ilustração 25*). Assim representado, ele retoma seu pleno significado e devolve o vigor às acusações de Karl Moor (eixo semântico |luta contra a tirania|).

– Georg von Meiningen não se atém aos escrúpulos morais de Dalberg ou de Iffland no que diz respeito ao comportamento cênico dos personagens. Ele restabelece os gestos de agressão física de Franz Moor contra o pai no fim da cena da farsa (Franz joga brutalmente o pai de volta na poltrona, Ato II, cena 2). Além disso, as indicações de gestual que marcam o estado de crise dos personagens também são mantidas na adaptação. Os Meininger não recuam diante da tarefa que consiste em valorizar os significantes do eixo semântico |crise física e psíquica|.

– Chama a atenção também o restabelecimento dos cantos, ou, ao menos, de parte deles: a primeira estrofe e a primeira parte da terceira estrofe do *Canto de Heitor e de Andrômaca* (Ato II, cena 2); a primeira estrofe do segundo canto de Amália no Ato III (cena 1); enfim, as estrofes dois e três do *Canto dos bandoleiros* (Ato IV, cena 5). Esse restabelecimento das sequências musicais na trama da ação dramática é um dos elementos importantes da concepção geral de *Os bandoleiros* pelo duque de Meiningen.

– Enfim, observamos, a partir da análise da adaptação, que as sequências de conjunto de *Os bandoleiros* são objeto de cuidados especiais. Nenhuma delas foi suprimida, o que não foi o caso das cenas do

16 É possível constatá-lo consultando as distribuições publicadas nos anúncios impressos. Em Hamburgo, ao contrário, a designação *Ein Pater* (um padre) aparece desde o ano de 1819 e se mantém a partir dessa data.

castelo. Algumas falas atribuídas ao coro dos bandoleiros vêm inclusive se acrescentar ao texto original no tempo forte final de algumas cenas. É o que acontece com a cena do albergue, que se conclui pela indicação textual seguinte, acrescentada depois da última réplica de Spiegelberg: “Todos: Viva o Capitão! (*Saem em grande tumulto.*)”.¹⁷

A partir de um texto que recuperou, em grande parte, sua força original, o duque de Meiningen elabora uma representação cênica na qual ressalta o critério de autenticidade histórica como a característica mais imediatamente apreensível.

Em cada realização dos Meiningen isso se traduz por uma preocupação de exatidão histórica que não admite a menor falha na execução dos cenários, dos figurinos e dos acessórios. Nesse domínio, Georg von Meiningen era o continuador de uma tendência que se tinha manifestado desde o começo dos anos 1850 com as célebres representações shakespearianas de Charles Kean (*revivals*) no Princess Theatre de Londres. Elas se caracterizavam por sua monumental exibição decorativa, à qual era rigorosamente aplicado o princípio de autenticidade histórica. A isso se acrescentava um desenvolvimento também gigantesco das cenas de multidão. As concepções de Kean haviam rapidamente se implantado na Alemanha por intermédio dos homens de teatro que tinham podido ver algumas das representações londrinas. Não será, portanto, uma surpresa encontrar entre eles os nomes de Franz Dingelstedt, cujo ciclo de representações de Shakespeare em Weimar em 1864 já mencionamos, e o de Friedrich Haase, que apresentou em Coburgo, em 1867, também em presença do duque de Meiningen, *O mercador de*

17 SCHILLER, Friedrich. *Die Räuber. Offizielle Ausgabe...*, op. cit., p. 16.

Veneza, concebido sob a influência direta de Kean.¹⁸ Acrescentemos que o duque tinha também frequentado as salas de espetáculos parisienses nas quais o cenário histórico tinha alcançado um alto grau de desenvolvimento e perfeição.

A exatidão histórica estava na ordem do dia ao longo dessas décadas. O que Georg von Meiningen fez foi levá-la ao seu ápice. Os antecessores do duque haviam, em sua maioria, se contentado em seguir as ilustrações de época. Ele vai além ao procurar seus modelos em castelos, museus e ao recorrer à sua própria coleção de móveis, quadros e objetos de época, usados como elementos de suas realizações cênicas. Quando se tratava da Roma do Júlio César, de Shakespeare, o duque de Meiningen tinha que se contentar com o estágio dos conhecimentos históricos daquele momento e com os conselhos do Diretor das Coleções do Vaticano, P.E. Visconti, que tinha participado das escavações de Óstia e de Roma. Para Os bandedeiros, as pesquisas eram menos complexas, mas a preocupação de exatidão foi igualmente grande, como constataremos em breve, graças às cartas do duque. Foi assim que os cenários representando o exterior do castelo dos Moor se inspiraram, por indicação sua, no aspecto do castelo de Heldburgo, uma das possessões do duque (ao casar com ele, a atriz Ellen Franz se tornou baronesa de Heldburgo).

É fácil constatar que a posição social do duque lhe facilitava, e muito, as pesquisas de ordem documental no tocante a um passado

18 Cf. KRUCHEN, A. *Das Regie-Prinzip bei den Meiningern zur Zeit ihrer Gastspielepoche*. Danzig: A.W. Kafemann, 1933, p. 16-17. Os cenários desse Mercador de Veneza tinham sido realizados pelos irmãos Brückner, futuros decoradores da trupe do duque de Meiningen.

relativamente recente. Além do mais, Georg von Meiningen tinha recebido formação muito sólida no campo da pintura. Seu professor tinha sido Wilhelm Lindenschmidt, pintor de quadros históricos, que tinha iniciado o aluno nas grandes composições históricas de Kaulbach, Cornelius, Piloty. Georg von Meiningen tinha completado sua formação estudando, em Leipzig e em Bonn, história, arqueologia e história da arte.

Não nos espanta, pois, que o duque conseguisse recuperar com a maior precisão os traços característicos de uma dada época histórica. É possível constatar isso em *Os bandoleiros* a respeito da escolha dos figurinos, dos móveis, dos acessórios (*Ilustração 26a*) e dos cenários (*Ilustração 28*). Georg von Meiningen possuía conhecimentos suficientes para não conduzir suas investigações de modo mecânico demais. Os móveis e as tapeçarias do castelo dos Moor, solar retirado e sem dúvida impermeável à moda, datam de cem anos antes do momento em que se passa a ação. Assim também o Velho Moor usa roupas que não destoariam do contexto do fim do reinado de Luís XIV. Em compensação, a jovem Amália é mais coquete e seus trajes seguem a moda dos anos 1750 (*Ilustração 26a*).¹⁹ Conhecimento histórico e caracterização dos personagens se aliam no trabalho de realização cênica.

É preciso, no entanto, evitar o entusiasmo excessivo no que diz respeito ao trabalho dramaturgico e cênico dos Meiningen. Claro, o retorno da ação de *Os bandoleiros* ao contexto do século XVIII é uma contribuição essencial. O deslocamento da ação para a época

19 Ver, a esse respeito, a crítica de Paul Lindau, in: LINDAU, Paul. *Dramaturgische Blätter*, Neue Folge (1875-78), Bd. II. Breslau: S. Schottlaender, 1879, p. 15-18.

medieval tinha se tornado mais e mais nefasto à medida que a exigência de exatidão histórica aumentava e os homens de teatro se empenhavam em reconstituir o medievo, em cena, de modo cada vez mais preciso. O efeito de distanciamento temporal ficava ainda mais reforçado porque os espectadores do século XIX já não disputavam, ao contrário dos da época de Schiller, de parâmetros para deslindar, por meio da peça assim maquiada, uma obra de ressonâncias contemporâneas. Foi o que levou o crítico Hans Herrig a constatar em seu relato sobre as primeiras representações berlinenses de *Os bandoleiros* dos Meininger:

Hoje, a tendência geral de *Os bandoleiros* aponta para (...) o passado, para a história; se ela não nos for apresentada em figurinos da época apropriada, nossa avaliação ficará prejudicada (...) Agora, o efeito da peça se tornou mais imediato. É como se tivéssemos diante de nós a célebre ilustração do leão prestes a saltar acompanhada da inscrição “In Tyrannos”. Somos tomados de espanto diante de um poeta que ousou com tal determinação estigmatizar as práticas vergonhosas de que tanto padeceu a sua pátria. Em comparação, como parece prudente a atitude de um Lessing, que desloca para a Itália a ação de sua tragédia sobre uma Virgínia moderna.²⁰

Esse recentramento da perspectiva histórica de *Os bandoleiros* permite revisões decisivas no que concerne à recepção da peça e até à análise literária.

20 Trata-se, claro, de Emília Galotti. Cf. *Dramaturgische Blätter*, Organ für das deutsche Theater, hrsg. von Wilhelm Henzen, 2. Jg., 1878. Leipzig: Hermann Folz, 1879, p. 206.

Entretanto, também é verdade que os Meininger não foram os primeiros a tomar a iniciativa desse gesto. O mérito de Georg von Meiningen nesse campo foi ter atentado para a evolução da concepção de *Os bandoleiros*, inaugurada nos anos 1860, e tê-la imposto a todo o espaço cultural alemão graças ao impacto das representações berlinenses e às numerosas e prolongadas turnês da trupe. Nesse campo, o efeito é, às vezes, imediato. Assim, o Teatro Real de Berlim, espicaçado pela concorrência criada pelas temporadas berlinenses dos Meininger, adiantou-se e apresentou *Os bandoleiros* em figurinos e cenários do século XVIII, quatro dias antes da apresentação da trupe do duque Georg (a 27 de abril de 1878).²¹ A adaptação berlinense se apoiava ainda mais na *Versão para a cena* do que a dos Meininger. O mesmo fez Ernst von Possart, de Munique, que, no entanto, localizou a ação no século XVIII.²² Os outros teatros alemães fizeram o mesmo ao longo dos anos 1880, utilizando, segundo o caso, mais ou menos da *Versão original* ou da *Versão para a cena*, amputada de suas referências temporais medievais.²³ Foram, pois, necessários mais de vinte anos para que o processo iniciado por Eduard Devrient em 1860 chegasse a seu termo e os fora

21 Cf. LINDAU, Paul, op. cit., p. 12-25 (comparação detalhada das duas montagens).

22 Primeira representação a 21 de setembro de 1878. Ver o anúncio impresso desse dia. Ver também a análise da adaptação de Possart em: FRAHM, Hans. *Ernst Possart als Schauspielregisseur*. Dissertation. München, 1932, p. 67-73.

23 Em Mannheim se deu um fenômeno curioso: depois de ter apresentado, desde 1861, *Os bandoleiros* a partir de uma adaptação construída pela mescla das duas versões schillerianas, o Teatro Nacional representou a peça, a partir de 1879 e até 1906, segundo o *Texto do ponto*, mas no quadro temporal do século XVIII! O desejo de autenticidade histórica podia, como se vê, levar a muitos exageros. Cf. HERRMANN, Wilhelm. *200 Jahre Schillers Räuber*. Katalog der Mannheimer Ausstellung. Mannheim, 1982, p. 42.

da lei de Schiller deixassem definitivamente a Idade Média, sendo que, até o início do século XX, a restauração do texto original foi feita de modo apenas parcial. Inserir o trabalho dramaturgicamente dos Meininger nessa evolução nos permitiu mensurar sua importância, mas também mostrar que ele teria sido vão sem a contribuição e o trabalho às vezes pouco reconhecido de seus predecessores.

O outro aspecto anteriormente evocado, isto é, a busca da maior autenticidade histórica possível na realização cênica das obras teatrais pela trupe dos Meininger leva a críticas muito mais carregadas de consequências. Essa caça ao detalhe autêntico, um tanto pedante no caso dos Meininger, tornou-se verdadeira mania entre seus imitadores. Em Berlim, mas também em teatros regionais, muitos homens de teatro se puseram a elaborar suas representações em função dos cenários autênticos. Como consequência, a qualidade dos tecidos, o detalhe de uma armadura, o esplendor de uma cômoda antiga se tornaram critérios de julgamento essenciais para um grande número de espectadores nesse final de século. O duque de Meiningen não é responsável por esses abusos cometidos por seus epígonos, claro, mas o historicismo já os continha em germe e a passagem da prática viva à obsessão era um dos perigos de uma tal abordagem do teatro. Os alemães criaram dois termos ligados aos procedimentos típicos da reconstituição histórica dos Meininger: *Meiningertum* (qualidade, virtude, ligada ao procedimento dos Meininger) e *Meiningerei* (algo como a meininguerice, com sentido pejorativo). De um a outro é um pulo.

6.2.3. Concepção e realização do cenário

A contribuição essencial do duque de Meiningen para a história das representações de *Os bandoleiros* e para a prática teatral de seu tempo não está nas características anteriormente citadas, mas na sua maneira de conceber o trabalho teatral e de modelar o espaço cênico. Para tomarmos consciência disso, dispomos, no tocante ao segundo ponto, de um meio de observação privilegiado: as cartas enviadas pelo duque ao decorador Brückner no momento da elaboração da encenação de *Os bandoleiros*. Essas cartas são inéditas. Apresentamos aqui o texto praticamente na íntegra para mostrar os diferentes estágios da reflexão desenvolvida.²⁴ Acrescentamos também a tradução das indicações feitas por Georg von Meiningen à margem do croqui da planta baixa da cena dos retratos (*Ilustração 27*, completada pelo esboço do duque: *Ilustração 28*). Um quadro indicando a estrutura da adaptação dos Meiningen facilitará a leitura desses documentos. Aí constatamos que o duque de Meiningen, embora ainda indique a divisão em atos, procede, na verdade, por grandes quadros cênicos, sendo que a unidade estrutural de base é determinada pelas mudanças de cenário marcadas no texto pela indicação: “Cai o pano. Mudança de cenário”.²⁵

24 Os manuscritos estão no Museu do Teatro de Colônia, Coleção Niessen.

25 “Vorhang fällt. Verwandlung”. Cf. SHILLER, F. *Die Räuber. Offizielle Ausgabe*, op. cit., passim.

Estrutura da adaptação dos Meininger

CASTELO

ALBERGUE e FLORESTA

Ato I

I Salão do castelo
(I,1; I,3)

II Albergue nas fronteiras
da Saxônia (I,2)

Ato II

III Quarto de Franz (II,1)

IV Quarto do Velho Moor
(II,2)

V Floresta da Boêmia (II,3)

Ato III

VI Jardim do castelo
(III,1)

VII Margens do Danúbio
(III,2)

Ato IV

VIII Galeria dos retratos
(IV,2; IV,7 da *Versão
para a cena*)

IX Floresta próxima do
castelo com ruína
(IV, 5; IV,17 da *Versão
para a cena*)

Ato V

X Sequência de salas do
castelo (V,1)

XI Floresta próxima do
castelo com ruína (V,2)

Cartas de Georg von Meiningen

I

Caro Brückner,

Envio em anexo esboços para a decoração de *Os bandoleiros* de Schiller que deve representar a floresta com um velho castelo em ruínas. Essa decoração vai aparecer duas vezes na peça, a saber: no quarto e no quinto atos. Os cenários que a precedem no quarto ato são: galeria no castelo do conde de Moor e jardim do castelo. No quinto ato: sequência de numerosas salas no castelo do Conde de Moor.

Trata-se, portanto, de combinar os quatro lugares cênicos indicados acima de tal modo que as mudanças de um para o outro não levem muito tempo. Como é muito desejável que se represente a floresta com o castelo em ruínas num terreno acidentado, porque cenas longas com os bandoleiros aconteceriam aí de modo mais atraente, não é fácil, claro, compor as decorações de interior e de jardim de modo que as mudanças de cenário não durem tempo demais.

Faço representar *Os bandoleiros* na época da Guerra dos Sete Anos e não na da Paz perpétua. O velho conde de Moor, segundo o que se pode supor, muito provavelmente não mudou nada no castelo de seus ancestrais durante o primeiro quarto de sua existência. Por isso, os cômodos mais modernos do castelo podem muito bem ter o aspecto do ano de 1700, como, por exemplo, a galeria dos quadros (começo do quarto ato), na qual estão pendurados os retratos de família. São mencionados sete quadros. Seria bom não mostrar ao público os retratos do Velho Moor, de Franz e de Karl Moor, mas dar a entender onde estão pendurados. Isso é fácil de fazer se a galeria dos retratos for concebida em perspectiva oblíqua, como no salão rococó em *Rübezahl*. Por essa composição oblíqua da galeria, que deve parecer profunda mas que pode ser estreita, será possível esconder uma parte da decoração seguinte (jardim no castelo). Poderemos, por conseguinte, desde o intervalo entre os atos III e IV, colocar uma parte da decoração do jardim.

O jardim (o mesmo no qual Amália toma a adaga de Franz no terceiro ato) deve ser próximo ao castelo e contíguo ao quarto de Franz.

Na edição de Mannheim de *Os bandoleiros*, datada de 1788, um caramanchão e arcadas são prescritos. Se fosse possível fazê-los com praticáveis sem atrasar a mudança de cena, seria muito bom.

40 O castelo, do qual se vê uma parte, deveria ser realizado no estilo de Heldburgo (*côté cour*²⁶). Depois do jardim, o lugar da ação se torna, no quarto ato, a floresta com ruína. À esquerda, a torre na qual o Velho Moor está encerrado. A porta de ferro, dissimulada por trepadeiras, voltada para o público. Mais atrás, a segunda parte do castelo cuja composição é imaginada do seguinte modo na
45 planta baixa.²⁷

Hermann apareceria na altura da primeira fileira de bastidores, depois passaria pelos escombros da parte desabada do castelo para entrar no interior da ruína e chegar até a porta de ferro, passando ao longo da muralha da torre. Fazer entrar em cena por esse lugar
50 terá a vantagem de evitar que o ator tropece nos bandoleiros adormecidos. A torre e a árvore deveriam ser cenários móveis praticáveis. Se uma parte do muro de trás e uma das aberturas da cúpula pudessem ser respectivamente cenários praticáveis e móveis, não seria nada mau. O chão deve ser, como já
55 disse, acidentado e, em parte, elevado, do lado da torre. O pedaço de cúpula desabado na frente, à esquerda, deve ser concebido de modo que os bandoleiros possam deitar sobre ele. Mando igualmente dois esboços do jardim próximo ao castelo. O que comporta a aleia coberta por um caramanchão é preferível, porque o lugar da ação se torna, assim,
60 mais íntimo para os acontecimentos que ali se dão em segredo. O pavilhão rococó à esquerda teria a forma da torre da prisão do Velho Moor. As escadas que ali aparecem estariam em harmonia com os degraus em frente à torre da prisão.

26 Em francês no texto. À direita de quem olha da plateia. (N. da T.)

27 Segue um croqui (reproduzido na *Ilustração 29a*). Será mais fácil compreender as explicações oferecidas olhando o esquema da planta baixa da cena de floresta com ruína (*Ilustração 29b*). As notas relativas às cartas (27 a 33) são de Jean-Jacques Alcandre.

No jardim, deve haver um canteiro de rosas, porque Amália
65 se refere a isso. Você fica encarregado de compor a sequência de salas do
quinto ato. Com estilo Luís XIII, tapeçarias dos Gobelins. Os bandoleiros
jogam pedras pelas janelas. Estas devem, portanto, ser
visíveis. Tenha a bondade de me apresentar os esboços da
70 galeria dos retratos, do jardim, da floresta com ruína, da sequência
de salas do castelo, todos realizados segundo o plano de cena de Meiningen. Dia
19, Lewinsky interpreta Franz Moor aqui. Eu ficaria muito feliz se você pudesse
terminar até lá ao menos a torre pela qual a hera sobe e também os
acessórios necessários. Mando-lhe, além disso, um esboço (não muito
bom) da cena às margens do Danúbio, na qual Kosinsky faz sua
75 primeira entrada em cena.²⁸ Por favor, pinte a decoração
correspondente, respeitando, no geral, esse esboço. Eu lhe
escreverei mais adiante a respeito dos outros cenários de que precisamos para
Os bandoleiros. Serão necessários mais uns três ou quatro.

06/12/1877

II

Caro Brückner,

Você encontrará em anexo um esboço da cena na floresta da
Boêmia. Segue também um croqui que indica
como eu imagino a disposição dela.²⁹

05 No fim da cena, os bandoleiros devem abrir fogo dessa maneira
a partir deste lado dos rochedos e para baixo, em direção ao telão de fundo.

Todo dia acho que vão chegar os seus esboços para as quatro
decorações que se sucedem no fim de *Os bandoleiros*.

10 Fora os cinco cenários até agora encomendados para *Os bandoleiros*,
falta pintar: – Sala no castelo dos Moor; – Albergue de uma pequena cidade
na fronteira da Saxônia; – Quarto de dormir do Velho Moor; – Talvez o
cômodo onde Franz Moor trabalha.

28 Ver Ilustração 31.

29 Segue um esboço que ilustra o parágrafo seguinte (Ilustração 30).

Lewinsky, do Burgtheater, apresentará aqui Franz Moor no dia 19 de dezembro próximo. A representação ainda acontecerá em figurinos medievais e com cenários antigos. Tudo o que eu gostaria de ter para esse dia é a torre escondida pela hera, na qual Papai Moor está encerrado (...).

Peço-lhe, por conseguinte, que me faça chegar imediatamente às mãos a torre e os esboços que lhe pedi.

14/12/1877

III

Caro Brückner,

Os bandoleiros vão ser retomados aqui dia 20. Eu ficaria muito feliz de receber da sua parte algumas novas decorações até lá. A floresta da Boêmia vem depois do quarto do Velho Moor. De acordo com meu esboço, no qual rochedos desempenham papel essencial no que diz respeito à floresta da Boêmia, seria possível deixar no palco a cama e a espineta (piano) durante a cena do quarto de dormir e esconder os dois grandes móveis com rochedos enquanto acontece a mudança do quarto para a floresta. Esses dois cenários devem, então, ser pensados em conjunto no que diz respeito à ocupação do espaço. Como já lhe escrevi, os bandoleiros têm que, no fim da cena da floresta da Boêmia, se colocar de tal modo que possam, de pé sobre os rochedos praticáveis, atirar para além desses rochedos em direção ao fundo da cena. Peço-lhe que mande fazer em madeira e pintar esses rochedos praticáveis de diferentes alturas.

Podemos nos perguntar se é necessário que o pódio, que figura nas quatro plantas que você me mandou, esteja presente o tempo todo, desde o começo da peça. Isso, sem dúvida, favoreceria a rápida mudança de cenários. E a rapidez na mudança é prioridade absoluta nessa longa peça. Pretendo suprimir a segunda cena do jardim. Não é, portanto, absolutamente necessário que o cenário do jardim seja adaptado à organização decorativa escolhida para a floresta com ruína. Como já lhe assinalei, é, no entanto, desejável que todas as cenas sejam adaptadas à organização decorativa evocada acima.

A floresta da Boêmia deve representar uma paisagem do mês de março, com um pouco de neve, já o campo às margens do Danúbio deve ser uma paisagem luxuriante, uma campina risonha do mês de junho. O jardim que precede a cena às margens do Danúbio deve evocar o mês de maio, a floresta com torre o verão (começo de julho).

Para as representações do dia 20, a floresta da Boêmia e a floresta com torre são absolutamente indispensáveis. Em seguida vêm a sequência de salas do castelo e a galeria dos retratos. Você já começou a pintar para mim? O tempo urge mais que nunca. Se você não puder fazer tudo, vou ter que me pôr à procura de outro pintor que se encarregue de uma parte do trabalho, para aliviar você e tornar possível a apresentação das minhas novidades.

Sem data³⁰

IV

Caro Brückner

Vi, montada, a decoração da floresta com torre, a impressão é perfeita. As pedras parecem prestes a cair do muro em ruínas de tão natural que é a representação.

05 Gostaria de chamar a sua atenção sobre um ponto. Para garantir mudanças de cenário mais rápidas – são sempre lentas demais atualmente – seria bom, no que diz respeito às paisagens, pintar tudo o que for possível sob a forma de rompimentos.³¹ Chronégk já lhe disse, certamente, que o céu da paisagem das margens do Danúbio deve ser feito como cenário transparente, em função do avermelhado do crepúsculo.

30 A representação referida é a de 20 de janeiro de 1878. Essa carta deve ser, portanto, de fins de dezembro de 1877 ou do início de janeiro de 1878.

31 No original francês, *principale(s)*, termo que será traduzido por rompimento(s). Segundo o *Traité de scénographie* de Pierre Sonrel, “as *principales* podem ser consideradas como um telão com uma parte recortada para deixar ver outra tela colocada mais longe. Assim a *principale*, ao mesmo tempo que atribui certa profundidade ao cenário, restringe em amplitude e em largura as dimensões da tela de fundo.” Ver SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: Librairie Théâtrale, 1984, p. 147. Agradeço a Mauro Leite e a Rosa Magalhães a referência. Segundo explicação de Luiz Henrique Sá, o termo rompimento é utilizado para referir um fundo que se rompe e que tanto pode ser a divisão em planos de um palco através da combinação de duas pernas (ou duas tapadeiras) mais uma bambolina, quanto um telão aberto, que tem uma passagem, um corte, uma porta, um telão, enfim, que é possível atravessar, um telão que não é uma divisão drástica de planos. Ver também a definição do termo no dicionário de termos técnicos e gírias de teatro: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/195063/%5Beditar%5D%20Dicionario%20de%20termos%20tecnicos%20e%20gurias%20de%20teatro.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (acesso em: 05/04/2023). (N. da T.)

Tenha a bondade de fazer figurar na galeria os seguintes retratos que copiei há muito tempo no castelo de Dresden. São aqueles a respeito dos quais o Velho Moor diz: “Não é este aqui, nem aquele, nem aquele outro” etc., devem estar com roupas em estilo rococó (...)

19/01/1878

V

(Indicações à margem do esquema da planta baixa da galeria dos retratos)³²

- 05 Se todos os espectadores estivessem sentados de frente e nunca de lado em relação à decoração, o elemento móvel do cenário que representa a base da escada causaria um efeito muito bom. Mas do modo como ele se apresenta, vê-se, a partir do lado direito da plateia (como o mostra a linha pontilhada), o que está atrás desse elemento e conclui-se, inevitavelmente, que se trata de um cenário falso. Da direita, se verá o conjunto do muro ‘y/y’ e se verá, portanto, o retrato.
- 10 ‘00’: Vestir o patamar da escada com pedestal e vasos. Graças aos rompimentos I, II e III, as bambolinas habituais em tecido seriam inúteis. Os rompimentos funcionam também como bambolinas.
- 15 Dada a forte perspectiva da galeria, duvido que a altura da peça no lugar marcado com ‘00’ esteja ainda em harmonia com a escala humana e temo que se evidencie uma desproporção semelhante à que constatamos entre o rompimento ‘00’ e a silhueta que desenhei.³³

Georg von Meiningen encomenda seus cenários ao ateliê dos irmãos Brückner. A existência desses ateliês é uma das características essenciais da prática teatral do último terço do século XIX na Alemanha. Nesse domínio, o modelo vinha, mais uma vez, da França, onde os ateliês existiam desde os anos 1830 e tinham assumido um caráter

32 Cf. Ilustração 27.

33 Cf. Ilustração 28.

mais nitidamente industrial a partir de meados do século.³⁴ Essas empresas de decoração nasceram no contexto que foi, em parte, definido no começo deste capítulo:

- aumento geral da demanda por espetáculos e, portanto, aumento do número de teatros, sendo que os mais modestos não tinham condições de realizar eles mesmos seus próprios cenários;
- crescimento considerável das exigências em matéria de riqueza decorativa e exatidão histórica, o que leva a confiar as tarefas requeridas a especialistas;
- papel do impulso econômico e técnico que leva à divisão de tarefas e à reprodução em série;
- no caso da Alemanha, a partir dos anos 1870, influência da unidade nacional e da liberdade econômica.

Ao longo dos anos, o papel desempenhado pelos ateliês de teatro se tornou tão importante que eles passaram a determinar praticamente sozinhos as características da decoração teatral do fim do século XIX. Essa situação não estimulava em nada a criação: os responsáveis pelos teatros encomendavam a partir de um catálogo e a preço razoável cenários e acessórios tecnicamente perfeitos e historicamente exatos. Mas a fabricação em série tinha como consequência que os cenários todos acabavam por se parecer. E, sobretudo, tais práticas acentuavam a cisão entre o aparato decorativo e

34 Cf. IBSCHER, Edith. *Theaterateliers des deutschen Sprachraums im XIX. und XX. Jahrhundert*. Dissertation, Köln. Druck: J.W. Goethe Universität, Frankfurt, 1972, p. 28-33. Ver também: BABLET, Denis. *Esthétique générale du décor de théâtre...*, op. cit., p. 8-14.

o trabalho do ator: fazer com que se encontrem concepções individuais dos papéis dramáticos e do cenário de uma dada peça só é possível se esses dois elementos forem objeto de uma elaboração específica. Usar, no interior da criação teatral, cenários fabricados em série leva os atores a apenas atuarem na frente do cenário, que, na verdade, não passa de “uma simples moldura, testemunha da ação”, apesar de exercer sobre o público o poder de fascinação que o luxo da realização propiciava.³⁵ No fim do século XIX, as apresentações de *Os bandoleiros* se multiplicaram e muitas aconteceram nessas condições, em especial nos pequenos teatros de cidade e nos palcos secundários das grandes metrópoles.

É inegável que os Meiniger e, sobretudo, seus pálidos imitadores são, em parte, responsáveis por uma tal evolução. Mas as cartas do duque para Max Brückner estão aí para nos provar que esses efeitos secundários nefastos provêm, antes de tudo, de uma visão estreita a respeito de uma criação teatral, na qual o desenvolvimento do espetáculo dramático e a preocupação com a exatidão histórica não passam de aspectos secundários.

Georg von Meiningen é, não se pode negar, “cliente” do ateliê dos irmãos Brückner, mas um cliente muito especial. Estamos aqui nos antípodas da encomenda a partir de um catálogo: o duque explicita claramente o que quer, oferece croquis. Brückner recebe a tarefa de compor alguns cenários (I/65), enviar esboços (I/68 e II/8).³⁶ Mas Georg von Meiningen examina com cuidado, crítica e modifica o que

35 BABLET, Denis, op. cit., p. 51.

36 As linhas das cartas foram numeradas para facilitar as referências. O primeiro algarismo (romano) indica o número da carta, o segundo se refere à linha.

lhe é enviado (documento V). É ele quem dá as ordens e toma a iniciativa, de modo incontestável e permanente, ressaltando-se, claro, que Georg II não poderia trabalhar tanto tempo com Brückner se não estivesse de acordo com seu estilo pictórico de tons sombrios mas fortes, com efeitos patéticos. A abundância dessas instruções nos permite descobrir os princípios que regem o trabalho do duque no que diz respeito às representações de Os *bandoleiros* e, mais amplamente, ao conjunto de sua atividade teatral:

1. Georg II realiza cenários muito complexos no intuito de introduzir grande diversidade no interior do espaço cênico:

No que diz respeito às cenas de interior, isso se traduz pela utilização de perspectivas oblíquas pouco comuns, como mostra a galeria dos quadros (I/26; V/1 a 17). Esse mesmo cenário nos mostra que a monotonia do piso do palco é modulada pela criação de vários níveis (degraus, patamares). Enfim, o duque não recua diante da utilização de elementos de cenário reais, ainda que volumosos (III/6).

A respeito das cenas de exterior, observamos essencialmente a mesma vontade de quebrar a monotonia do palco cênico pela realização de terrenos acidentados, com a ajuda de praticáveis de diferentes alturas, de rochedos etc. (I/11; II/5; III/15). Do mesmo modo, os elementos de cenário praticáveis permitem criar espaços de atuação ou de figuração de dimensões restritas (I/37; I/55).³⁷

37 Cf. Ilustração 32.

Levando em conta a totalidade das cenas, constata-se que os cenários são concebidos para serem utilizados em profundidade e nas laterais, e não mais apenas na área do proscênio e no centro do palco, como acontecia com frequência até então (I/41 a 54; V/13 a 17). Além disso, a multiplicação dos elementos móveis do cenário, que representam árvores, rochedos, escadas, permite realizar uma composição do espaço cênico em função da distribuição desses elementos no palco. Pode-se mesmo avaliar que as instruções do duque relativas à realização, em madeira, de rochedos praticáveis de diferentes alturas, concebidos para a cena de batalha do segundo ato, constituem uma etapa intermediária em direção à realização de cenários construídos, isto é, fabricados em relevo no espaço em três dimensões.³⁸ Enfim, é fácil perceber que Georg von Meiningen generaliza o uso de rompimentos na realização de seus cenários. Eles substituem, com vantagem, o uso dos bastidores laterais e das bambolinas que escondem do público a visão dos urdimentos.³⁹ Os motivos arquiteturais ou de natureza realizados, como um conjunto integrado, tanto para as laterais como para o alto da cena permitiam reforçar a impressão de ilusão da realidade. Além disso, a utilização dos rompimentos é mais flexível que a dos bastidores associados às bambolinas, quando é

38 Em 1881 Georg von Meiningen ultrapassa esse limiar e manda realizar, a partir de estruturas construídas, as colunas dos cenários de *Júlio César* para as representações da turnê londrina da peça.

39 Georg II não suportava mais a visão dessas bambolinas e, sobretudo, a das *Ozonlappen* (literalmente: tiras de ar), invariavelmente encarregadas de representar um céu sem nuvens nas cenas de exterior. Ver a esse respeito as cartas de Georg II para Paul Lindau em LINDAU, P. *Herzog von Meiningen als Regisseur*, in: *Die deutsche Bühne*, I, 19 (1909), p. 313-319. Essas cartas foram reproduzidas também em *Die Meininger. Texte zur Rezeption*. Hrsg. von OSBORNE, John. Tübingen: Niemeyer, 1980, p. 167-175.

necessário restringir as dimensões do espaço cênico e realizar perspectivas laterais, como mostra a concepção geral da cena dos retratos.⁴⁰ Os Meininger não foram, claro, os primeiros a fazer uso dessas técnicas, mas eles as ampliaram e aperfeiçoaram a sua utilização.

Um tal esforço de rigor e de diversidade na construção dos cenários contrasta claramente com a falta de inventividade que era a tônica na maior parte dos teatros em fins dos anos 1870. Assim, quando Paul Lindau compara os cenários de *Os bandoleiros* dos Meininger com os do Teatro Real de Berlim, em cartaz simultaneamente, ele constata que os cenários do duque são, às vezes, luxuriantes demais, mas que os da cena real são pouco inventivos e de uma grande frieza:

Não que a decoração seja pobre e insuficiente – tudo está lá, e em abundância. Mas ela é pouco alegre, fria, desconfortável. A cena parece sempre grande demais, funda demais (...). Quanto mais se multiplicam as linhas retas, mais o que eu disse se verifica (...). Tudo é delimitado em bonitos quadrados ou belamente repartido, segundo as regras da geometria, em intangíveis triângulos isósceles a fim de que cada lado seja igualmente favorecido (...)

40 Nessa cena, a combinação de rompimentos com telões laterais e de fundo da cena nos coloca no limiar do cenário fechado, que os Meininger, aliás, utilizaram para outras peças. Aqui, o cenário continua aberto no alto, justamente pelo fato de terem sido usados rompimentos. Cf. *Ilustração 27*.

Nesse contexto, o esforço dos Meininger parece ainda mais louvável e construtivo.

2. Georg von Meiningen enfrentou, com os meios de que dispunha na época, as dificuldades técnicas colocadas pela complexificação dos cenários.

Essas dificuldades concerniam, de saída, à necessária sincronização entre os cenários que exigiam montagem longa e difícil no momento das mudanças de cena (instalação de praticáveis no chão, cenários móveis, mobília e acessórios pesados). Vê-se o duque solicitar, com frequência, a harmonização da organização, no espaço, entre os cenários sucessivos (I/9; III/24). Desse modo, ele consegue levar a imbricação entre os seus cenários mais longe do que na época em que os homens de teatro utilizavam apenas a alternância entre a cena curta e a cena profunda: nos Meininger a colocação ou a desmontagem de certas partes do cenário são feitas por antecipação desde que uma parte do palco seja deixada livre para o cenário montado. Assim, uma parte do cenário do jardim será montada ao mesmo tempo que a galeria em perspectiva oblíqua, e os rochedos da floresta da Boêmia esconderão a cama e o piano da cena da farsa (I/28; III/6). Essa vontade de efetuar o mais rapidamente possível as mudanças de cenário foi uma das razões que levaram à utilização muito frequente de rompimentos (IV/5).

Outras dificuldades estão ligadas à utilização cada vez mais frequente de elementos móveis de cenário. Quando esses cenários não são praticáveis, eles se constituem de simples chassis fixados sobre cavaletes móveis. Mas eles só conseguem criar ilusão quando são vistos de frente ou de três quartos. Quanto menores, maior é o risco de que se veja o que está atrás deles, olhando-se a partir de certos lugares nas laterais da plateia. Georg II sabe disso (V/3 a 9) e suas exigências a respeito o levam, na realidade, a um começo de utilização de cenário construído.

As leis da perspectiva pictórica aplicadas ao teatro lhe colocam inúmeras dificuldades. O problema não é novo, e já o abordamos. Até aquele momento, ele tinha sido resolvido de duas maneiras:

- com desenvoltura, quando os atores não hesitavam em representar junto de prédios pintados que não chegavam sequer à altura dos seus ombros.
- com prudência, quando as orientações fornecidas prescreviam aos intérpretes que não se aproximassem do fundo da cena, para evitar essas penosas desproporções.

Georg von Meiningen não se decide por nenhuma das duas soluções e faz questão de que os atores não fiquem entrincheirados no espaço limitado do prosscênio. Em função disso, toma cuidado para que as dimensões dos elementos pintados estejam em acordo com a escala humana, nos casos em que os atores tenham que, efetivamente, deles se aproximar (galeria dos quadros, V/13 a 17).

3. Georg von Meiningen não considera o cenário e a localização das sequências cênicas como duas realidades independentes ou unidas por laços frouxos, mas como dois aspectos indissociáveis de uma mesma prática criadora.

Isso fica claro no conjunto das cartas e documentos que citamos: Georg II cria, com certeza, um cenário historicamente exato e pictoricamente sedutor, mas também, e, na nossa opinião, isso é o mais importante, uma área de atuação cujas dimensões, divisão de volumes, diferenças de níveis em relação ao chão do palco são concebidas em função de uma leitura espacializada do texto dramático. O esboço da cena de combate, na qual os bandoleiros atiram a partir de rochedos de diferentes alturas em direção ao fundo da cena comprova isso (Cf. *Ilustração 30*). Denis Bablet observa, com razão, a respeito de outros esboços desse tipo realizados pelo duque:

Cenários e personagens são figurados num momento preciso da ação, em um instantâneo rico de virtualidades. O cenário não é nem uma realidade autônoma nem um fundo independente. Ele se integra a um conjunto visual necessário à interpretação (...).⁴¹

Não foi a primeira vez que uma tal concepção do cenário e da realização cênica foi tentada. Karl Friedrich Schinkel, o decorador mais em evidência na Alemanha nos anos 1810-1830, já tinha trabalhado nesse sentido, certamente a partir de bases diferentes das dos Meininger (ênfase essencialmente colocada na composição arquitetural, menor

41 BABLET, Denis, op. cit., p. 51.

apego à ilusão cênica). Mas ele não teve, em sua época, discípulos dispostos a levar adiante suas ideias de reforma.⁴² Mais próximo dos Meininger, e inclusive contemporâneo deles, Dingelstedt tinha antecedido Georg II com sua concepção sintética de cenário, figurinos e organização dos grupos a partir de uma abordagem essencialmente visual da composição dramática. Mas Georg von Meiningen leva o mais longe possível e em todas as direções essa vontade de uma apreensão coerente do conjunto dos elementos da representação e, além do mais, deixa dessa concepção os primeiros rastros materiais porque precisa se corresponder com seu decorador e pode, como pintor, fixar nos croquis seus esboços de arranjos cênicos.

Ver uma única personalidade “realizar a harmonia do conjunto dos elementos que compõem o espetáculo teatral” era a condição que tinha sido fixada no capítulo anterior para que se manifestassem os efeitos da aparição do encenador nas representações de *Os bandoleiros*. Aproveitando as experiências que o antecederam, Georg von Meiningen opera uma síntese das criações precedentes no que podemos chamar, daqui para a frente, sem a menor reserva, de uma encenação de *Os bandoleiros*, como nos mostrou o teste decisivo que foi a análise da concepção do cenário de Georg II. Esse cenário se tornou parte integrante da representação e convém agora analisar os outros componentes dela.

42 Não há evidência de nenhuma realização de Schinkel diretamente ligada a *Os bandoleiros*.

6.2.4. A iluminação de cena

E o que aconteceu com a iluminação cênica, cuja importância já demonstrei no tocante a todas as representações de *Os bandoleiros* e cuja concepção é inseparável da do cenário? Nesse campo, a evolução é, ao menos em parte, tributária da evolução técnica. Desde a época das lâmpadas a óleo, progressos decisivos foram realizados graças à introdução, em 1817, em Londres, da iluminação a gás, que se generalizou na Alemanha ao longo dos anos 1830-1860.⁴³ As vantagens da iluminação a gás são consideráveis: a claridade fornecida pelas lâmpadas é maior e mais próxima da luz natural que a das lâmpadas a óleo. O espaço cênico fica, portanto, mais bem iluminado e isso vale em especial para o fundo do palco, cuja importância para a representação das cenas de conjunto da peça de Schiller já salientamos. Além disso, torna-se possível introduzir mais nuances de tonalidade e apreciar detalhes de execução dos telões pintados. As cenas do castelo, da floresta, a das margens do Danúbio podem ser, assim, valorizadas. Além disso, a iluminação a gás permite que a operação geral da luz seja feita por uma única pessoa e torna possível a diminuição ou o aumento graduais da intensidade da luz em cena. Isso é importante porque viabiliza a lenta instalação das trevas que serve de traço de união entre as três últimas cenas da peça de Schiller. Enfim, a utilização do gás acaba por facilitar igualmente a produção de luzes coloridas, graças ao emprego de cilindros de vidro pintados em três cores, branco, vermelho e azul, e cuja rotação, para mudança da cor, podia ser controlada à distância (a partir de 1882).

43 Na Alemanha, Hanôver (por volta de 1826); Dresden (circa 1828); Colônia (1837); Ópera de Berlim (1844) etc. Cf. BAUMANN, Carl Friedrich. *Entwicklung und Anwendung der Bühnenbeleuchtung...*, op. cit., p. 110-111.

No conjunto, constata-se, portanto, que a utilização do gás permite, em larga medida, acrescentar à simples função de iluminação do espaço cênico a de criação de uma ambiência luminosa adaptada à decoração e à evolução da situação dramática.⁴⁴ Não há dúvida de que o conjunto das representações de *Os bandoleiros* se beneficiou dessas vantagens desde que o emprego das lâmpadas a gás se generalizou. Eduard Devrient, para ficarmos apenas em um exemplo, representou *Os bandoleiros* em 1860 em um Teatro de corte que tinha sido reconstruído em 1853 com um dispositivo a gás.

Na época de suas primeiras temporadas de turnê em Berlim, os Meininger utilizavam, de modo geral, a iluminação a gás: o emprego exclusivo da luz elétrica para a iluminação cênica começa em 1881, em Londres, alcança a Alemanha ao longo dos anos 1880 e só se dissemina no país, realmente, na década seguinte. Georg II dispõe, portanto, durante a maior parte do período das turnês, de uma forma de iluminação já bem conhecida, mas da qual não se podia mais esperar grandes modificações técnicas. Em compensação, é totalmente certo que o duque de Meiningen soube, como Franz Dingelstedt, dar à iluminação a importância que ela merece na elaboração de uma encenação. Em *Os bandoleiros*, essa tarefa era fácil e muito gratificante visto que o próprio Schiller tinha aberto caminho para isso em sua composição dramática. Não é de espantar, então, ver um crítico admirar:

(...) o belo corredor do último ato com uma luminosidade lunar de efeito mágico, que inunda os lugares a partir de uma alta janela pendurada nos urdimentos, a campina às margens do Danúbio iluminada pelo sol

44 BAUMANN, Carl Friedrich. *Entwicklung...*, op.cit., p. 130.

poente, a cena da torre ao luar e a floresta da Boêmia animada pelos grupos pitorescos dos bandoleiros.⁴⁵

O primeiro exemplo mostra que, com os meios técnicos de que dispunha, Georg von Meiningen tentava modelar o espaço com a luz que ele canalizava graças às aberturas existentes no cenário. Quanto à luz do sol poente, sabemos pelas cartas do duque que ela era obtida graças à utilização de rompimentos transparentes, com certeza iluminados por trás (carta IV/8). Todos esses efeitos de iluminação deveriam parecer ainda mais perfeitos pelo fato de os Meiningen terem muito rapidamente seguido o exemplo dado em 1876 por Richard Wagner: ele tinha, desde essa época, reduzido consideravelmente a iluminação da plateia, removendo assim um dos principais obstáculos à realização de uma verdadeira direção da luz.⁴⁶

Para certos efeitos especiais, Georg von Meiningen dispunha, além de tudo, de refletores elétricos de arco voltaico, sensação desde 1874, e que foram utilizados para a representação do espectro em *Júlio César*. Não parece, entretanto, que esses processos tenham sido utilizados para as primeiras apresentações de *Os bandoleiros* pelos Meiningen. Podemos supor, efetivamente, que os críticos teriam aludido a isso, se isso tivesse acontecido, embora eles sempre fossem muito parcios de comentários precisos sobre questões de iluminação. De toda maneira, o essencial não está na eventual utilização da luz elétrica, mas na constatação de que, com os meios dos quais dispunham na época, os Meiningen integraram plenamente à sua concepção cênica de *Os bandoleiros* os significados

45 *General Anzeiger für Düsseldorf und Umgegend*, n. 192, 10/07/1880.

46 Esse uso, porém, só se generalizou ao longo dos anos 1890-1900.

provenientes do domínio da iluminação, cuja importância para a progressão dramática e a constituição do sentido ao longo da peça de Schiller já assinalamos. Entretanto, ao fazê-lo, os Meiningen não conseguiram escapar de uma tendência ao pitoresco cênico do qual seus imitadores farão péssimo uso.

6.2.5. A interpretação dos personagens. As cenas de conjunto

Nesse cenário, sob essas luzes, evoluem atores a respeito dos quais importa saber como eram dirigidos. Nesse aspecto, o modesto teatro de Meiningen era paradoxalmente mais favorecido do que muitas grandes trupes. Ele se encontrava, realmente, numa situação excepcional: era dirigido por um príncipe reinante apaixonado por teatro. O duque de Meiningen dispunha de recursos financeiros, mas não os havia colocado à disposição de uma ópera local, cujos integrantes ele havia dispensado pouco após assumir o poder. Além disso, o trabalho de criação teatral podia ser conduzido com toda calma: enquanto muitas trupes eram arrastadas pelo fluxo das representações do dia a dia, ao sabor de um repertório constantemente renovado, a trupe do duque só representava, em Meiningen, duas ou três vezes por semana ao longo da temporada de inverno. O trabalho de encenação e de ensaios podia, portanto, ser conduzido de modo aprofundado e sem nenhuma precipitação. O repertório das turnês foi, pouco a pouco, sendo constituído a partir de obras que foram trabalhadas cenicamente em Meiningen.

Outra característica fundamental é a ausência de atores de renome na trupe. Claro, artistas de prestígio vinham interpretar grandes papéis em Meiningen (como, por exemplo, Lewinsky para o personagem de Franz Moor em 1877). Outros faziam algumas turnês com a trupe (Ludwig Barnay, Friedrich Mitterwurzer). Porém, tinham que se submeter, como os demais, às instruções do encenador e se entregar ao mesmo trabalho de ensaios. A trupe dos Meininger era constituída de atores de qualidade, mas mais modestos em suas ambições, o que corrobora a ideia de que o surgimento da função do encenador é incompatível com a manutenção da presença permanente dos virtuosos. Na trupe dos Meininger, os intérpretes de Karl se chamavam Nesper, Nissen ou Drach, os de Franz eram Kober ou Teller e isso, por si só, não bastava para atrair multidões.⁴⁷ Além do mais, Georg von Meiningen se empenhava em eliminar qualquer veleidade de vedetismo. Foi em parte por essa razão que ele pôs em prática a dupla distribuição dos grandes papéis, em especial nas representações de turnê. Além disso, os intérpretes desses papéis deviam assumir também personagens menos importantes. Assim, entre 1878 e 1881, Kober interpretou Franz Moor, mas também o Pastor Moser (antes que este desaparecesse da adaptação cênica). Teller foi encarregado de representar Franz Moor, mas também Moser e Roller.⁴⁸ Acrescentemos que todos os elementos da trupe participavam como figurantes das peças nas quais nenhum papel lhes tivesse sido atribuído. Voltaremos a esse ponto a respeito da representação das cenas de multidão. Por enquanto, basta-nos

47 Joseph Kainz era ainda um principiante quando, nessa mesma época, interpretou Kosinsky, já como membro da trupe.

48 Ver os anúncios impressos das seguintes datas: 20/01/1878; 12/02/1878; 31/03/1878; 14/01/1879; 09/02/1879; 27/01/1880; 01/01/1881; 03/03/1881.

sublinhar que a trupe dos Meininger se constituía nos moldes de um verdadeiro grupo.

A esse grupo coerente de atores, Georg von Meiningen e seu colaborador mais próximo, o diretor Chronegk, impõem ensaios exaustivos, realizados já nos cenários e com os acessórios das representações propriamente ditas. Evidentemente, os atores da época não estavam habituados a um trabalho tão aprofundado. Ludwig Barnay enfatiza isso quando relata suas primeiras impressões de trabalho sobre *Don Carlos*, em Meiningen, em 1872:

De saída, fiquei espantado com os ensaios: espantado e muito irritado, porque, na minha opinião, desperdiçava-se um tempo considerável examinando coisas totalmente secundárias, tais como o tom mais alto ou mais baixo de uma fala, a atitude e a posição em cena de algum personagem mudo, uma árvore ou uma moita que não estava no lugar adequado (...) ou que não estava suficientemente iluminada. Longos discursos eram dirigidos aos atores, verdadeiras lições sobre a tonalidade de conjunto de uma dada cena, a importância de certo acontecimento dramático e mesmo a entonação de uma única palavra (...). Eu não estava habituado de modo algum a esse tipo de ensaio, visto que nossos diretores se contentavam, para o “bom e velho” *Don Carlos*, em determinar apenas se o ator devia entrar pela direita ou pela esquerda, se devia se colocar à direita ou à esquerda do seu parceiro e por qual porta devia sair de cena; fora disso, ia-se vivendo e deixava-se em paz o bravo Schiller. Como eram diferentes os

ensaios de Meiningen! Os menores detalhes eram tratados com tanto cuidado e tanta atenção que parecia que o poeta em carne e osso era esperado para a estreia de seu *Don Carlos*.⁴⁹

Barnay é, claro, um adepto muito entusiasta dos Meiningen, mas isso em nada diminui a autenticidade de seu testemunho nem a exatidão dos detalhes fornecidos sobre o trabalho desenvolvido por Georg von Meiningen. Os ensaios de *Os bandoleiros* foram, evidentemente, conduzidos do mesmo modo. Foi assim que o jovem Josef Kainz escreveu a respeito dos dias que antecederam a representação da peça ao longo da qual o duque introduziu os figurinos rococó e os primeiros cenários de Brückner (20 de janeiro de 1878):

Tínhamos tido, durante toda a semana anterior, ensaios em ritmo frenético, conduzidos pelo duque. Ensaíamos um trecho que comportava duas mudanças de cenário das cinco e meia da tarde até as onze da noite. Era espantoso.⁵⁰

Os ensaios permitiam a finalização dos cenários, a afinação da luz, mas eram, antes de tudo, consagrados à elaboração do trabalho dos atores e à marcação das cenas de conjunto no cenário da representação.

49 BARNAY, Ludwig. *Erinnerungen*. Bd. I. Berlin: E. Fleischel, 1903, p. 247. Ver KRUCHEN, A., op. cit., p. 62-63.

50 Carta de Meiningen, de 23/01/1878. Cf. *Der junge Kainz. Briefe an seine Eltern*. Berlin: Fischer, 1912, p. 199.

No que diz respeito às cenas de multidão, o duque de Meiningen dispunha da experiência de seus predecessores, em especial Charles Kean e Franz Dingelstedt. Ele continua a obra deles em função de três preceitos: disciplina e organização, diversidade, ritmo e movimento.

A primeira dessas exigências não poderia ser cumprida a menos que a organização fosse muito estrita. Georg II conseguia isso dividindo os figurantes em pequenos grupos liderados por um dos atores experientes da trupe, a respeito dos quais já foi dito que tinham a obrigação de desempenhar também essa função. Dessa maneira, os deslocamentos e, sobretudo, os coros vocais eram sempre controlados pela trupe, que empregava para as cenas de multidão muitos figurantes que não eram atores. Assim ficavam, em certa medida, resolvidos os problemas de interpretação das cenas de conjunto que, com frequência e desde a época de Schiller, não eram solucionados. A partir dessa organização, os Meininger podiam se permitir apresentar aos espectadores grupos muito numerosos. Havia setenta e nove fora da lei em cena e ainda inúmeros cavaleiros na cena do cerco aos bandoleiros!⁵¹

A segunda palavra de ordem exerce seus efeitos, antes de mais nada, sobre a escolha dos figurinos. Seguindo o exemplo de Eduard Devrient, o duque de Meiningen diferencia tanto quanto possível os figurinos usados pelos fora da lei. Pode-se assim distinguir os antigos soldados desertores, os estudantes, os camponeses da Boêmia e da Hungria (*Ilustração 26b*). Mas a diversidade é também buscada no que concerne à constituição dos grupos em cena e na atitude dos atores e dos figurantes no interior desses grupos. Como Franz

51 Cf. LINDAU, Paul. *Dramaturgische Blätter*, op. cit., p. 19.

Dingelstedt, Georg von Meiningen realiza esse tipo de composição como um pintor, recusa as ordenações simétricas dos grupos no espaço cênico e a uniformidade das poses, multiplica as diferenças de nível no chão com a ajuda de praticáveis a fim de colocar grupos e indivíduos em alturas diferentes.⁵² A procura de diversidade fica evidente também na expressão vocal, sobretudo nos coros dos bandoleiros. Assim, quando Paul Lindau compara as representações dos Meiningen com as do Teatro Real berlinense, ele constata que estas últimas interpretam o canto dos bandoleiros em ordem e harmonia, a ponto de se acreditar estar em presença de um coral local. Ao contrário, os fora da lei dos Meiningen gritam, a plenos pulmões e sem preocupação alguma com harmonia, um canto que dá testemunho de sua liberdade e de sua alegria de viver.⁵³

A preocupação com o ritmo e o movimento constitui a última exigência de Georg von Meiningen. A esse respeito, a escrita dramática schilleriana vai ao encontro dos desejos do encenador, com sua alternância entre sequências calmas ao longo das quais o duque pode se dedicar à composição do que poderíamos quase chamar de quadros vivos de grupo, que se destacavam contra telões de fundo panorâmicos de uma grande beleza pictórica, e o crescendo que levava aos tempos fortes nos quais o gestual de conjunto, os coros vocais e os deslocamentos massivos de personagens se conjugam para exprimir e suscitar o entusiasmo. Georg von Meiningen dominava muito bem essas técnicas de direção de grupos nos tempos fortes. Max Grube observa que a formação militar do duque – que

52 Cf. LINDAU, Paul. *Herzog Georg von Meiningen als Regisseur*, op. cit., p. 317-319 (cartas do duque a P. Lindau).

53 Cf. LINDAU, Paul. *Dramaturgische Blätter*, op. cit., p. 23-24.

tinha sido major do primeiro regimento da guarda em Berlim – tornava-o particularmente apto a representar as cenas de combates e desfiles.⁵⁴ A constituição do bando, a liberação de Roller e o cerco aos fora da lei, a volta dos companheiros de Schweizer depois do ataque ao castelo são, segundo as críticas, tempos fortes da representação.⁵⁵ Mas suas descrições são pouco precisas, sendo preferível voltar aos documentos autênticos, às cartas sobre *Os bandoleiros* e aos esboços do duque de Meiningen. O croqui da cena de combate que conclui o segundo ato é, por si só, revelador (*Ilustração 30*). A organização do espaço não é, de forma alguma, fruto do acaso. Os rochedos praticáveis estão situados a meio caminho do fundo da cena e os fora da lei que atiram em direção ao telão de fundo dão as costas aos espectadores.⁵⁶ O movimento que os arrasta quando avançam rechaçando seus agressores, os conduz inevitavelmente para o fundo do palco, de modo que o espectador tem o sentimento de avançar com os combatentes. Uma vez mais o cenário, a posição, os gestos e os deslocamentos dos atores são o resultado de uma apreensão global da composição cênica. O mesmo acontecia com todas as cenas de conjunto de *Os bandoleiros*.

Isso não quer dizer, no entanto, que não houvesse mais como aperfeiçoar a realização das cenas de multidão de *Os bandoleiros*. Paul

54 GRUBE, Max. *Geschichte der Meininger*. Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt, 1926, p. 26. É preciso considerar com muitas reservas o testemunho de Max Grube, ator da trupe, ardoroso discípulo do duque como encenador, e defensor, muitas vezes zeloso em demasia, das realizações dos Meininger.

55 Além das críticas já citadas, pode-se consultar a respeito das representações berlinenses: *Berliner Montags Zeitung* (17/06/1878); *Berliner Börsen-Courier* (16/06/1878); *Deutsche Rundschau*, XVI, 1878, p. 145 e seguintes.

56 Ver carta II/5.

Lindau, em geral muito elogioso a respeito dos Meininger, observa que eles às vezes exageravam nesse quesito. Em seu desejo de nada deixar ao acaso e de buscar constantemente a beleza pictórica da organização de grupos, Georg von Meiningen chegava em alguns casos, à sua revelia, a uma grande uniformidade de gestos e deslocamentos. A direção das multidões ainda estava, é verdade, em seus inícios na época de Dingelstedt e dos Meininger e os problemas não devem diminuir a importância dos progressos realizados nessa época.

Para além das cenas de conjunto, o trabalho de encenação de Georg von Meiningen era dedicado ao aprofundamento da interpretação dos personagens. Nesse campo, o essencial já foi dito. Não estando mais submetido à ditadura dos virtuosos, Georg II podia se concentrar em harmonizar a atuação da trupe, que misturava realismo e transportes às vezes patéticos com a concepção geral da realização cênica defendida pelos Meininger. A caracterização desse estilo de atuação importa, aliás, menos que a seguinte constatação: a cada momento da representação, Georg von Meiningen se esforçava para encontrar para seus intérpretes o registro de atuação mais exato e para dar-lhes pontos de apoio materiais que lhes permitissem construir da melhor forma o seu trabalho. Daremos um único exemplo. Na primeira cena da floresta com ruína (Ato IV, cena 5), o Velho Moor sai da torre como um espectro, roído pela tristeza e pela fome. Em 1878, uma cena como essa era muito delicada de interpretar se se quisesse valorizá-la sem cair no ridículo. Até essa época, o Velho Moor aparecia quase sempre envolto numa mortalha ou vestido com uma roupa de tecido simples. Georg von Meiningen procede de outro modo: o intérprete do Velho Moor usa o rico traje de gala com o qual havia sido enterrado, como convinha

a um conde de Moor. Há aí uma preocupação de realismo, mas, sobretudo, um desejo de mostrar a decadência do velho, na medida em que sua roupa está surrada, úmida e meio rasgada pelo longo tempo passado na torre (*Ilustração 33*). O personagem que aparece não está gemebundo nem é patético, ele está perturbado e relata sua aventura sem se queixar, sorrindo às vezes em sua loucura mansa. Se se acrescentar a essa representação do personagem o cuidado com o qual foram estudados o cenário da torre, a iluminação, a entrada em cena de Hermann, a representação dos bandoleiros adormecidos, constata-se, uma vez mais, que a interpretação dos personagens é, também ela, concebida em função do conjunto da representação. Podemos fazer uma última observação: Georg von Meiningen não se furta a representar comportamentos patológicos, como já nos haviam mostrado indicações cênicas desse tipo na adaptação dos Meiningers. Há aí um fato importante, que marca que a interpretação dramática começa, timidamente, é verdade, a tomar novos caminhos.

6.2.6. Conclusão

Não há nada de espantoso no encontro de Georg von Meiningen com *Os bandoleiros*. Não definimos a peça de Schiller, na análise inicial deste trabalho, como um acúmulo de fatos culturais e, sobretudo, de práticas espetaculares heterogêneas? Nascida do encontro, num espírito criador, da ópera e do balé barroco com o teatro do tempo dos Gênios, mas também da era burguesa, a peça de Schiller representava em si mesma, desde o estágio da escrita, uma espécie de espetáculo total, composta de traços provenientes

de formas de expressão e de espetáculo as mais diversas. Não há, por isso, nada de surpreendente no fato de Os *bandoleiros* terem despertado tanto interesse na época em que emerge e depois se impõe, por intermédio dos escritos e das criações de Franz Dingelstedt e de Richard Wagner, a noção de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), noção que Georg von Meiningen fazia sua por meio de suas encenações de obras dramáticas e que tendia à união do drama, da música, do canto, da interpretação dramática e da pintura num cadinho único. É, portanto, facilmente compreensível que as representações de Os *bandoleiros* tenham alcançado, nessa época, um de seus ápices. Importa agora saber se o enriquecimento da interpretação cênica da peça de Schiller iria, apesar de tudo, prosseguir ao longo das duas últimas décadas do século XIX.

6.3.

Depois dos Meininger

6.3.1. Os excessos da “meininguerice”

Depois do período de progressão contínua na exploração das riquezas textuais e cênicas de *Os bandoleiros*, era de se esperar, ao fim do século XIX, que os homens de teatro quisessem construir suas criações em função do que havia sido descoberto antes. Para dizer a verdade, essa tarefa era bastante perigosa. Se nos colocarmos no contexto da época, perceberemos que a riqueza da encenação dos Meininger podia fazer esquecer as armadilhas que ela continha em germe. Era necessária uma grande atenção para distinguir nessas representações de *Os bandoleiros* os pontos de apoio a partir dos quais era possível ir mais adiante na interpretação cênica da peça de Schiller.

Constatemos de saída: essa atenção fez falta na maior parte dos casos no que diz respeito aos herdeiros diretos dos Meininger. A passagem da prática viva à reprodução petrificada de receitas teatrais já foi por nós evocada. Um exemplo concreto nos permitirá constatar aonde pode levar a imitação estéril. Em 1890, Ludwig Barnay, antigo ator de turnê dos Meininger que se tornou, em seguida, diretor de teatro, apresenta *Os bandoleiros* no Berliner

Theater.⁵⁷ Barnay criou esse teatro em 1888 com o intuito de oferecer apresentações de qualidade, a preços módicos, a um vasto público (1.300 lugares na plateia), constituído, em parte, por pessoas de modestas posses. No repertório, ao lado de obras ligeiras, vários dos clássicos que fizeram o sucesso dos Meininger.

Barnay consegue despertar o entusiasmo das plateias por suas apresentações de *Os bandoleiros*.⁵⁸ Mas reduz a prática criativa dos Meininger a efeitos cênicos usados sem discernimento, ressaltando, assim, o que as realizações de Georg II tinham de mais negativo... A exatidão histórica virou, portanto, pretexto para justificar o luxo dos cenários e dos figurinos de cores variadas e, no geral, chamativas. A introdução de maior diversidade na estruturação do espaço cênico pela utilização de escadas e de praticáveis se tornou uma verdadeira mania, sem justificativa no plano dramatúrgico, o que deu ensejo às seguintes observações de Otto Brahm em seu relato sobre as representações do Berliner Theater:

Escadas são incessantemente construídas, necessárias ou não; o Velho Moor dorme num nicho sobre-elevado, Kosisnky se posta numa colina para contar suas aventuras e o mesmo acontece com Karl e o Padre. Até para chegar à masmorra na torre é preciso subir alguns degraus – e não descer, como seria de se esperar – e o pai Moor está, segundo todas as aparências, instalado num térreo sobre-elevado.⁵⁹

57 Primeira representação em 24/05/1890.

58 Ver, a esse respeito: *Berliner Börsen Courier*, 25/05/1890 (n. 259).

59 BRAHM, Otto. *Kritische Schriften*, Bd. I. Hrsg. von Paul Schlenker. Berlin: Fischer, 1915, p. 306 (*Freie Bühne für modernes Leben*, 28/05/1890).

Outro aspecto da criação cênica dos Meininger muito mal utilizado por Ludwig Barnay diz respeito ao cuidado com os grupos, organizados em função de princípios de composição pictórica. Barnay multiplica os “quadros vivos” sempre que o texto oferece alguma oportunidade para isso. Assim, quando Franz Moor sai de cena, depois de ter constatado com alegria a morte de seu pai (fim do Ato II), Barnay faz adentrarem o palco todos os criados do castelo, além de um padre. Os criados choram a morte de seu senhor e a cortina cai sobre esse quadro tocante, cuja composição é, claro, muito bem cuidada.⁶⁰

Para aumentar ainda mais o poder de atração do espetáculo, Ludwig Barnay multiplica os efeitos de luz, desvirtuando as tentativas do duque de Meiningen, que visava a integrar a iluminação cênica à concepção geral da encenação. Isso fica ainda mais patente porque, com a introdução da iluminação elétrica (que começa, em alguns teatros, nos anos 1880, prolongando-se o processo até o fim do século XIX), há, enfim, a possibilidade técnica de resolver definitivamente o problema estrito da iluminação (produção de claridade no palco) e de variar ao infinito a criação de ambiências luminosas em função das sequências dramáticas representadas.⁶¹ Os primeiros anos e inclusive as primeiras décadas de uso da luz elétrica foram marcados por inúmeras tentativas, bem e mal sucedidas. As

60 Ibid., p. 307.

61 Cf. BAUMANN, C.F., op. cit., p. 182-221. A invenção da lâmpada de filamento de carbono por Thomas Edison data de 1879. O primeiro teatro equipado com iluminação elétrica na Alemanha foi o teatro de cidade de Brünn (novembro de 1882). Vieram em seguida Munique (Residenztheater, maio de 1883) e Stuttgart (Residenztheater, novembro de 1883). O Teatro Nacional de Mannheim só recebeu esses equipamentos em 1895.

novas possibilidades oferecidas, no tocante à localização das fontes luminosas, não foram imediatamente reconhecidas: a ribalta e as partes laterais do palco continuaram a ser os lugares preferidos para a instalação das lâmpadas. Em compensação, os profissionais de teatro perceberam rapidamente a grande diversidade de possibilidades que lhes era oferecida para a criação de atmosferas luminosas. Num primeiro momento, abusaram disso, e a tentação era particularmente grande em relação a *Os bandoleiros*. Barnay não escapou da armadilha, como o constata Otto Brahm em seu relato:

Onde o jogo com as escadas parece não ser suficientemente eficaz, a luz elétrica vem prestar seu socorro: a luz da lua não pode faltar no Berliner Theater e durante “os mais ou menos dois anos” que dura a peça, cintilações e suaves luas se sucedem sem cessar no palco.⁶²

A isso se acrescenta uma utilização abusiva da luz colorida. Isso vale, claro, para o Berliner Theater mas também para teatros mais famosos que marcaram época, como o Deutsches Theater de Adolphe L'Arronge, outro admirador de Georg von Meiningen. Siegfried Jacobsohn escreve a respeito de L'Arronge:

No começo, ele deixava de lado, com frequência, o ator e o autor em benefício do decorador e do eletricista. Colocou Schiller a serviço da Eletricidade. Sua representação de *Os bandoleiros* dá a prova definitiva dessa inclinação a tais excessos. Quando Franz Moor, cuja tez é, provavelmente, amarela como a bile, senta-se à

62 BRAHM, Otto. *Kritische Schriften*, op. cit., p. 306.

janela, refletindo sobre a melhor maneira de fazer o pai desaparecer, incide sobre ele uma luz de um amarelo intenso e desagradável, e quando o Velho Moor, abalado e lívido, desmaia em sua poltrona, o sol o ilumina com raios mais brancos que o giz.⁶³

6.3.2. Os naturalistas. Otto Brahm

As representações de *Os bandoleiros* no Berliner Theater devem ser consideradas uma situação extrema, representativa do que ficou conhecido como a *meiningerice*. Nem todos os encarregados dos teatros da época se deixaram levar por tais excessos. Podemos dizer que eles tentaram, de modo mais ou menos feliz, construir suas representações a partir dos fundamentos colocados pelos homens de teatro dos anos 1860 e 1870 e consolidados pela encenação dos Meiningers, que os difundiram por toda a Alemanha por meio de suas apresentações de turnês. Isso não era, no entanto, suficiente para garantir uma renovação da concepção geral de *Os bandoleiros*. Ora, uma evolução desse tipo se tornava cada vez mais imperiosa à medida que os anos passavam e a criação literária contemporânea, depois de ter, por longo tempo, buscado seu caminho durante os anos 1870-1890, se renovava profundamente numa multiplicidade de tendências: naturalismo, simbolismo, neorromantismo.

63 JACOBSON, Siegfried. *Das Theater der Reichshauptstadt*. München: A. Langen, 1904, p. 62. Representações de *Os bandoleiros* no Deutsches Theater sob a direção de A. L'Arronge, entre 1884 (22/04) e 1889.

Num primeiro momento, foi o naturalismo que recolocou em causa o estatuto das grandes obras consagradas. Fazer entrar em cena a banalidade da existência cotidiana e afirmar seu caráter trágico, em oposição aos destinos heroicos dos personagens da grande tragédia, definir uma nova concepção da fatalidade, na qual as coerções sociais e a hereditariedade desempenham um papel essencial – tudo isso abalou, efetivamente, os princípios sobre os quais repousava, no século XIX, a recepção das obras do passado. Foi o que aconteceu no fim dos anos 1880. Depois de ter se imposto no âmbito da criação romanesca, o naturalismo irrompe no palco a partir da criação do Théâtre-Libre de André Antoine, em 1887, e da Freie Bühne berlinense, fundada em 1889 por iniciativa de uma dezena de homens de letras e de teatro, mas, na realidade, dirigida por Otto Brahm. As batalhas travadas nessa época, em especial contra as autoridades policiais e contra a censura, têm por pano de fundo a representação de versões cênicas dos romances de Zola e Tolstói e, sobretudo, as obras dramáticas de Ibsen e de Gerhart Hauptmann. Voltarei mais adiante ao fato de que a manifestação de uma nova concepção da literatura e do teatro ocorre num momento em que a população operária aumenta em proporções consideráveis e em que a influência das ideias e das organizações políticas socialistas se torna cada vez maior.⁶⁴ Importa, em primeiro lugar, mensurar a relevância do seguinte fato: depois de ter dirigido a realização das representações da Freie Bühne, Otto Brahm assume, ao longo do ano de 1894, os destinos do Deutsches Theater onde impõe o estilo de representação naturalista. E ali ele apresenta *Os bandoleiros* a partir do mês de maio de 1897.

64 Depois da queda de Bismarck e da não renovação da legislação de exceção contra os socialistas (*Sozialistengesetz*), estes obtiveram perto de um milhão e meio de votos nas eleições de 1890 (20% do total).

Esperava-se muito dessas representações. Não que Os *bandoleiros* tivessem ficado esquecidos ao longo das décadas finais do século XIX. De 1880 até 1900, houve pelo menos duas mil representações da peça de Schiller. A 13 de janeiro de 1882, o centenário da primeira representação de Os *bandoleiros* em Mannheim foi festejado por representações de aniversário em nada menos que trinta cidades diferentes.⁶⁵ Em seguida vieram as comemorações do centenário da primeira representação nas cidades mais diversas (Weimar, em 1884, Riga, em 1886). Mas a peça de Schiller não corria o risco de acabar sufocada sob essa avalanche de discursos comemorativos visando a, sob o influxo do historicismo, reconstituir as circunstâncias dessas primeiras representações?⁶⁶ Além disso, em 1897, os Meininger já haviam encerrado há sete anos suas apresentações em turnê e as primeiras apresentações berlinenses de Os *bandoleiros* pela trupe de Georg II tinham acontecido há mais ou menos vinte anos. Já era possível recolocar em causa a concepção geral da peça, possível e necessário. Otto Brahm podia ser o autor dessa revisão. E podia, sobretudo, porque uma das tarefas que ele estabeleceu para si mesmo ao chegar ao Deutsches Theater foi a de reviver os clássicos segundo o espírito e a prática teatral do naturalismo, sem prejuízo de seu objetivo essencial, que era apresentar as obras contemporâneas do teatro naturalista.

65 Ao longo do mês de janeiro de 1882, houve em torno de cinquenta representações.

66 Sobre essas festividades, ver *Deutsche Bühnen-Genossenschaft*, XI. Jg., 1882, n. 4, p. 55-56 (Mannheim); FONTANE, Theodor. *Causerien über Theater* in: F.T. *Sämtliche Werke*, Bd. XII/2, München: Nymphenburger Verlag, 1967, p. 104-107 (Berlin); *Neue freie Presse*, 13/01/1882 (Wien).

Essa confrontação com a escrita dramática do fim do século XIX poderia ter sido muito produtiva para a peça de Schiller e para a prática teatral daquele momento, o que, entretanto, não aconteceu porque Brahm não conseguiu alcançar seus objetivos no tocante à encenação das obras do passado. A razão desse fracasso não foi o desconhecimento da obra de Schiller. Quando Brahm chegou ao teatro, ele já tinha realizado estudos literários e exercido a crítica dramática. Depois de, no começo de seus estudos, ter desprezado a grandiloquência schilleriana, esse aluno de Wilhelm Scherer se apaixonou de tal modo pelo autor de *Os bandoleiros* que lhe consagrou um longo e minucioso trabalho, em dois volumes, publicado em 1888⁶⁷ e no qual ele sublinhava as intenções realistas de Schiller na época da redação de *Os bandoleiros*, a vontade declarada desde o prefácio da peça de ser “um fiel copista do mundo real”.⁶⁸ As particularidades do diálogo (força da linguagem dos fora da lei, influências dialetais), o realismo brutal das concepções médicas de Franz Moor, o virtuosismo na organização das cenas de conjunto e a sua estruturação em uma sucessão de ápices dramáticos, tudo isso suscitava a admiração de Otto Brahm, enquanto a parte mediana da peça (cena às margens do Danúbio, cenas do castelo no quarto ato), não contava com a sua aprovação porque ele via nelas o “triunfo o sentimentalismo”.⁶⁹ Havia aí uma análise dramatúrgica coerente da peça de Schiller e essa análise pedia uma realização concreta, assim como o estudo de *Intriga e amor*, que vinha em seguida.

67 BRAHM, Otto. Schiller. Berlin: W. Hertz, 1888.

68 Ibid, Bd, I, p. 140. Cf. N.A., p. 244 (*Unterdrückte Vorrede*).

69 BRAHM, Otto, op. cit., Bd. I, p. 136.

De maneira demonstrativa, Otto Brahm escolhe precisamente *Intriga e amor* para inaugurar seu período à frente do Deutsches Theater (agosto de 1894).⁷⁰ Agindo desse modo, ele pretendia mostrar que era possível atravessar o patético schilleriano e oferecer uma representação do universo da peça próximo da realidade cotidiana tal como os naturalistas a concebiam. Brahm confia os papéis de Ferdinando e de Lady Milford a Rudolf Rittner e Rosa Bertens, intérpretes por excelência dos grandes papéis do teatro naturalista. Mas os outros atores continuavam a apresentar o patético schilleriano de maneira tradicional. A representação provocou a indignação dos críticos por suas rupturas de estilo, sem por isso satisfazer a Otto Brahm. Depois do fracasso de *O mercador de Veneza*, pelas mesmas razões, Brahm abandona o combate e confia a seus diretores a encenação de obras clássicas, mantidas no repertório basicamente por razões financeiras (o público acorreu para ver o Franz Moor de Josef Kainz).⁷¹

Otto Brahm não tratou com desinteresse a montagem de *Os bandidos* em 1897. Ele não se contentou com a adaptação de *L'Arronge* e estabeleceu outra versão cênica, que não sobreviveu integralmente, mas que é possível reconstituir a partir das análises dos críticos.⁷² Brahm reduziu à sua expressão mais simples a parte mediana da peça julgada sentimental demais (Ato III, cena 2 até Ato IV, cena 4), o que faz com que H. Hart diga que Brahm não fez

70 Cf. HENZE, H. *Otto Brahm und das Deutsche Theater in Berlin*. Berlin: E.S. Mittler, 1929, p. 26-28.

71 Depois da saída de Agnes Sorma, em 1898 e de Josef Kainz, em 1899, as representações de clássicos foram totalmente abandonadas.

72 Ver as críticas de F. Mauthner (*Berliner Tageblatt*, 20/05/1897), H. Hart (*Tägliche Rundschau*, 19/05/1897), P. Schlenther (*Vossische Zeitung*, 20/05/1897).

nada além de alinhar as cenas consagradas a Franz em benefício de Josef Kainz. Além do mais, Brahm manteve o desfecho da *Versão original*, o que não era prática corrente, como ele próprio observou em 1888, lamentando o fato, em seu comentário a respeito de uma representação de *Os bandoleiros* no Deutsches Theater sob a direção de seu predecessor Adolphe L'Arronge.⁷³

Mas a organização cênica das representações de *Os bandoleiros* não foi tão cuidada quanto a dos demais clássicos. Segundo o crítico Fritz Mauthner, uma parte do cenário da floresta invade, num dado momento, a sala do castelo, os tiros de revólver chegam com atraso, os figurantes são mal dirigidos, e, sobretudo, a interpretação dos personagens não teve homogeneidade alguma. O papel de Karl Moor foi entregue a um ator convidado (Leffler), que o interpretou como um herói idealista segundo as regras da declamação tradicional. Josef Kainz não estava mais nesse estágio. Sua ironia em relação a Franz Moor, seu realismo na interpretação de um ser guiado por seus baixos instintos, contrastaram violentamente com a atuação do intérprete de Karl. Mas Kainz não era um ator naturalista desejoso de fazer um inventário das realidades da existência cotidiana.⁷⁴ Nesse sentido, ele rompeu com o enquadramento da representação de *Os bandoleiros* estruturado por Otto Brahm e ao qual só a interpretação de Roller por Rudolf Rittner correspondia. Os críticos não atentaram para isso, mas Julius Bab ficou de tal modo impressionado com o fato que escreveu trinta anos mais tarde em seu *Teatro do presente*:

73 BRAHM, Otto. *Kritische Schriften*, Bd. I. Hrsg. von Paul Schlenker. 2. Auflage. Berlin: Fischer, 1915, p. 198 (*Nation*, 29/09/1888).

74 Cf. RICHTER, Helene. *Kainz*. Wien: Speidelsche Verlagsbuchhandlung, 1931, p. 196-197.

(...) quando aquele rapagão intratável, ofegante, tentava escorraçar seu medo da morte, via-se bem o que teria podido ser realizado de grande se a paciência e a imaginação necessárias tivessem comparecido para insuflar, apesar de tudo, ao repertório clássico a força criadora que pouco a pouco chegava à maturidade nesse naturalista e em todos os seus.⁷⁵

De fato, o desejo era estabelecer, a partir de uma concepção geral coerente, laços entre as grandes obras do passado e a criação dramática e cênica contemporâneas. Otto Brahm não alcançou o que queria porque não conseguiu reunir em torno de si nem formar, em função desses objetivos, um conjunto dramático capaz de assumir tal tarefa. No século XX, o mesmo problema se colocou para Piscator e para Brecht quando a concepção do teatro épico se opôs à tradição da interpretação dramática fundada na busca da adesão sentimental e da ilusão dramática. A outra razão fundamental para o fracasso de Otto Brahm foi a opção dele pela abordagem naturalista para a encenação das obras do passado escolhidas para começar sua experiência nesse domínio. Em seus princípios gerais, o naturalismo leva ao extremo a noção de ilusão dramática: a representação deve coincidir a tal ponto com a realidade cotidiana que a ilusão do real se torne perfeita. Ora, o patético schilleriano se opõe totalmente à realidade banal, mesmo que a escrita dramática schilleriana possa ser considerada como realista sob certos aspectos.

75 BAB, Julius. *Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870*. Leipzig: J.J. Weber, 1928, p. 71. Roller era o primeiro papel clássico que Rittner tinha aceitado interpretar desde o terrível fracasso de seu Ferdinando em *Intriga e amor*.

Representar *Intriga e amor* e, mais ainda, *Os bandoleiros* desmontando o patético schilleriano não significava aproximar essas obras do real cotidiano, mas criar um efeito de estranheza nascido da confrontação de um discurso patético com um comportamento cênico de uma cotidianidade banal. Isso Otto Brahm não podia reconhecer, partindo, como partia, dos princípios naturalistas e será preciso esperar ainda uns trinta anos antes de ver encenadores quebrarem deliberadamente o patético schilleriano, como foi o caso na encenação de *Os bandoleiros* por Erwin Piscator em 1926.⁷⁶

6.3.3. *Os bandoleiros e o teatro popular*

É certo, no entanto, que os autores e homens de teatro naturalistas favoreceram, por suas criações, a emergência de um teatro concebido tendo em vista o público popular. Sublinhar esse fato é importante, na medida em que a composição do público de teatro alemão não parou de se modificar ao longo do século XIX, mas sempre limitado a determinadas camadas sociais.

No fim do século XVIII e no começo do século XIX, a questão não se colocava nesses termos: os teatros de subúrbio das grandes cidades e os teatros ambulantes mais modestos permitiam que o público popular tivesse acesso às representações de *Os bandoleiros*, em condições certamente desastrosas no que dizia respeito à qualidade dos

76 Cf. ALCANDRE, J.J. “*Les brigands*” de Friedrich Schiller (1781) dans la mise en scène d’Erwin Piscator (Volksbühne, Staatstheater, Berlin, 1926), in: *Les genres et l’histoire* (XVIII^{ème}, XIX^{ème} siècles). Paris: Les Belles Lettres, 1981, p. 9-34.

espetáculos. Pouco a pouco, no entanto, vimos os palcos de corte e os teatros de cidade assumirem uma estrutura comercial e garantirem para si o monopólio sobre a representação dos clássicos, entre os quais Os *bandoleiros* logo foram incluídos. A livre iniciativa teatral pôs fim ao monopólio sem que as cenas populares pudessem fazer o esforço financeiro e artístico necessário para integrar a peça de Schiller em seu repertório de forma duradoura e em boas condições. Os teatros do fim do século XIX permaneceram, portanto, abertos essencialmente ao público burguês e a um público nobre cuja influência vai se reduzindo à medida que a da burguesia cresce.

Ora, o aumento extremamente rápido da população industrial e a concentração urbana provocam, a partir da segunda metade do século XIX e, mais ainda, nos anos 1870, uma mutação profunda na sociedade alemã. Em 1871, um alemão em cada vinte morava numa cidade grande. Em 1914, “aproximadamente um alemão sobre quatro está domiciliado numa comuna de mais de 100 000 habitantes.”⁷⁷ O movimento de urbanização se intensificou de modo especial no começo do século XX, mas, nos últimos trinta anos do século anterior, o aumento já era bastante significativo. Ele se explica, em grande parte, pela mobilização de um crescente potencial de mão de obra, de um proletariado industrial que se reúne nas grandes cidades.

A chegada maciça de uma nova camada da população às cidades criava, teoricamente, as condições necessárias para a aparição de um novo público de teatro. Mas, as condições de trabalho e de

77 HUBERT, Michel. *La population allemande...*, op. cit., p. 471. Em 1871 havia oito cidades de mais de 100 000 habitantes, em 1890 havia vinte e quatro e em 1910 havia quarenta e oito.

existência da população operária eram obstáculos consideráveis a seu acesso à cultura e ao lazer. Ao longo dos anos 1880, a duração da jornada de trabalho ainda era, na maior parte dos casos, de doze horas. A instituição do descanso dominical obrigatório só ocorreu em 1892. E, apesar da elevação do nível de vida (muito lenta, aliás), o preço das entradas nos teatros de corte e de cidade não estava ao alcance dos operários, cujo ganho era muito reduzido. Para assistir a *Os bandoleiros*, em 1883, no Teatro Real berlinense, era preciso despende sete marcos por um camarote, quatro marcos por um lugar na plateia e um marco pelos lugares mais modestos da torrinha.⁷⁸ Na mesma época, os preços dos lugares do teatro de Hamburgo ou de Munique variavam de cinquenta centavos (*pfennigs*) a quatro marcos e cinquenta. Mas o salário de um operário era, naquele momento, aproximadamente vinte marcos. Eram oferecidas poucas entradas a preços mais baixos e sempre em lugares muito mal localizados. Mesmo admitindo que pessoas com salários tão modestos pudessem arcar com o preço das entradas, elas se sentiriam muito à margem do resto do público, formado por um grupo homogêneo de iniciados que comungavam da representação teatral.

Criar as condições de acesso de um público popular ao teatro significava reduzir consideravelmente o preço das entradas para os bons lugares e organizar, ao menos num primeiro momento, um conjunto homogêneo de espectadores que pudesse ir, aos poucos, tomando gosto pelas obras teatrais que correspondessem às suas expectativas. Era, portanto, necessário, fazer mais do que apenas oferecer, nos teatros de corte e de cidade, “representações

78 Ver o anúncio impresso do Teatro Real do dia 1º de janeiro de 1883.

populares” a preços reduzidos no sábado à noite e no domingo à tarde.⁷⁹ Os clássicos do repertório eram apresentados nessas sessões e, entre eles, também Os *bandoleiros*, mas o objetivo principal era lutar contra a concorrência das cenas secundárias depois da instauração da livre iniciativa teatral. A montagem era, em geral, sumária, com um elenco de segunda categoria, o que acabava por prejudicar a recepção dos clássicos do repertório.

A criação da Freie Volksbühne berlinense, por iniciativa de Bruno Wille, em 1890, constituiu uma etapa importante de reconhecimento das profundas mutações sociais que marcaram o último terço do século XIX. Pela primeira vez desde o começo deste estudo, estamos diante de um teatro cuja criação foi, antes de mais nada, concebida em função da organização de seu público: este foi, com efeito, reunido numa associação cuja inscrição custava um marco. De outubro a março, cada membro pagava cinquenta centavos por mês, o que lhe dava o direito de assistir a uma representação mensal, domingo à tarde.⁸⁰

Satisfeitas as condições relativas ao preço dos lugares e à criação de um público popular homogêneo, restava ainda a questão do repertório. Quanto a isso, a Freie Volksbühne se situava diretamente na linhagem da Freie Bühne, criada um ano antes e à frente da qual

79 Em alemão: *Volksvorstellung; Nachmittagsvorstellung zu ermässigten Preisen*. (Literalmente: apresentação popular; apresentação à tarde, a preços reduzidos) Cf. MARTERSTEIG, Max. *Das deutsche Theater...*, op. cit., p. 407-408.

80 No resto do ano, o montante da contribuição mensal era de vinte e cinco centavos. Sobre a história da Volksbühne, ver BAB, Julius. *Wesen und Weg der Berliner Volksbühnenbewegung*. Berlin: Imberg und Lefson, 1919; BRAULICH, Heinrich. *Die Volksbühne*. Berlin: Henschelverlag, 1976.

estava Otto Brahm, como diretor artístico. A ideia dos criadores do “Teatro popular livre” era, antes de mais nada, tornar o repertório contemporâneo acessível ao público popular, na medida em que os autores naturalistas eram considerados os mais próximos das preocupações e da sensibilidade dos espectadores da classe operária. Porém, de modo mais geral, essa cena “deve formar o gosto do proletariado por uma arte verdadeiramente nobre, ela deve dar sua contribuição à elevação das condições de existência do povo.”⁸¹

A exigência mais ampla inclui, evidentemente, a vontade de permitir ao público popular o acesso à cultura clássica, permitir que ele descubra o que é também sua herança. É revelador constatar que, entre as obras clássicas representadas ao longo da primeira temporada, foram escolhidas, para cumprir essa tarefa, *Maria Madalena*, de Hebbel, *Intriga e amor*, acompanhada por uma conferência de Brahm, e *Os bandoleiros*, apresentados a partir de 6 de junho de 1891 e reapresentados até 1895. Realismo, vitalidade da técnica dramática, elã revolucionário: esses eram os argumentos para a escolha dos dramas de juventude de Schiller, como Otto Brahm havia sublinhado na obra que consagrou ao autor de *Os bandoleiros*. Assim, desde o início do movimento do teatro popular, *Os bandoleiros* exerceram plenamente sua função de obra mediadora, capaz de abrir a um novo público o campo da herança literária e dramática. Essa vocação da peça de Schiller se confirmou ao longo da última década do século XIX. Assim, quando os responsáveis pelo Schiller Theater abriram as portas de um teatro que definiram como “um

81 Cf. WILLE, Bruno. *Die Begründung der ‘Freien Volksbühne’*, in: *Das erste Jahr des Vereins Freie Volksbühne*. Berlin: Freie Verlagsanstalt, 1981, p. 5. Os preços praticados pela Freie Bühne eram altos demais para o público operário.

lugar de cultura e de nobre fruição para milhares de concidadãos de condição modesta de vida”, a primeira representação oferecida ao público foi a de *Os bandoleiros* (30 de agosto de 1894).⁸²

O fim do século XIX é, portanto, a época na qual se descobre a importância do teatro como lugar de eleição da política cultural e social. As opiniões divergem, claro, sobre os objetivos dessa ação, mais militante e política, no caso da *Volksbühne*, mais cultural e de ordem moral e estética, para empresas como o *Schiller Theater*.⁸³ É importante constatar que *Os bandoleiros* desempenham, uma vez mais, papel essencial nessa evolução que assumiu, com frequência, a forma de um enfrentamento, haja vista que o Presidente da polícia berlinense moveu, desde o primeiro ano de atividade da *Freie Volksbühne*, uma ação contra a associação, que ele considerava política e queria colocar sob vigilância policial.⁸⁴ Ao lado de obras contemporâneas, os dramas de juventude de Schiller conservavam, ao fim do século XIX, toda a sua força provocadora. Mas a ambiguidade fundamental de *Os bandoleiros* permitiu a essa obra, uma vez mais, servir também a intenções culturais mais conciliadoras, em seu estatuto de grande obra do passado.

82 *Bericht über das erste Spieljahr des Schiller Theaters*. Berlin, 1895, p. 7. O *Schiller Theater* não funcionava segundo a fórmula associativa. Ele havia sido criado por Raphael Löwenfeld como sociedade por ações, graças a doações de pessoas convocadas a apoiar a empresa. Tratava-se, na verdade, da variante burguesa do teatro popular da época. Esse teatro atraía, basicamente, assalariados com ganhos modestos, porém, ainda assim, mais elevados que os dos operários, que participavam preferencialmente do movimento associativo, mais socializante.

83 Este retoma, aliás, a palavra de ordem schilleriana da “cena como instância moral”.

84 Cf. *Die “Freie Volksbühne” und der Polizei-Präsident*, in: *Bericht über das erste Spieljahr...*, op. cit., p. 13-16.

6.3.4. A interpretação dos grandes papéis no fim do século XIX

Uma última questão merece ser respondida a partir das seguintes constatações: os discípulos ou os pálidos imitadores dos Meininger nada trouxeram de novo à realização cênica de *Os bandoleiros*; Otto Brahm fracassou em larga medida em sua tentativa de renovação da representação dos clássicos do repertório; os defensores do teatro popular nascente não estavam, nessa época, em condições de inovar radicalmente no domínio da criação cênica. De onde partiu, então, nessa situação, a iniciativa inovadora? Partiu dos atores de renome que exerceram uma grande influência sobre a prática teatral alemã do fim do século XIX, apesar dos esforços empreendidos desde os anos 1860 pelos precursores dos encenadores para enfatizar a constituição de conjuntos dramáticos coesos, em detrimento dos virtuosos. Os *bandoleiros* significavam, ainda, para muitos, Franz Moor, quer dizer, Josef Lewinsky, Friedrich Mitterwurzer, Albert Bassermann ou Josef Kainz e também o personagem Karl, cujos intérpretes privilegiados eram o próprio Kainz e, sobretudo, Adalbert Matkowsky. Não procederemos a uma análise detalhada das diferentes interpretações desses papéis.⁸⁵ O que importa é, na verdade, sublinhar as características originais que podem ser apreendidas das conquistas do período anterior.

A base comum ao conjunto dessas interpretações é constituída pela busca de pontos de apoio que permitam construir a atuação em

85 Podem ser consultadas com proveito as seguintes monografias sobre esses atores: RICHTER, Helene. *Kainz*, op. cit.; BAB, Julius. *Albert Bassermann*. Leipzig: E. Weibezahl, 1929; GUGLIA, E. *Friedrich Mitterwurzer*. Wien: C. Gerolds Sohn, 1896.

função da situação do personagem a cada momento preciso da ação. Assim, quando Albert Bassermann interpreta Franz Moor, a cena inicial começa por uma demorada sequência muda, ao longo da qual o caçula dos irmãos Moor traz o pai para o salão do castelo, faz com que ele se sente numa poltrona, cobre-o e cuida dele antes de pronunciar a primeira réplica da peça. Já Friedrich Mitterwurzer dá um caráter juvenil a seu personagem. O papel é, portanto, construído em função dessa característica. Outro exemplo: quando Franz Moor tenta seduzir Hermann para fazer dele seu cúmplice, ele se comporta como um garoto que implica com seu companheiro de jogo, dá tapas nas costas dele, observa-o com olhar divertido enquanto se deita no sofá, onde brinca com uma almofada, e até dá a língua para seu futuro cúmplice. Esse tipo de construção dos papéis, que ultrapassa em muito as indicações cênicas textuais, porém se baseia numa visão geral coerente e realista dos personagens, já era a base da interpretação dos grandes papéis na época de Seydelmann, Döring ou Bogumil Dawison. Nesse aspecto, os atores do fim do século XIX não fizeram mais do que explorar todo o campo das variações possíveis sobre um mesmo papel e afinar as técnicas de interpretação dramática.

A novidade não está, portanto, aí, mas na retomada de uma tendência que não tinha praticamente conhecido novos desenvolvimentos desde a morte de Ludwig Devrient: a manifestação, por meio da interpretação, das desordens psicofisiológicas que agitam os personagens de *Os bandoleiros*. Ao longo do século XIX, esse campo de investigação foi cada vez mais explorado por autores dramáticos como Büchner, Kleist, Hebbel ou Wedekind. Mas a prática teatral tinha estacionado numa concepção de base racional da personalidade. Ora, no fim do século XIX, não era mais possível ater-se a

esse estágio: a medicina psicológica e, sobretudo, a psicopatologia estavam se desenvolvendo, a partir dos anos 1880. Os trabalhos de Ribot, Janet, Charcot, Bernheim datam dessa época⁸⁶ e serão seguidos pelos primeiros escritos de Freud (*Estudos sobre a histeria*, com Breuer, 1895; *A interpretação dos sonhos*, 1899).

Em tal contexto, que viu o estudo dos fenômenos fisiológicos e psicológicos ganharem cada vez mais precisão e permitirem uma aproximação científica das perturbações do comportamento, a interpretação dramática não poderia ficar parada no estágio anteriormente descrito: os resultados dessas investigações chegaram, sob uma forma mais ou menos vulgarizada, até os meios não especializados e, portanto, também até o público de teatro. Este estava pronto para receber, e até para exigir, um novo estilo de atuação. Os próprios intérpretes foram ao encontro desse desejo em alguns dos países europeus, em especial na França e na Itália. A Alemanha ficou um pouco para trás, mas o impulso decisivo foi dado pelas representações em turnê do ator italiano Ernesto Rossi no Viktoria Theater de Berlim em 1874.⁸⁷ Sua interpretação dos grandes personagens shakespearianos era de uma brutalidade quase insuportável na representação dos mecanismos emocionais e fisiológicos, e suscitou o entusiasmo do público da época. A lição foi, claro, aprendida pelos atores alemães, que viram aí uma possibilidade de ampliação de sua técnica de interpretação, sem por isso terem que renunciar às conquistas anteriores.

86 *As doenças da personalidade* (Ribot, 1884); *O automatismo psicológico* (Janet, 1889); *Lições sobre as doenças do sistema nervoso* (Charcot, 1890); *Hipnotismo, sugestão, psicoterapia* (Bernheim, 1891).

87 Cf. MARTERSTEIG, Max. *Das deutsche Theater...*, op. cit., p. 722-723.

Os *bandoleiros* não podiam deixar de desempenhar papel essencial nessa evolução. A teoria da conexão psicossomática era a base da concepção geral da obra. Além do mais, a observação de comportamentos patológicos era o fundamento da construção do comportamento cênico dos personagens. Os grandes atores da época não demoraram a perceber que havia nesse campo riquezas ainda inexploradas e começaram a trabalhar nesse sentido.

A evolução fica ainda mais nítida se compararmos a atuação dos grandes intérpretes de Franz Moor. Lewinsky, que integra uma geração de atores formada ao longo dos anos 1850, em especial na escola de Laube, fez de Franz Moor um personagem cuja superioridade intelectual ele sublinhava, junto com a habilidade dialética. O que ele mostrava aos espectadores era, portanto, a tragédia de um espírito forte. Mitterwurzer e Kainz apresentavam, ao contrário, um personagem jovem, talvez adolescente, meio louco e, por isso, irresponsável. A partir dessas premissas, a interpretação pôde ser, em larga medida, renovada. Isso fica particularmente evidente no que diz respeito ao Franz Moor de Josef Kainz.

Kainz não recuou diante das indicações textuais evocando a feiura do caçula dos irmãos Moor. Franz se veste com elegância, mas sua peruca ruiva, seus lábios grossos e pesados mostravam o personagem pouco favorecido pela natureza que Schiller via nele (*Ilustração 34*).⁸⁸ Isso denota que Kainz não queria aproximar o personagem da humanidade comum, mas ressaltar o caráter anormal de seu comportamento e de suas ações. Efetivamente, Kainz constrói sua atuação a partir da ênfase nos sintomas corporais do

88 Pode-se comparar essa ilustração com a de Josef Lewinsky (*Ilustração 35*).

desequilíbrio de Franz Moor. Por essa razão, os tempos fortes da interpretação não se situavam, como acontecia com Lewinsky, ao longo dos três primeiros atos da peça, mas na parte final de *Os bandoleiros*. Paul Schlenther evoca a esse respeito a sequência ao longo da qual Franz Moor, tomado por súbitos escrúpulos e aterrorizado pela visão de espectros, renuncia a afastar seu irmão por um assassinato.⁸⁹ Schlenther fica maravilhado de ver:

(...) como esse ser torturado interiormente debocha de si próprio (...), partindo de um riso sarcástico que provoca arrepios, enquanto todos os seus nervos vibram, seus dedos longos brincam convulsivamente uns com os outros e o medo da morte se esconde por trás de uma alegria cheia de esgares.⁹⁰

No último ato, Franz Moor não oferece mais nenhuma resistência às desordens afetivas que o habitam. Kainz entrava precipitadamente em cena, em mangas de camisa, o peito à mostra, lutava com sapatos que saíam dos pés o tempo todo, com uma coberta de seda vermelha que escorregava constantemente de seus ombros, e sua interpretação acentuava ao máximo os contrastes incessantes entre o furor agressivo e o desespero de um ser infantil e sem defesa, entre o riso desdenhoso e os soluços convulsivos. O ator utilizava todos os recursos da expressão dramática: a maquiagem cinza, a manipulação de acessórios e elementos de figurino, o gestual, os deslocamentos e a proxêmica (relações espaciais com Daniel) e, enfim, a dicção. Essa

89 Monólogo da *Versão para a cena* (Ato IV, cena 10), mantido por Kainz quando representou *Os bandoleiros* no Deutsches Theater sob a direção de Otto Brahm.

90 SCHLENTHER, Paul. *Vossische Zeitung*, 20/05/1897.

última era muito singular: ele ia, em ritmo muito acelerado, de um tempo forte a outro, sublinhando apenas as passagens que, no seu entender, tinham grande valor emocional e desrespeitando as regras usuais de pontuação do discurso. Uma tal eloquência, observa Max Martersteig, parecia saída diretamente de impulsos corporais.⁹¹ Estava, portanto, perfeitamente de acordo com a aproximação psicofisiológica dos papéis dramáticos.

Karl Moor oferece também um papel que se presta a esse tipo de interpretação. Adalbert Matkowsky, o Karl Moor mais célebre dessa época, era o oposto de Josef Kainz em muitos aspectos. Ele interpretava com uma convicção surpreendente para aquele período os personagens de heróis trágicos, não recuando diante de nenhuma forma de patético. Matkowsky se situa na linhagem das interpretações tradicionais dos personagens trágicos do repertório. Mas explode com a tradição mostrando os sintomas do desequilíbrio de Karl Moor. Isso se traduzia por passagens incessantes e instantâneas do mais profundo abatimento ao maior e mais transbordante entusiasmo, do esgotamento físico às demonstrações mais espantosas de energia.⁹² A manifestação física das desordens afetivas se traduz no texto de Schiller pela multiplicação dos significantes do eixo semântico |crise física e psíquica|. Matkowsky utilizava plenamente esse registro e, nesse aspecto, ia além das indicações cênicas. Assim, quando Karl descobre o pai preso na torre, o ator começava a gritar. Ele gritava por quase um minuto, até que esse fenômeno de descarga fisiológica produzisse o relaxamento que Schiller evoca em suas dissertações, até que Karl desabasse inerte

91 MARTERSTEIG, Max. *Das Deutsche Theater*, op. cit., p. 737-738.

92 Cf. FONTANE, Theodor. *Causerien über Theater*, op. cit., Bd. XII/2, p. 660.

aos pés do velho. Em seguida, quando a gana de destruir se apossa dele no momento em que ele acorda os bandoleiros, Matkowsky se apoderava de um fuzil que fazia em pedaços batendo com ele contra os rochedos e lançando-o ao chão, ao mesmo tempo que dirigia a seus companheiros palavras que não passavam de sons esparsos, quase incompreensíveis.⁹³ Nessa circunstância e em todas as seqüências do mesmo tipo, Matkowsky levava até o limite extremo a desarticulação da linguagem que já tinha sido constatada em nossa análise inicial do texto schilleriano.⁹⁴

Os grandes atores deram, pois, sua contribuição à descoberta das virtualidades cênicas de *Os bandoleiros*. E o fizeram à sua maneira, isto é, de modo solitário, porque não suportavam a disciplina imposta a um ator no seio de um conjunto teatral coeso. Às vezes também o faziam porque os responsáveis pelos teatros aos quais eles pertenciam não se davam ao trabalho de criar um verdadeiro conjunto. Certamente, as turnês de virtuosos não eram mais, ao fim do século XIX, o que haviam sido em meados do século. Mas esses atores continuavam a ser convidados para interpretar aqui ou ali algum de seus papéis favoritos e continuavam a ser celebridades que se apresentavam para um público cativo. A noção de qualidade de conjunto de uma representação teatral ainda não era, para eles, um valor reconhecido e aceito. É possível ler no caderno em que Josef Kainz assenta seu trabalho de criação para Franz Moor: “Este caderno só contém as cenas com Franz Moor. As demais podem ser

93 Matkowsky era um ator de uma força física e de uma energia fora do comum. *Ver Ilustração 36.*

94 Cf. BAB, Julius. *Adalbert Matkowsky*. Berlin: Oesterheld, 1932, p. 221.

organizadas como quiserem.”⁹⁵

Enfim, o estilo de interpretação dos grandes atores comportava um certo maneirismo que só fez crescer quando se perdeu a espontaneidade das primeiras experiências feitas com os grandes papéis. Negar a importância de sua contribuição para a história das representações de *Os bandoleiros* seria tão errôneo quanto lhes atribuir um papel maior do que o que efetivamente desempenharam. Numa época em que os diretores de conjuntos teatrais abandonavam, em grande parte, o domínio da representação dos clássicos, os grandes atores, realmente, contribuíram para abrir perspectivas das quais os encenadores do começo do século XX, de Reinhardt aos expressionistas, saberão tirar proveito.

95 SCHILLER. *Die Räuber*. Eigentum Josef Kainz. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Handschriftenabteilung. Libr. imp. c. not. m., fol. 61. Observação manuscrita no início do texto.

6.4.

Os bandoleiros na encenação de Max Reinhardt

Chegamos ao limite temporal estabelecido no começo deste estudo. No fim do século XIX, a história das representações de *Os bandoleiros* parece conhecer um período de hesitações, de pesquisas não concluídas ou fragmentárias demais para levar à criação de novas tendências.

Pensar que era possível parar nesse estágio seria, no entanto, ignorar as possibilidades infinitas de renovação da prática teatral e da interpretação dos textos. Seria esquecer que o fracasso pode ser produtivo, por menos que se aprenda com ele, e que a criação cênica pode, também, receber impulsos novos vindos dos progressos técnicos da cenografia. A estagnação que acaba de ser constatada provinha, na verdade, em grande parte, do fato de as possibilidades técnicas oferecidas pelo palco tradicional à italiana, que usava os recursos da perspectiva e do *trompe-l'oeil*, terem sido exploradas ao máximo. Ir mais adiante nesse campo significava, muitas vezes, atingir os limites do possível. Já o constatamos ao analisar as realizações dos Meiningen, que tinham conseguido organizar e utilizar o espaço cênico de maneira interessante, confrontando-se, entretanto, com os numerosos problemas colocados pelas leis da perspectiva pictórica, com a justaposição de motivos pictóricos e de elementos de cenário reais, com o longo tempo requerido para as

mudanças de cenário... Sem falar que a localização tradicional dos chassis de coxias ou dos rompimentos impedia a utilização plenamente eficaz da iluminação elétrica, tornando difícil a renovação da distribuição das fontes luminosas.

O movimento inovador recomeça com a chegada de novos homens de teatro, mas também com a exploração de inovações técnicas que permitiam abrir de novo, amplamente, o campo do possível. Tendo chegado ao estágio do balanço, transporemos, entretanto, o limiar dessa nova época da história teatral apenas para oferecer as características essenciais de uma encenação de *Os bandoleiros* que pode ser considerada ao mesmo tempo como uma consequência feliz do que foi analisado anteriormente e como o começo de uma nova era. Trata-se da encenação de Max Reinhardt para o primeiro texto de Schiller, no Deutsches Theater de Berlim (10 de janeiro de 1908). Na década de 1900 os escritos e as realizações cênicas de Adolphe Appia e de Edward Gordon Craig já haviam colocado os princípios da cenografia anti-ilusionista em três dimensões e da construção do espaço a partir da luz, mas foi nesse período também que os neoromânticos conduziram os espectadores em direção à ilusão cênica envolvente, na qual o fantástico e o demoníaco vêm se aliar ao real.

Max Reinhardt e seu cenógrafo Emil Orlik fizeram uso do palco giratório, conhecido na Europa pelo menos desde o começo do século XVIII,⁹⁶ embora sua utilização tenha sido bastante limitada até a reinvenção do procedimento, em Munique, por um dos grandes reformadores da cena contemporânea, Karl

96 O palco giratório é utilizado pelo teatro Kabuki japonês desde 1716.

Lautenschläger.⁹⁷ Ele empregou pela primeira vez o palco giratório em 1896 para apresentar com mais facilidade as dez mudanças de cenário do *Don Juan* de Mozart, isto é, para uma obra que possui características estruturais semelhantes às de *Os bandoleiros* (sucessão de longos quadros, cuja unidade é assegurada pela presença de um único cenário). Não é, pois, de surpreender que o palco giratório tenha sido considerado, na época, um progresso decisivo, capaz de proporcionar mudanças rápidas de cenário sem que fosse necessário renunciar à riqueza dos elementos cenográficos ou à ilusão cênica. Nesse sentido, o dispositivo cênico e os cenários de Max Reinhardt e de Emil Orlik para *Os bandoleiros* podem ser considerados a realização máxima dos esforços feitos, nesse campo, desde as primeiras representações da peça e, sobretudo, durante o último terço do século XIX.⁹⁸

O dispositivo cênico da encenação de Reinhardt poderá ser reconstituído em suas grandes linhas se consultarmos simultaneamente o croqui da planta baixa do palco giratório realizado por Emil Orlik (*Ilustração 39*) e o quadro que apresentamos em seguida com a estrutura da adaptação de Reinhardt. Será possível constatar que, além das supressões habituais das cenas 1 e 3 do Ato IV, Reinhardt renuncia também à primeira confrontação entre Franz e Amália

97 Cf. SCHÖNE, Günther. *Karl Lautenschläger, ein Reformator der Szene*, in: *Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen*. Hrsg. von R. Badenhausen und H. Zielske. Berlin: E. Schmidt, 1974, p. 177-186.

98 O cenário não figurativo, alusivo, que não precisa do palco giratório, só muito lentamente se impôs ao teatro do século XX. Basta dizer que a outra tentativa importante de Karl Lautenschläger, a concepção de uma nova cena shakespeariana, que poderia muito bem ter sido utilizada para *Os bandoleiros*, teve impacto muito limitado em comparação com o imenso sucesso do palco giratório.

(Ato I, cena 3) e à segunda cena do jardim (Ato IV, cena 4).⁹⁹

Essa estrutura é praticamente idêntica à de *Os bandoleiros* dos Meiningen, mas Reinhardt renuncia totalmente à inserção de cenas ou sequências originárias da *Versão para a cena*. Graças a um dispositivo muito engenhoso, Reinhardt e Orlik realizam no palco giratório a sincronização dos cenários que o duque de Meiningen tinha conseguido na cena tradicional. Os cenários se repartem em três blocos principais: o conjunto salão do castelo, galeria e corredor avança em profundidade no espaço cênico (quatorze metros aproximadamente, sobre os dezoito que constituem o diâmetro do palco giratório). De um lado e de outro se repartem os cenários de exterior (floresta da Boêmia, campina às margens do Danúbio). Do lado oposto ao salão do castelo, a última porção disponível do palco é usada pelos cenários de menor dimensão e de utilização mais passageira: quarto de Franz, albergue, quarto do Velho Moor e, posteriormente, jardim de Amália.

99 O texto da adaptação de 1908 pode ser facilmente estabelecido a partir do caderno do responsável técnico do palco (*Inspizierbuch*) nessas apresentações. Ele se encontra no Museu do Teatro de Colônia (*Nachlaß Legband*). O caderno de encenação de Max Reinhardt é, a esse respeito, muito mais confuso, porque foi utilizado por ele até 1928.

Estrutura da adaptação de Max Reinhardt

	CASTELO	ALBERGUE
Ato I	I Salão/Galeria (Ato I, cena 1)	II Albergue (Ato I, cena 2)
Ato II	III Quarto de Franz (Ato II, cena 1) IV Quarto do Velho Moor (Ato II, cena 2)	V Floresta da Boêmia (Ato II, cena 3)
Ato III	VI Jardim do castelo (Ato III, cena 1, reduzido)	VII Margens do Danúbio (Ato III, cena 2)
Ato IV	VIII Salão/Galeria (Ato IV, cena 2)	IX Floresta com torre (Ato IV, cena 5)
Ato V	X Cômodo com longo corredor (Ato V, cena 1)	XI Floresta com torre (Ato V, cena 2)

Reinhardt não utilizou o palco giratório como um simples artifício técnico que permite apresentar rapidamente vários cenários sucessivos. Ao contrário, ele tirou partido das possibilidades de construção do espaço cênico que lhe eram oferecidas. Para as cenas de interior, isso se traduziu, em primeiro lugar, na utilização sistemática de cenários fechados nas cenas do castelo (*Ilustrações 40a e 40b*). O emprego desse tipo de cenário com teto e paredes laterais formando um conjunto fechado era usado há mais de meio século, mas nunca para *Os bandoleiros*, por causa da frequência das mudanças de cena e do caráter monumental que se procurava dar a todos os cômodos do castelo. Dispondo de um espaço restrito sobre o palco giratório, Reinhardt e Orlik fizeram da necessidade virtude e apresentaram cômodos pequenos, mas fechados, o que permitiu ressaltar mais claramente a oposição essencial entre as cenas de interior e as cenas de exterior de *Os bandoleiros*.¹⁰⁰

Assim, livre das coerções ligadas à utilização dos bastidores e da perspectiva pictórica, Reinhardt pôde se permitir usar plenamente a profundidade da cena e deu conta da topografia dos lugares no interior do castelo dos ancestrais da família Moor. É o que acontece com o conjunto que se organiza em torno do salão do castelo. O mesmo cenário é usado para a cena inicial entre Franz e o Velho Moor e para a cena do encontro entre Karl e Amália, no Ato IV: a galeria dos retratos se situa atrás do salão, a porta e as janelas abertas permitem ver os atores durante essa sequência (*Ilustração 41*).

100 Essa oposição também é marcada pelo contraste entre as nuances naturais dos cenários de exterior e as cores rebuscadas dos cômodos do castelo: a alcova escarlate do Velho Moor contra biombo grená, o sombrio interior rococó, que realça a luminosidade da galeria e do corredor, muito brancos ambos (*Ver Ilustração 41*).

Enfim, esse cenário, talvez modificado em sua decoração interior, é utilizado para a cena do sonho de Franz e para a do ataque ao castelo. É por esse longo corredor de oito metros que os fora da lei irrompem no momento do ataque ao castelo. As dimensões desse conjunto de cenários são, certamente, menores que as das imensas salas feitas com a ajuda de bastidores e de rompimentos. Mas o efeito de profundidade exigido pela sequência de salas imaginada por Schiller era mais claramente conseguido com esse cenário fechado e acessível sem perigo de desproporção entre a decoração pintada e a escala humana. Observaremos, além disso, que a utilização do cenário fechado e do palco giratório permite colocar em cena, sem maiores dificuldades, mobiliário pesado e acessórios reais. No entanto, Max Reinhardt não abusa dessa possibilidade.

Para as cenas de exterior, os inconvenientes provocados pela exiguidade relativa do espaço que lhes era concedido são compensados pelas seguintes vantagens: a manutenção desses cenários sem grande mudança ao longo da peça permitia que fossem realizados de modo mais natural e mais marcante as diferenças de nível, as inclinações e os acidentes de terreno, culpados pela demora excessiva das mudanças de cenário na época dos Meininger. E, sobretudo, o palco giratório permitia criar, no espaço em três dimensões, cenários construídos a partir de elementos reais e não mais fictícios.¹⁰¹ Dando continuidade à experiência iniciada em 1904 com sua encenação para o *Sonho de uma noite de verão*, Max Reinhardt colocou em cena uma verdadeira floresta de árvores gigantescas na qual evoluíam os fora da lei de Schiller. Ele mostrou assim um universo mais

101 Emil Orlik usou, no entanto, um telão de fundo pintado para a paisagem da cena às margens do Danúbio (*Ilustração 37*).

fantasmático do que real, e a iluminação, já agora perfeitamente controlada, oferecida pelos refletores elétricos criava um jogo irreal de sombras e luzes sobre os troncos e entre as árvores (*Ilustração 38*). A utilização de elementos reais de cenário levava assim à superação do realismo e, sobretudo, do naturalismo. A melhor prova disso é que Reinhardt não procurava realmente esconder do espectador que ele estava no teatro: o giro do palco no momento das mudanças de cenário acontecia sem que a cortina baixasse. O encenador não usava, no entanto, essa técnica para destruir a magia do espetáculo, mas para instalar o espectador no carrossel de um universo de ilusão muito próximo do barroco, ao qual Schiller tanto devia.

Nesse castelo, nessa floresta evoluem os personagens de *Os bandoleiros*. Alguns traços característicos da encenação de 1908 nos permitirão fazer sobressair os elementos necessários a esta análise. O caderno de encenação de Max Reinhardt nos auxiliará nessa tarefa.¹⁰² Uma constatação se impõe: esse caderno comporta indicações precisas em todas as áreas da realização cênica. A atuação, os deslocamentos dos atores em cena são anotados como nos cadernos de personagem de Seydelmann ou de Josef Kainz. As cenas de conjunto são analisadas em todas as etapas de sua evolução. O cenário é referido no começo da cena ou quando alguma mudança acontece. As nuances da luz são anotadas, bem como as indicações de sonorização.¹⁰³ Entramos, de vez, na era da encenação.

102 Uma cópia desse caderno pode ser consultada na “Reinhardt Forschungs- und Gedenkstätte” de Salzburgo. Ele contém as indicações de encenação inseridas por Reinhardt de 1908 até 1928.

103 Max Reinhardt é um dos mestres da sonoplastia, levada até o excesso em *Os bandoleiros*: os revestimentos em madeira estalam, as portas e janelas batem, o vento geme ou uiva.

As indicações manuscritas do caderno, relativas às apresentações de 1908, são numerosas e reveladoras no tocante às cenas da floresta, o que não é efeito do acaso. Todos os comentaristas reconhecem que os fora da lei são o centro da encenação de Reinhardt, cujos grandes momentos são a libertação de Roller e a cena 5 do Ato IV, que começa pelo *Canto dos bandoleiros*.¹⁰⁴ Das indicações dadas pelo encenador podemos tirar as seguintes conclusões:

– Max Reinhardt organiza, com a maior precisão, a entrada em cena dos grupos, sua posição e seus deslocamentos no espaço. Assim, no começo da cena da floresta da Boêmia, Razmann está com um grupo de vinte bandoleiros. Três fora da lei entram em seguida pelo fundo da floresta (esquerda alta), seguidos de Spiegelberg e seus recrutas (caderno de direção, p. 53). Todos os deslocamentos ou agrupamentos posteriores são indicados com precisão. Isso permite constatar que Reinhardt usa as possibilidades oferecidas pelos fortes desníveis criados por ele no espaço cênico (distribuição dos atores em diferentes níveis, bandoleiros que descem pelos declives). Além disso, a presença de árvores em cena é um trunfo suplementar que permite usar as posições altas e os deslocamentos na vertical (sentinelas sobem nas árvores; caderno de direção, p. 61).

– Essa extrema variedade na disposição dos personagens permite multiplicar também os lugares de onde provêm os sinais e os gritos emitidos pelos companheiros de Karl. A diversidade do lugar de emissão desses sinais sonoros dá vida ao espaço cênico e reforça sua profundidade. Além disso, eles vão do murmúrio ao

104 Cf. *Berliner Tageblatt*, 11/01/1908; *Die Schaubühne*, 23/01/1908; BAB, Julius. Max Reinhardt wäre fünfundsiebzig Jahre, in: *Sonntagsblatt, Staatszeitung und Herald*, New York, 07/09/1947.

grito estridente de alarme, da palavra ao canto. Max Reinhardt joga com esses sons como se fossem uma partitura orquestral (caderno de direção, p. 60 e 72). Assim, no começo da cena 5 do Ato IV, um dos bandoleiros começa a assoviar do alto de uma árvore,

Embaixo, um outro o acompanha, dois integrantes do bando começam a cantarolar – depois mais um, a floresta acorda, as vozes pronunciam palavras ininteligíveis, o canto entoado pelos cem bandoleiros aumenta progressivamente – e, de repente, o vozerio ecoa na noite: “Livre é nossa existência...”¹⁰⁵

– O encenador diversifica ao extremo o comportamento dos figurantes. Eles são mais conscientes de sua tarefa e da situação teatral do que os da época dos Meininger. Seu comportamento individual ou de grupo não apresenta a rigidez que subsistia, apesar de tudo, nas cenas de multidão organizadas por Georg II. Assim, quando os bandoleiros estão cercados pela tropa, é indicado no caderno de direção que os figurantes devem gritar, assoviar, carregar as armas, apagar o fogo, ficar à espreita... (caderno de direção, p. 65).

– Enfim, Reinhardt sabe conduzir progressivamente, até o seu ápice, os tempos fortes que caracterizam o fecho das cenas de conjunto. Quando Karl Moor amarra o braço a uma árvore e pede a seus companheiros que o libertem, ele provoca primeiro um murmúrio que se amplifica cada vez mais, enquanto alguns dos bandoleiros repetem a estrofe que haviam acabado de entoar quando entraram em cena com Roller (“Em Nuremberg para enforcá-lo / É preciso primeiro apanhá-lo”; N.A., p. 60). Quando o vozerio atinge seu

105 BAB, Julius, *Max Reinhardt...*, op. cit., 07/09/1947.

ponto culminante, ecoa, enfim o grito “Salvem, salvem o capitão” e o Dignitário eclesiástico é brutalmente empurrado para fora de cena antes que os bandoleiros se coloquem em posição para o combate (caderno de direção, p. 72).

A direção das multidões, ainda hesitante com os Meininger, alcança a maturidade com Max Reinhardt, que utiliza plena e livremente todos os recursos da expressão teatral. Seria falso, no entanto, considerar que a importância da encenação de Reinhardt reside unicamente na realização das sequências de conjunto de *Os bandoleiros*. As cenas de confrontação entre os personagens principais, embora menos fortes e menos impressionantes, trazem também a marca do encenador e renovam a interpretação da peça de Schiller.

É importante sublinhar que Reinhardt concebe os personagens de *Os bandoleiros* uns em relação com os outros, apreendendo-os como forças que agem no interior de um universo no qual se multiplicam conflitos e provas de força. O melhor exemplo dessa abordagem dos personagens nos é oferecido pela interpretação do Velho Moor. Reinhardt e o ator Schildkraut o apresentam desde a primeira cena não como um velho senil, mas como um príncipe consciente de seu poder, um dos numerosos tiranetes da época e também como um pai de humor instável, que dá mostras claras de sua preferência pelo filho mais velho.¹⁰⁶ Desse modo, o próprio personagem de Franz ganha consistência e não desmorona logo nos primeiros instantes da agressão do Velho Moor, o que torna mais tocante sua

106 Cf. o caderno de encenação, p. 12-16. Ver também HUESMANN, Heinrich. *Räuber-Inszenierungen und den Reinhardt-Bühnen*, in: *Études germaniques*, 29^{ème} année, n. 1 (janvier-mars 1974), p. 41-43.

derrota ao fim do quarto ato e no desfecho. Além disso, e principalmente, uma semelhante concepção do personagem permite justificar melhor o desequilíbrio profundo que marca o comportamento de Franz e de Karl Moor. É essencialmente essa cadeia de motivações que Reinhardt enfatiza, chegando até a suprimir na cena com o Dignitário eclesiástico (Ato II, cena 3) todas as passagens que fazem de Karl Moor um herói nobre e desinteressado, que protege os oprimidos e castiga os tiranos. Privado dessas justificativas, Karl Moor é, desde então e antes de mais nada, um ser cuja desmedida pode levar, como acontece com seu irmão Franz, aos piores excessos. O parentesco espiritual de Karl e de Franz Moor é assim estabelecido com a maior clareza no âmbito da concepção da realização cênica.¹⁰⁷ Fica evidente que, a esse respeito, entramos efetivamente no século XX, quando a interpretação geral das obras dramáticas vai depender, o mais das vezes, das opções feitas pelos encenadores como senhores da representação e quando a politização – ou a recusa da politização – dos debates sobre Os *bandoleiros* vai se colocar no centro das preocupações dos homens de teatro e também do público.

Das cenas do castelo, ressaltaremos alguns traços característicos. Como nas cenas da floresta, Max Reinhardt se empenha em criar a cada momento uma unidade significativa e estética a partir dos diferentes componentes da representação: cenários, figurinos, acessórios, nuances da iluminação, sonoplastia proveniente

107 Isso apesar de os intérpretes de Karl (Oscar Beregi) e de Franz (Alexander Moissi, depois de uma única apresentação de Paul Weneger no papel) não terem, na opinião dos críticos, satisfeito plenamente na interpretação de seus personagens quando das apresentações de 1908.

do espaço extra-cênico, música (presente nos cantos de Amália) são objeto de notações precisas. O encenador recria assim, muito bem, o ambiente da taberna de estudantes, rústica e enfumaçada, ele nos leva da intimidade dos quartos de Franz e do Velho Moor para o salão do castelo, depois à sequência de cômodos mergulhada em lúgubre penumbra até que se incendie o castelo dos ancestrais. Não é de espantar: a escrita cênica schilleriana, definida no começo deste estudo, era particularmente adequada ao “mágico” Reinhardt, mais bem servido, aliás, pelos progressos técnicos do que seus antecessores.

Na condução do diálogo e da atuação, logo chama a atenção a importância do componente rítmico. As indicações relativas ao ritmo a adotar para o desenvolvimento do diálogo ou para os deslocamentos, a presença no caderno de encenação de pontos altos com a indicação do momento das principais pausas são a marca da atenção especial concedida a esse componente essencial da representação, sobretudo nas cenas ao longo das quais Franz arquiteta suas intrigas e subjuga suas vítimas. Nos momentos de confronto ou durante os grandes monólogos da peça, observa-se também a precisão com a qual Reinhardt efetua, para todos os personagens, a tarefa que os grandes atores intérpretes de *Os bandoleiros* tinham desenvolvido essencialmente ou mesmo unicamente para o seu próprio papel: a construção dos papéis a partir de situações concretas de atuação determinadas para cada cena ou sequência. Desse modo, os enfrentamentos entre os personagens tomam forma a partir das indicações de gestual, de proxêmica, da utilização de acessórios. É o que acontece desde a primeira cena da peça, na qual o Velho Moor espera as explicações de Franz diante da lareira do castelo, apoiando-se firmemente numa bengala, quase imóvel (caderno

de encenação, p. 12), parado numa atitude defensiva em relação a um filho do qual ele não gosta, depois perscrutando com irritação o próprio rosto num espelho que ele segura enquanto Franz parece pôr em dúvida seu estado de saúde. Mas o olhar se anima e o corpo se inclina na direção de Franz quando o anúncio da chegada da carta desperta o interesse do velho, até que ele se aproxima do filho e tenta, por duas vezes, se apoderar da carta, antes de se imobilizar, petrificado pelas notícias que acaba de ouvir. A mesma precisão na condução do trabalho dos atores pode ser encontrada na cena com Hermann (Ato II, cena 1) e na da farsa (Ato II, cena 2);

Quando os pontos de apoio para a construção da atuação são menos numerosos e, sobretudo, nos monólogos, Reinhardt se empenha ainda mais especialmente em determinar com cuidado a situação de atuação adequada ao comportamento de seus personagens. Assim, quando Franz perde a paciência ao ver o pai resistir tempo demais às agressões que ele lhe dirige (monólogo inicial do segundo ato), Reinhardt situa a cena de manhã cedo. Franz dormiu mal, seu quarto está desarrumado e ele fala seu monólogo (do qual foi cortado tudo o que não tem relação com a ansiosa busca de um veneno eficaz) deitado na cama, onde se vira de um lado para outro, joga violentamente a cabeça contra o travesseiro..., até que a descoberta da solução assinala seu triunfo e o faz levantar-se, justo a tempo de receber Hermann, seu futuro cúmplice. O monólogo se torna assim revelador da força irresistível que empurra para diante o personagem de Franz Moor e lhe tira qualquer possibilidade de repouso. É por esse trabalho preciso e constante sobre as situações concretas que o teatro de Max Reinhardt adquire, ao lado de seu aspecto feérico, a densidade da vida.

Com Reinhardt termina a aventura das representações de Os bandidos que queríamos traçar. Com ele começa também e, sobretudo, a aventura das representações de Os bandidos no século XX que, por razões de coerência, não abordaremos aqui.¹⁰⁸ Chegamos ao fim estabelecido para esta análise e passaremos, então, à conclusão.

108 O leitor pode se reportar aos estudos que consagramos ao período contemporâneo:

– “Les Brigands” de Friedrich Schiller (1781) dans la mise en scène d’Erwin Piscator (Staatstheater, Berlin, 1926), in: Les genres et l’histoire (XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle) volume II (Annales littéraires de l’Université de Besançon, n. 249). Paris: Les Belles Lettres, 1981.

– Métamorphoses des “Brigands” au XX^{ème} siècle. Les mises en scène de la pièce de Schiller sur la scène allemande de notre temps. Doctorat de 3^{ème} Cycle. Metz, 1974, exemplar datilografado.



**con
clu
são**

Conclusão

O objetivo deste estudo foi tentar evitar as reduções simplificadas em matéria de análise do fato teatral.

Isso se traduziu, em primeiro lugar, no desejo de evitar a separação entre o estudo da forma e o do conteúdo. Os *bandoleiros* são uma obra dramática de grande complexidade porque o texto se situa na confluência de diferentes formas teatrais:

- as que nascem com a aparição da consciência burguesa no século XVIII e em função dela;
- as que permanecem vivas através das formas barrocas de espetáculo de corte do século XVIII alemão.

Descobrir a complexidade da peça de Schiller no nível de sua estruturação e da encenação virtual inscrita no texto dramático permitia, na minha opinião, descobrir as implicações políticas, sociais e culturais da peça na própria obra, na sua forma dramática. Desse modo, *Os bandoleiros* puderam ser analisados enquanto obra aberta e inovadora: aberta porque um tal acúmulo de fatos culturais heterogêneos não permitia uma constituição definitiva do sentido da peça e obrigava os homens de teatro a construí-lo, e isso desde as

primeiras montagens do texto; inovadora porque essa reunião de práticas espetaculares heterogêneas obrigava à invenção no plano da elaboração da representação, a ponto de levar à criação de novos gêneros dramáticos.

O momento da realização cênica foi objeto dos capítulos que sucederam a análise inicial e que tentaram evitar um segundo obstáculo: o estudo unilateral da produção da representação teatral, quando estamos diante de uma troca entre o autor,¹ os homens de teatro e o público. A história das representações de *Os bandoleiros* deveria dar conta de todos os termos dessa troca em função das épocas abordadas.

Não retomaremos aqui as diferentes etapas dessa evolução, mas queremos insistir sobre o seguinte fato: no momento da criação de *Os bandoleiros*, o trabalhoso acordo entre Schiller e os homens de teatro de Mannheim, em função das expectativas do público da época, deu origem a representações que garantiram o sucesso da obra, desenvolveram algumas de suas virtualidades cênicas, porém foram muito redutoras em outros planos: “É verdade que qualquer teatro pode fazer o que quiser com as obras dramáticas. Ao autor nada resta senão se submeter (...).”²

É o que constata, nessa época, com amargura, o autor de *Os bandoleiros*. Ora, o texto da adaptação nascido desse difícil acordo (*Versão para a cena*) serviu de base, durante muito tempo, às representações posteriores da peça de Schiller. *Os bandoleiros* se tornaram um

1 O autor enquanto tal ou levado em conta através da sua obra.

2 N.A., vol. XXIII, p. 24-26.

clássico do repertório, mas, a partir de um texto truncado. Voltar à obra original em suas grandes linhas e em suas opções fundamentais – visto que o texto original era longo demais e rico demais para ser montado integralmente – era, por conseguinte, uma exigência básica para que o processo de recepção criadora pudesse ser estabelecido no tocante a certos aspectos da obra. Entretanto, a volta à *Versão original* só vai acontecer ao longo dos anos 1860-1890.

Resulta dessa constatação um fato que foi muito pouco explicitado: antes de ser colocada em questão, a partir de 1920, por encenadores que relativizavam a noção de autor e de texto, em benefício do poder criador do encenador (Piscator, Brecht),³ a fidelidade ao texto teatral foi uma conquista, na origem da qual encontramos os primeiros encenadores (no caso de *Os bandoleiros*, Laube, Devrient, Dingelstedt e Georg von Meiningen).

É certo que o respeito excessivo ao texto e o culto das grandes obras do passado originaram fenômenos de esclerose, mas também levaram às primeiras grandes realizações do teatro do século XX, em especial com Max Reinhardt. Se o período inicial do teatro dominado pela presença do encenador, que começou, timidamente nos anos 1860, se encerrou com o primeiro conflito mundial, não foi por causa do fracasso das opções dramatúrgicas anteriormente propostas, é que homens de teatro como Piscator e Brecht passaram a trabalhar com a divisão do público, cujas expectativas são definidas em função de sua classe social – burguesia ou proletariado. Isso levou a uma contestação voluntariamente polêmica da concepção dominante até então a respeito das obras clássicas, da qual Erwin Piscator tira com

3 PAVIS, Patrice. *Voix et images de la scène*, op. cit., p. 69.

violência as consequências em sua encenação de 1926 para *Os bandoleiros*. Herbert Jhering declara então a Bertolt Brecht:

(...) No século XVIII, os clássicos eram considerados como o mobiliário intelectual da burguesia abastada. Eles eram um ornamento de seu confortável interior (...). O drama clássico servia para confirmar, em sua existência, um mundo contra o qual ele tinha nascido (...). Chegou-se mesmo a torcer obras revolucionárias como *Os bandoleiros* e *Intriga e amor* para caberem numa ideologia mentirosa e inofensiva (...). Não havia mais tradição, apenas consumo. Porém esse consumo não passava, em seu conjunto, da expressão de uma falsa veneração, intelectualmente estéril.⁴

Esse reconhecimento das clivagens ideológicas na recepção dos clássicos abre, nesse domínio, um novo período. Ficaremos por aqui, mas queremos sublinhar, para concluir, que a aspereza da polêmica e do combate que os homens de teatro dos anos 1920 foram obrigados a travar levou-os, apressadamente demais, a englobar em seu julgamento negativo o conjunto da evolução teatral do século XIX.⁵ O objetivo deste estudo é trazer, a partir das representações de *Os bandoleiros*, documentos que permitam a cada um descobrir essa evolução a partir do fim do século XVIII, com seus pontos altos e produtivos e seus períodos de estagnação.

4 JHERING, Herbert, BRECHT, Bertolt. *Gespräch über Klassiker* (1929), in: BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater*. Bd. I, Frankfurt: Suhrkamp, 1963, p. 147-148.

5 Brecht e Jhering sabiam bem disso, eles, que defendiam uma concepção da arte teatral que encontrava suas origens na tendência realista do teatro do século XIX.

SCHENKE

NAV
2139

NC

ilustrações

SCHLA-FZIMER



Todas as imagens do presente livro provêm das cópias fotográficas utilizadas na edição original de 1986 e que atualmente integram o acervo pessoal de Jean-Jacques Alcantre, salvo as imagens de número 13b e 20, que provêm de cópias atualizadas e gentilmente cedidas pelo Theatermuseum Wien, ao qual muito agradecemos.

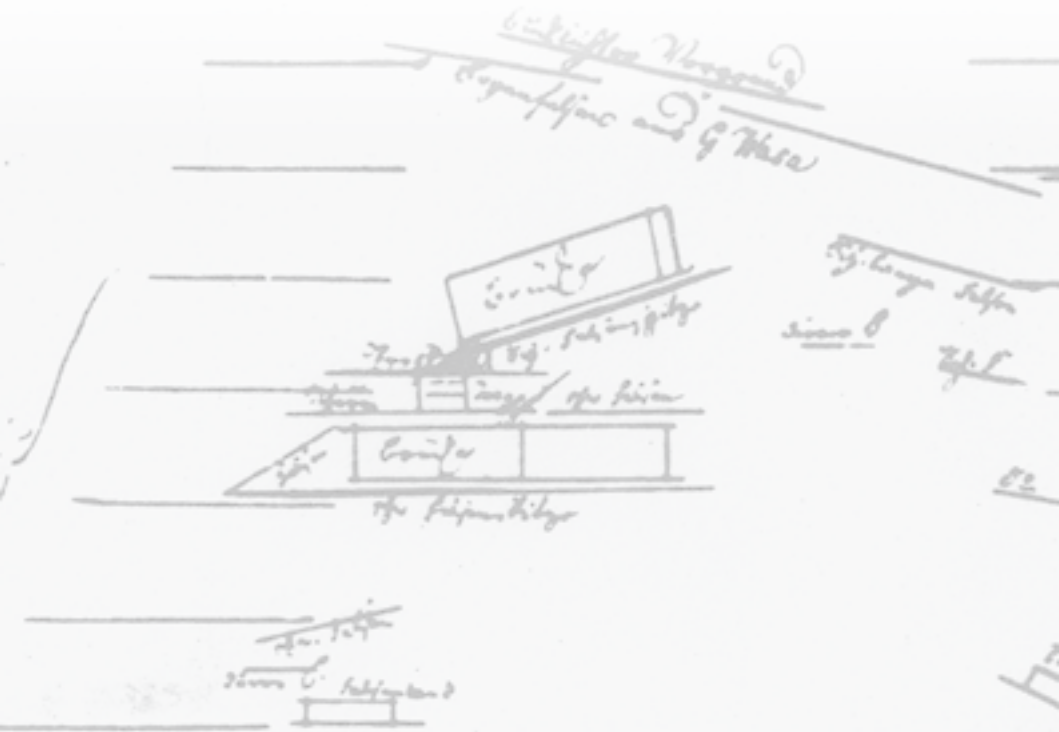
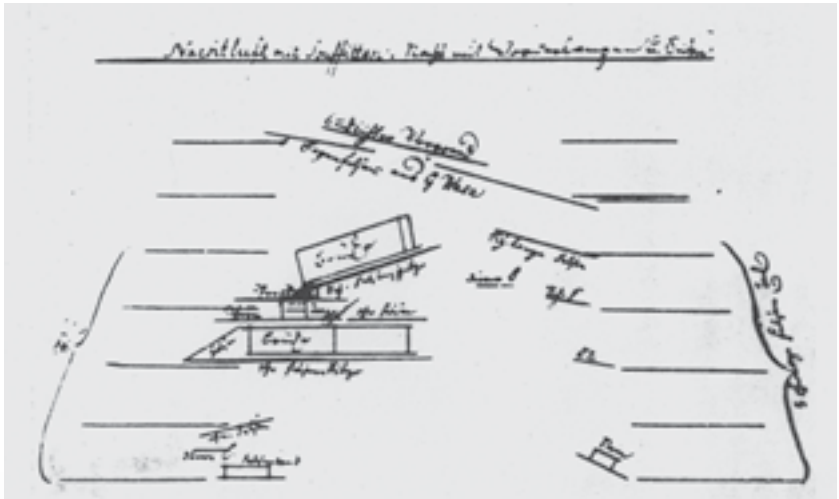
Foram envidados todos os esforços para localizar as ilustrações nos acervos assinalados no original em francês, volume publicado pela editora Peter Lang há quase quarenta anos. De lá para cá, alguns acervos foram dissolvidos ou transferidos para outras instituições, por isso algumas das imagens não puderam ter seu original localizado e constam, então, apenas como pertencentes ao acervo pessoal do autor, na forma de cópia fotográfica feita à época do lançamento do livro.

Não foi possível confirmar a localização das imagens do Reiß-Museum de Mannheim, que, infelizmente, não nos respondeu. Mantivemos, entretanto, a remissão a ele nas imagens 2a, 2b, 3a, 3b, 4, 5a, 5b, como consta na edição original do livro.

Agradecemos, em especial, a todas as instituições estrangeiras que nos responderam e nos auxiliaram na localização das imagens: Universität zu Köln/ Theaterwissenschaftliche Sammlung; Deutsches Literaturarchiv Marbach; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg/ Theatersammlung; Deutsches Theatermuseum München; Theatermuseum Wien; Bibliothèque Nationale de France.

1. Planta baixa das cenas da floresta com ruína, Teatro Nacional de Mannheim.

Repertório das representações (Hauptbuch) do teatro de Mannheim (ano de 1807).
Reproduzido em: WALTER, F. Archiv und Bibliothek des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim (1779-1839), p. 227 (original destruído em 1943).



2. Cenário de Os bandoleiros (telões pintados).

Fotos do cenário de Julius Quaglio (original destruído em 1943). Reiß-Museum, Mannheim, Theatersammlung.



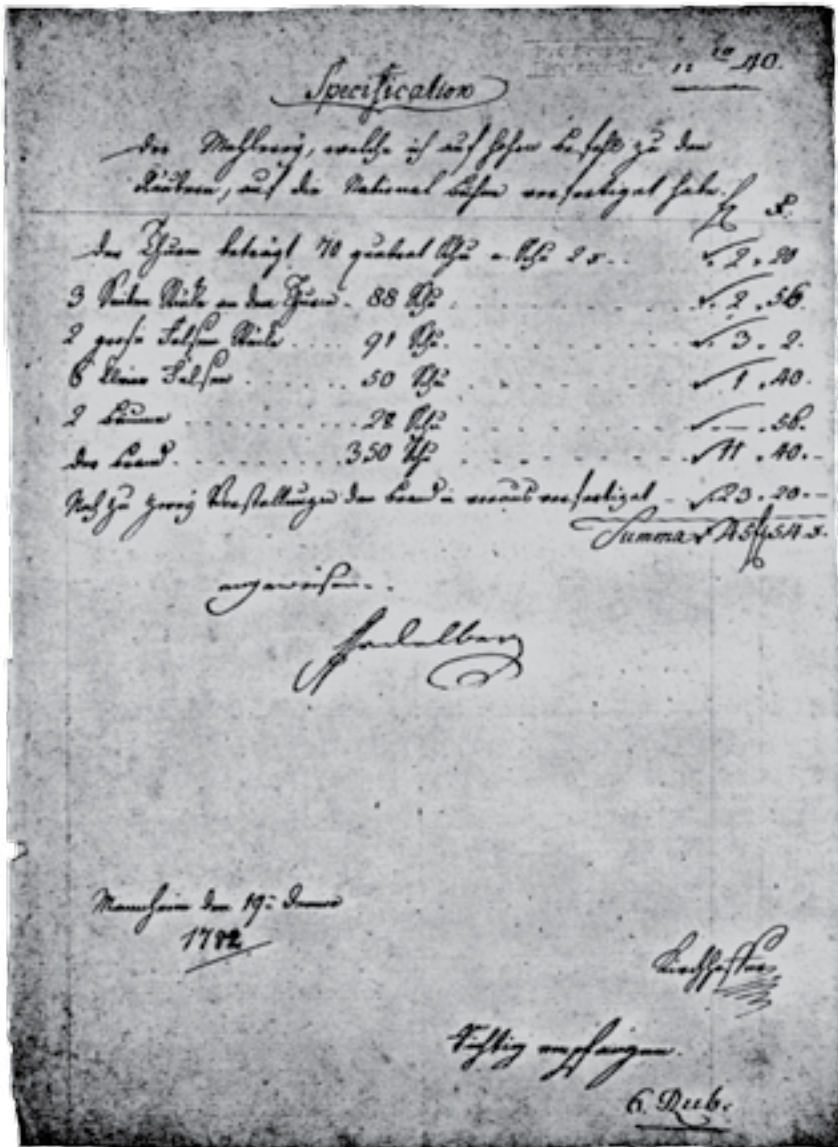
2a. Vista frontal



2b. Vista lateral

3a. Recibo do decorador J.G. Kirchhöfer para as primeiras apresentações de Os bandoleiros (transcrição do texto e tradução nas páginas seguintes).

Fatura de J.G. Kirchhöfer. Reiß-Museum, Mannheim, Theatersammlung.



Texto alemão

Specification der Malerey, welche ich auf hohen Befehl zu den Räuubern auf die Nationalbühne verfertigt habe:

der Thurm beträgt 70 Quadrat Schuh, a Schuh 2K*		2,20
3 Seitenstücke	88 Schuh	2,56
2 große Felsenstücke	91 Schuh	3,20
6 kleine Felsen	20 Schuh	1,40
2 Bäume	28 Schuh	0,50
der Brand	350 Schuh	11,40
Noch zu zwey Vorstellungen den Brand im voraus verfertigt		23,20
	Summa	45G. 54K.*

anzuweisen

Mannheim, den 19. Januar 1782

Richtig empfangen

*G.: Gulden; K.: Kreuzer

Tradução

Especificação dos cenários que pintei por ordem superior para as representações
de Os bandoleiros no Teatro Nacional:

A torre representa 70 pés quadrados, a 2C* o pé		2,20
3 elementos laterais para a torre	88 pés	2,56
2 rochedos grandes	91 pés	3,20
6 rochedos pequenos	20 pés	1,40
2 árvores	28 pés	0,50
Incêndio	350 pés	11,40
Incêndio para mais duas apresentações (adiantamento).		23,20
Total		45F. 54C*.

Execute-se

Mannheim, 19 de janeiro de 1782

Recebido

*F.: Florins; C.: Cêntimos



3b. Cenário da floresta com torre – provavelmente para as primeiras apresentações em Mannheim.

Aquarela de artista desconhecido (Mannheim, circa 1785). Reiß-Museum, Mannheim, Theatersammlung.



4. Iffland no papel de Franz, circa 1790. Cena do incêndio.

Pintura a óleo de Heinrich Anton Melchior (1771-1796). Reiß-Museum, Mannheim, Theatersammlung.



5 a/b. Figurino alemão antigo feminino e masculino em Mannheim (fim do século XVIII).

Gravuras em couro de K. M. Ernst. *Theater Kalendar*, Mannheim, 1796. Reiß- Museum, Mannheim, Theatersammlung.



6. Esboços de Daniel Chodowiecki para Os bandoleiros (1783).

Esboços para as gravuras em couro do Theaterkalender de H.A.O. Reichard, Gotha, 1783.



Sonntags den 13. Jänner 1782

1119

auf der hiesigen National-Bühne

ausgeführt

Die Räuber.

Ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser Herrn Schiller neu bearbeitet.

Personen.

Maximilian, regierender Graf von Moor	.	.	.	Herr Kriehöfer.
Karl,] seine Söhne	.	.	Herr Baub.
Franz,		.	.	Herr Knoch.
Wendla, seine Wittwe	.	.	.	Herr Winkler.
Georgelberg,	.	.	.	Herr Köchel.
Schwärzer,	.	.	.	Herr Weil.
Grimm,	.	.	.	Herr Kramsch.
Schusterle,] Oberstarr, nachher Banditen.	.	.	Herr Franz.
Keller,		.	.	Herr Losant.
Haymann,		.	.	Herr Dietz.
Schlotzky,		.	.	Herr Wolf.
Herrmann, Ballad eines Edelmanns	.	.	.	Herr Wron.
Eine Tagelohnsperson	.	.	.	Herr Stern.
Daniel, ein alter Diener	.	.	.	Herr Wolfst.
Ein Bedienter	.	.	.	Herr App.
Plücker.	.	.	.	
Wolf.	.	.	.	

Das Stück spielt in Deutschland im Jahre, als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete.

Die bestimmten Eingangsgelder sind folgende:

In die vier ersten Plätze des Parterres zur linken Seite	45 fr.
In die übrigen Plätze	24 fr.
In die Körner-Loge im ersten Stock	2 fr.
In eben eine solche Loge des zweiten Stocks	40 fr.
In die verhältnißm. Gallerie des dritten Stocks	15 fr.
In die Seiten-Plätze alda	8 fr.

Wegen Länge des Stückes wird heute jedoch 5 Uhr angefangen.



8. Os bandoleiros no Teatro Real de Berlim, circa 1800. Cena final com Schweizer, Karl Moor e Amália.

Gravura de Karl Peschke a partir de um desenho de Ludwig Wolf (circa 1800). Deutsches Literaturarchiv Marbach.





9a. Iffland no papel de Franz Moor (Ato IV, cena 9 da Versão para a cena): “Quem se esgueira às minhas costas?”



9b. Iffland no papel de Franz Moor (Ato V, cena 1) “Há um vingador lá no alto, para além das estrelas? Não!”

a/b: Gravuras em couro a partir de desenhos de Franz Catel. Almanach für Theater und Theaterfreunde auf das Jahr 1807 (1. Jg). Editado por A.W. Iffland. Figuram, respectivamente, ao lado das páginas X e XIII do almanaque.

10. Ferdinand Ochsenheimer no papel de Franz Moor no Teatro da Corte de Leipzig (Ato V, cena 1: robe e peruca ruiva).

Einige Charaktere aus den Darstellungen der Churfürstlichen Hofschauspielergesellschaft nach dem Leben gezeichnet, gestochen und koloriert von J.F. Schröter und K. Oelzner. (Alguns personagens das apresentações da Sociedade dos Atores da Corte Real, desenhados a partir da realidade, gravados e coloridos por J.F. Schröter e K. Oelzner.) Hrsg. von G.W. Becker. 1. Lieferung, Leipzig, 1804.



11. Robert chefe de bandoleiros

Batista, o mais velho, no papel de Robert.

No detalhe, cena com o Padre: “Vejamos quem porá primeiro a mão no seu Capitão desarmado.”

Gravura de P.M. Alix (1762-1817) a partir de Garneray. Original não localizado, reprodução de cópia encontrada na Biblioth que Nationale de France, Paris, Departamento de Estampas.





12. Anúncio impresso bilingue (francês e alemão), época napoleônica.

Theater beim, 17/10/1813. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Theatersammlung, Theaterzettel (TZ 1).

THEATRE DU GAENSEMARKT.

Anjourd'hui, Dimanche, 17 Octobre 1813.

ROBERT, CHEF DE BRIGANDS,
Tragédie en cinq actes.

Le spectacle commencera à 6 heures.

Theater bey m Gänsemarkt.

Heute, Sonntag, den 17ten October, 1813,

Die Räuber,
ein Trauerspiel in fünf Aufzügen.

Personen:

Maximilian, ersterer Chef der Räuber Karl Franz Maximilian, zweyter Chef Oberwächter Oberwächterin Charlotte Sophie Maximilian Charlotte	Der Wächter Leutnant Der Schalk Wab. Knack Der Arbeiter Der Arbeiter Der Bauer Der Edelmann Der Bauer Der Bauer	Schalk, ein alter Diener Schalk, ein alter Diener Ein Landmann Franz, ein alter Diener im Wächter Haus Ein alter Diener Schalk Schalk Schalk
Der Wächter Leutnant Der Schalk Wab. Knack Der Arbeiter Der Arbeiter Der Bauer Der Edelmann Der Bauer Der Bauer	Schalk, ein alter Diener Schalk, ein alter Diener Ein Landmann Franz, ein alter Diener im Wächter Haus Ein alter Diener Schalk Schalk Schalk	Der Wächter Leutnant Der Schalk Wab. Knack Der Arbeiter Der Arbeiter Der Bauer Der Edelmann Der Bauer Der Bauer

Erster Rang 2 Rth. 4 Schill. Zweyter Rang 1 Rth. 12 Schill. Parterre, 1 Rth. 4 Schill.
Gallerie 8 Schill.

Der Anfang ist um 6 Uhr.



13. “Cenários vivos”: Os bandoleiros no Theater an der Wien.



Ansicht der Decoration

*von mehreren Büchsen und einer Wältschens aus dem Trauerspiel die Bühnen, abgeführt im Theater an der Wien
Köln. 1800. Neben und bey dieser inszenierten Platte, 1 arbeitete sich auch diese und enthält die scene. Hauptmann, 2. Heften, bei in der Zeit!*

13a. Cena do albergue (Ato I, cena 2). Gravura colorida em couro, de J.C. Zinke. *Theatralischer Bilder Gallerie*, 3. Jg., n. 14. Reprodução de cópia fotográfica cedida pelo extinto Theatermuseum Köln para a edição original deste livro (1986) e que integra atualmente o acervo pessoal do autor. Original não localizado na pesquisa para a presente edição.



Ansicht der Decoration

*aus natürlichem Baustein und ganz künstlich-gegründeten aus dem Triumphfeld der Päpste angeführt im Theater an der Wien
 Franz. u. die. Antiken Theater. v. Mr. Carl. Schenk. v. Mr.*

Wien, bey der Gallerie drolliger und interessanter Szenen, 4. Heft, 1830, S. 18.

13b. Cena da farsa (Ato II, cena 2). Gravura em metal de J.C. Zinke. Gallerie drolliger und interessanter Szenen, 4. Jg., 1830, n. 18. Hrsg. von A. Bäuerle, Wien, 1827. Theatermuseum Wien/Grafiksammlung, Inventarnummer: GS_GSG6360.

14. Os bandoleiros no Teatro de Corte de Munique, em 1835 (Ato II, cena 3 – Karl Moor: Ludwig Hölken)

Litogravura a cores reproduzida a partir de: *Souvenir théâtrale* [sic] de Munich. Würzburg: Verlag Christian Weiss, 1834-1839 (representação de 13/08/1835). Reprodução da cópia fotográfica utilizada na edição original de 1986 e que integra atualmente o acervo pessoal do autor. Original: Deutsches Theatermuseum München, Inv. Nr. II 10753 (ID 255475).





15 a/b. Wilhelm Kunst como Karl (à esquerda) e como Franz Moor (à direita)



15a. Gravura em madeira, autor desconhecido. Reprodução da cópia fotográfica utilizada na edição original de 1986 e que integra atualmente o acervo pessoal do autor. Original: Deutsches Theatermuseum München. Inv. Nr. II 45301 (ID 255477).



15b. Gravura em couro, autor desconhecido. Reprodução da cópia fotográfica utilizada na edição original de 1986 e que integra atualmente o acervo pessoal do autor. Original: Deutsches Theatermuseum München. Inv. Nr. II 11192 (ID 255476).



16 a/b. Ludwig Devrient como Franz Moor.

Litogravuras de autor desconhecido. Reprodução de cópias fotográficas cedidas pelo extinto Theatermuseum Köln para a edição original de 1986 e que integram atualmente o acervo pessoal do autor. Na pesquisa para a presente edição os originais não foram localizados.



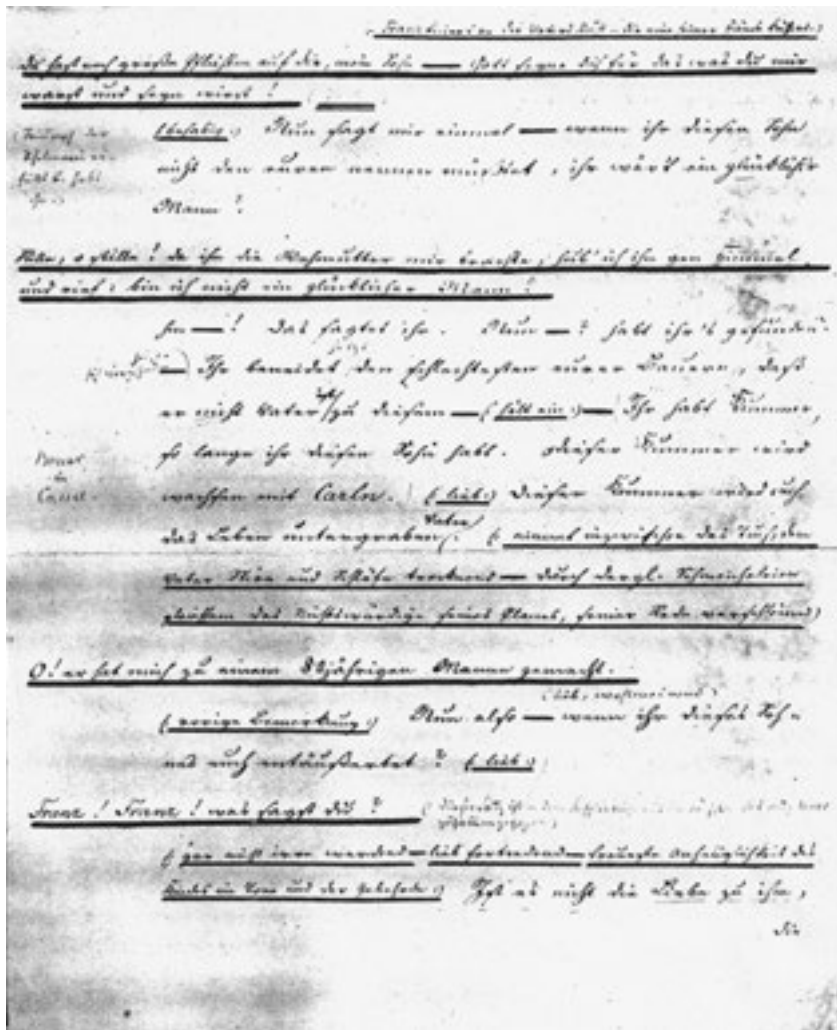
16a. Ato I, cena 1



16b. Ato V, cena 1

17. Caderno de atuação de Carl Seydelmann (1830) para o papel de Franz Moor (Ato I, cena 1).

Reproduzido em: Rollenhefte Carl Seydelmanns. Einleitung von Max Grube. Berlin: Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Bd. XXV, 1925.



18. Cenário gótico para *Os bandoleiros*, circa 1850.

Esboço de J. Hafner. Reprodução de cópia fotográfica cedida pelo extinto Theatermuseum Köln para a edição original de 1986 e que integra atualmente o acervo pessoal do autor. Na pesquisa para a presente edição o original não foi localizado.



19. Cenários de Os bandoleiros no Burgtheater no período em que foi dirigido por de H. Laube (1850-1867).



19a. Jardim do castelo. Maquete cenográfica. Theaternmuseum Wien, Sammlung Bühnenbildmodelle, Inventarnummer: MS_K60.



19b. Floresta com ruína. Maquete cenográfica. Theaternmuseum Wien, Sammlung Bühnenbildmodelle, Inventarnummer: MS_M406.

20. Figurino de Amália em Viena, na época da direção de H. Laube.

Esboço de figurino para o Burgtheater. Theatermuseum Wien, Sammlung Handzeichnungen, Inventarnummer: HZ_HM1593.





**21. Figurino de
Gustav Berndal no
papel de Karl Moor
(Berlim, Königliche
Schauspiele, circa
1859).**

*Eduard Bloch's Album der
Bühnen-Costüme. Mit
erläuterndem Text von
F. Tietz, 1. Bd. Berlin:
E. Bloch, 1859. Costümbild
n. 24. Universität zu Köln,
Theaterwissenschaftliche
Sammlung,
Porträtgraphik 413 + 414.*

22. Confusão na entrada do Burgtheater para assistir a Os bandoleiros, em 1860, com Bogumil Dawison no papel de Franz.

Litogravura de C. v. Stur: Reprodução de cópia fotográfica cedida pela Österreichische Nationalbibliothek Wien para a edição original de 1986 e que integra atualmente o acervo pessoal do autor. Na pesquisa para a presente edição o original não foi localizado.





23. Os bandoleiros enfim ambientados no século XVIII (Eduard Devrient, Karlsruhe, 1860).

a/b/c/d/: Ilustração do artigo de Eduard Devrient por A. Schrödter, in: *Leipziger illustrierte Zeitung*, XXXVI. Bd, n. 926 (30/03/1861).



23a. À esquerda, Franz e Amália (Ato III, cena 1); à direita, o Velho Moor (Ato I, cena 1)



23b. Cena do albergue (Ato I, cena 2)



23c. Cena às margens do Danúbio (Ato II, cena 2)



23d. À esquerda, Franz diante do retrato de Karl (Ato IV, cena 2); à direita, Franz com o pastor Moser (Ato V, cena 1)

J. H. Lapet



25. Os Meininger: o Padre substitui o Comissário.

Croqui de C.W. Allers, in: ALLERS, C.W. Die Meininger, Einleitung von Aloys Prasch. Leipzig: Verlag F. Conrad, (s.d.), p. 2. Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung.



26. Os Meiningers: figurinos e acessórios.

a/b: Croquis de C.W. Allers, in: ALLERS, C.W. Die Meiningers, Einleitung von Aloys Prasch. Leipzig: Verlag F. Conrad, (s.d.), p. 12. Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung.



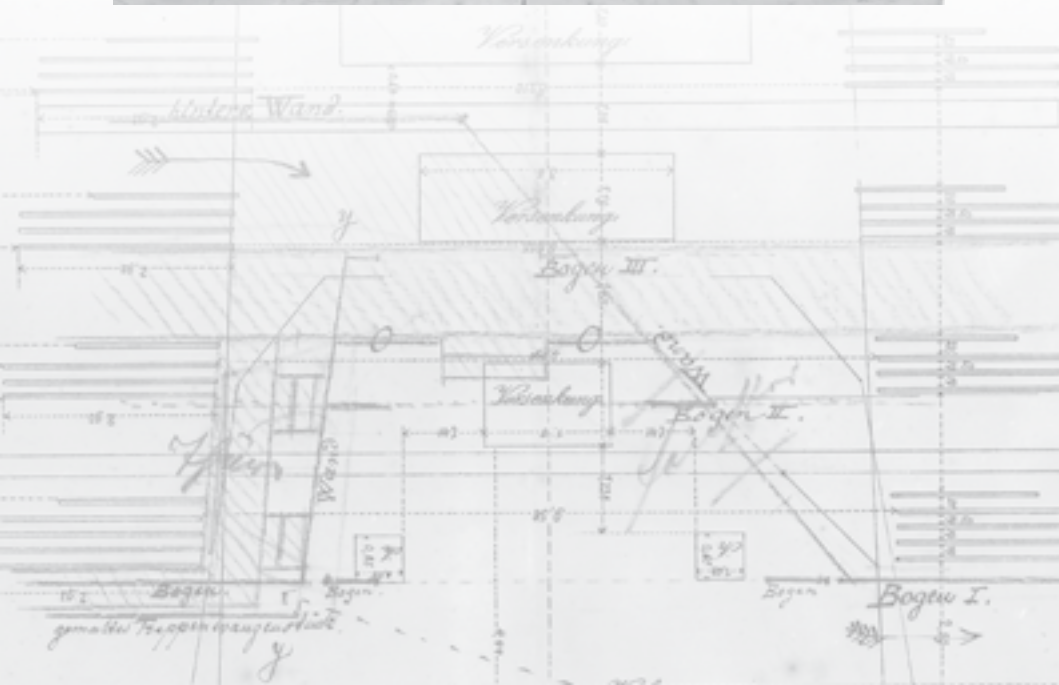
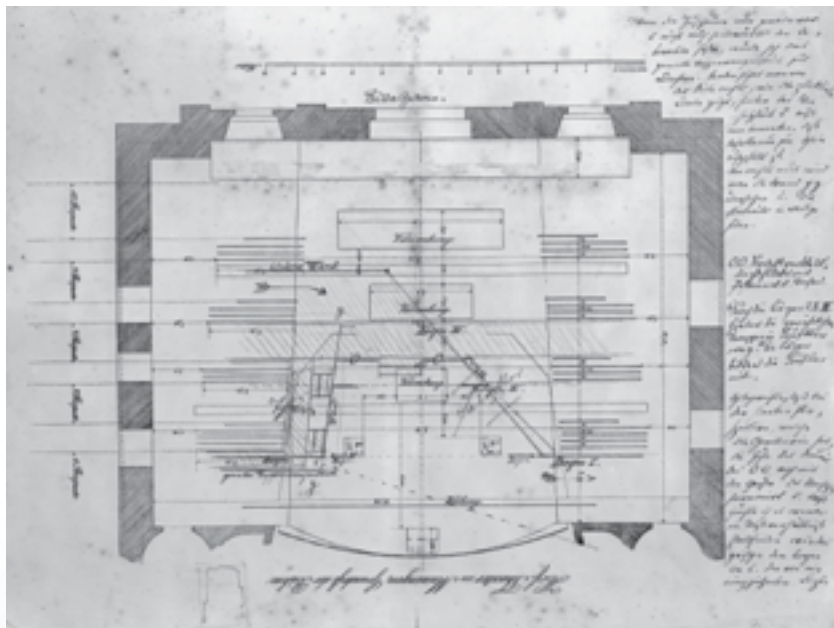
26a. Mobiliário autêntico



26b. Diversificação dos figurinos dos bandoleiros

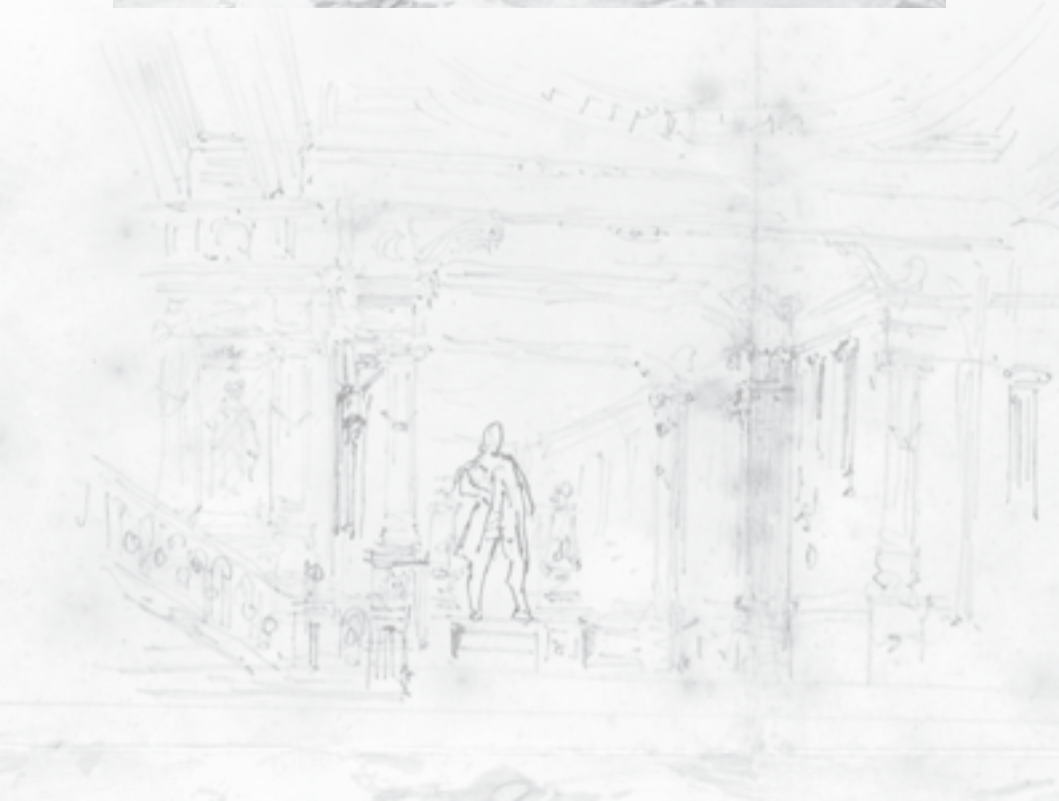
27. Os Meininger: planta baixa da cena da galeria dos retratos, anotada por Georg II.

Notas e croqui do duque de Meiningen. Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung, sem Número de inventário.



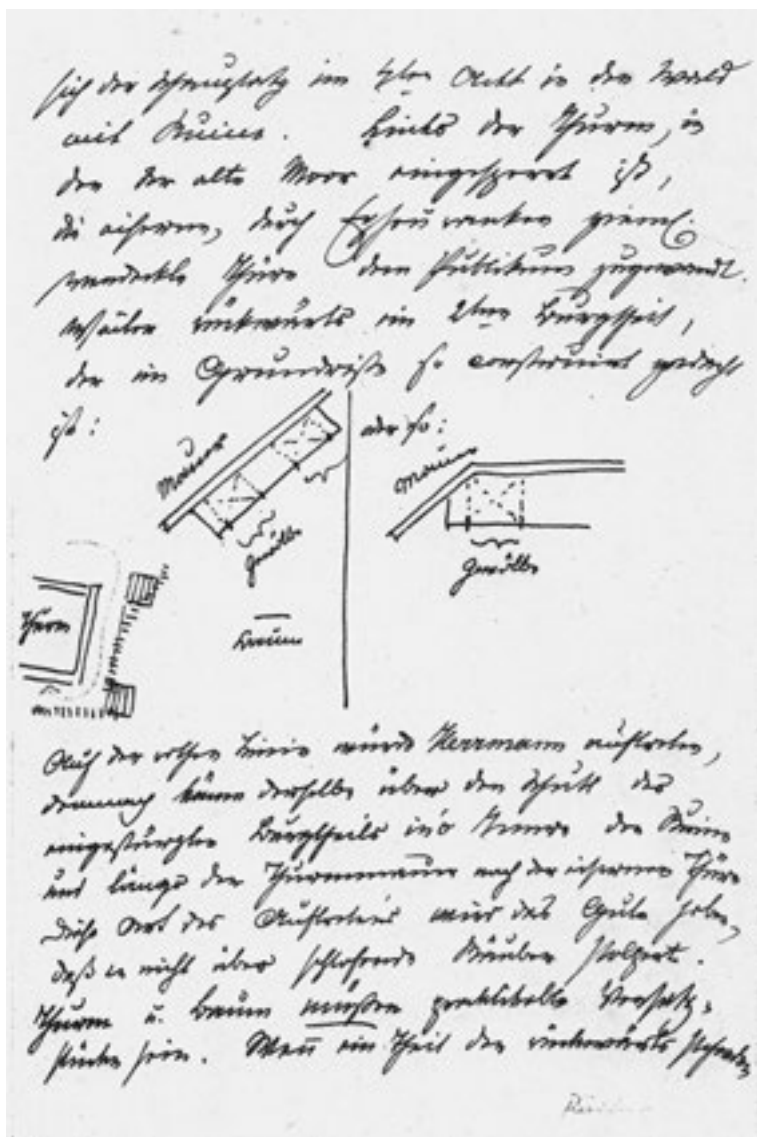
28. Os Meiningen: croqui do duque de Meiningen para a galeria dos retratos.

Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung, Au 7335 S. 24.

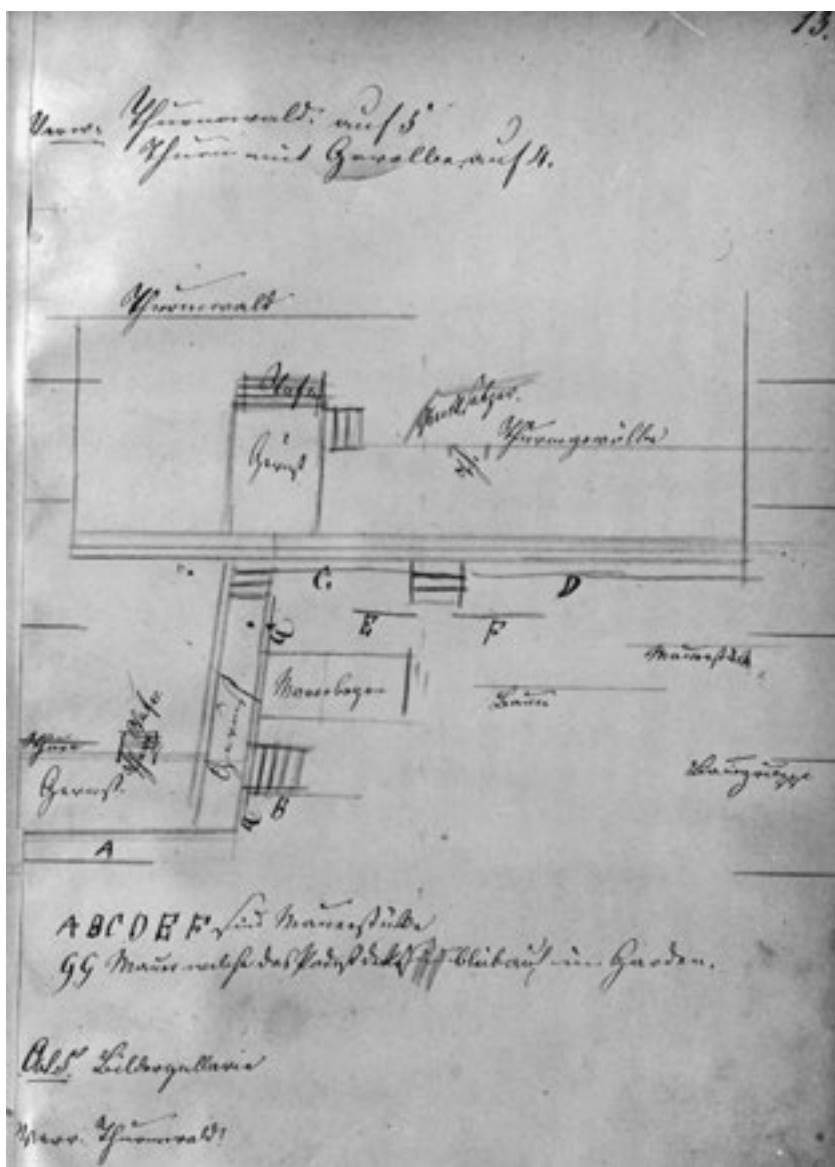


29. Os Meiningers: croquis do duque em suas cartas

Cartas do duque de Meiningen. Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung, Au 7335 S. 3.



29a. Disposição das cenas da floresta com ruína (a torre).



29b. Planta baixa das cenas da floresta com ruína. Dekorationsbücher. Hoftheater Meiningen. Die Räuber, 20/01/1878. Reprodução de cópia fotográfica cedida pelo extinto Theatermuseum Köln para a edição original de 1986 e que integra atualmente o acervo pessoal do autor. Na pesquisa para a presente edição o original não foi localizado.

30. Os bandoleiros no momento do combate (fim do Ato II, cena 3).

Cartas do duque de Meiningen. Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung, Au 7335 S. 7.

Meine Herren

Quelques uns d'entre vous ont écrits :
Paris: In der besagten Mithras.
Es liegt mir an dem Gegenstande bei, und ich
mit der Bewegung selbst.



Dem besten der Herrn sollen in jeder Art die
Leistungen von dir. die besten gründlichen
(Cygne der Herrsch.) folgen.

Hilf mir auch in der Hinsicht zu tun
4 besten Schreibern, welche in der
Mithras vornehmen. Da ich Ihnen auf
Anfragen zu Paris u. Nürnberg und auch
6 Schreibern u. zu Mithras selbst

31. Os Meininger: croqui de Georg II para a cena às margens do Danúbio.

Desenho do duque de Meininger. Reproduzido em GRUBE, Max. Geschichte der Meininger. Stuttgart/Berlin/Leipzig: Deutsche Verlags Anstalt, 1926. Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung, Signatur P/Grub10/10.



Das sind die beiden, die das Land in der Keltischen Zeit nicht. Das sind
festen gesteuert. In der Mitte von ihnen mit ihren Tälern, deren
Stufen auf die rechte Seite hinübergeführt, und in der Mitte
von ihnen wieder. Das sind die beiden, die die Keltische
in der Mitte der Keltischen Zeit nicht, das sind die beiden, die die Keltische



Roth
Garten

Gartenzeile, Pöcher
Amalia singt in der Laube, S. 10

H. v. D.

32. Os Meiningers: Amália cantando sob o caramanchão (Ato III, cena 1). Cenário móvel.

Croqui de C.W. Allers, in: ALLERS, C.W. Die Meiningers, Einleitung von Aloys Prasch. Leipzig: Verlag F. Conrad, (s.d.), p. 31. Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung.





33. Os Meiningers: as roupas bolorentas e rasgadas do Velho Moor ao sair da torre.

Desenho do duque de Meiningen. Reproduzido em GRUBE, Max. *Geschichte der Meiningen*. Stuttgart/Berlin/Leipzig: Deutsche Verlags Anstalt, 1926, p. 31. Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung.



34. Josef Kainz no papel de Franz Moor.

Foto de personagem. Sem data. Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung, sem Número de inventário.



35. Foto de personagem. Josef Lewinsky no papel de Franz Moor

Foto: Dr. Ssekely, Viena, sem data. Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung, sem Número de inventário.



36. Adalbert Matkowsky no papel de Karl Moor.

Foto de personagem. Königliches Schauspielhaus Berlin, circa 1890. Verlag Hermann Leiser. Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung, sem Número de inventário.



37. Max Reinhardt, 1908: esboço de Emil Orlik para a cena às margens do Danúbio.

Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung, 1674h.



38. Max Reinhardt, 1908: a floresta da Boêmia no palco do Deutsches Theater.

Foto de cenário (1908). Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung, sem Número de inventário.



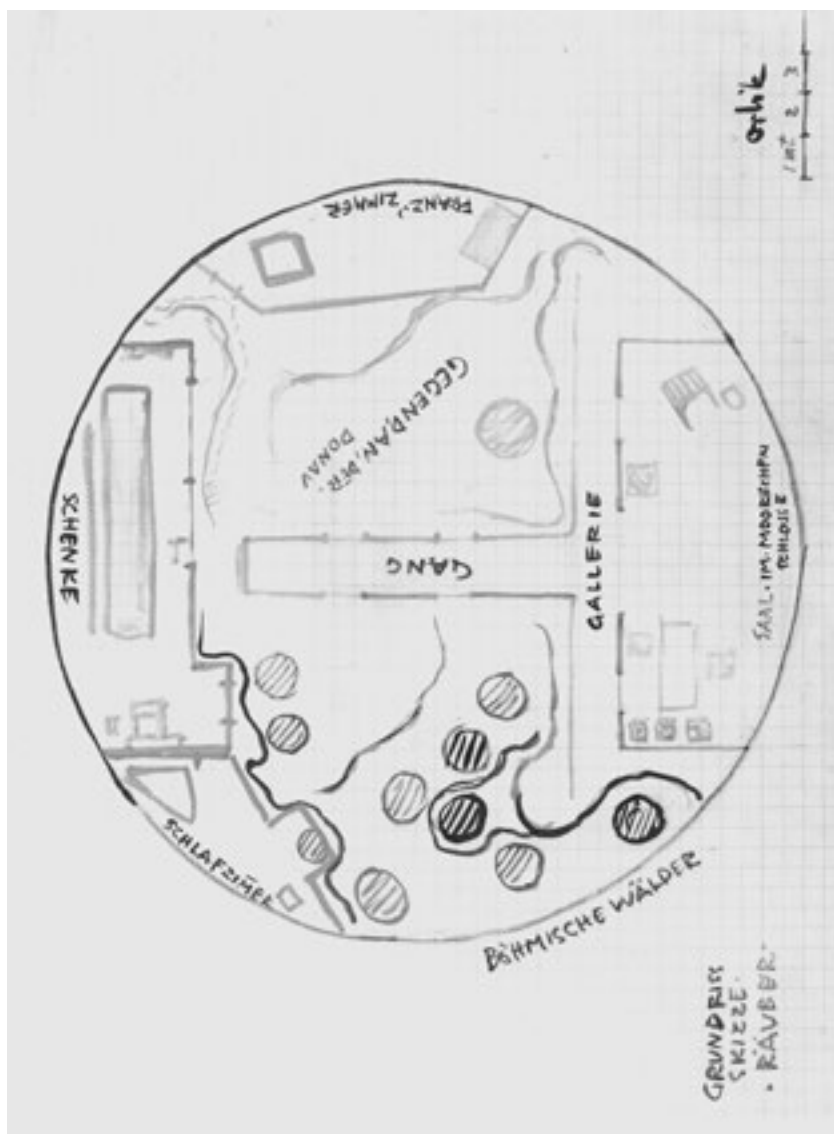
GALLERIE

SAL. IM. MOORISCHEN
SCHLOSSE



39. Max Reinhardt, 1908: planta baixa do palco giratório (Emil Orlik).

Universitat zu Koln, Theaterwissenschaftliche Sammlung, 1674a.



40 a/b. Max Reinhardt, 1908: quarto de Franz Moor



40a. Esboço de cenário por Emil Orlik. Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung, 1674d.



40b. Foto do cenário realizado. Reprodução de cópia fotográfica cedida pela Universität Hamburg, Theatersammlung, para a edição original de 1986 e que integra atualmente o acervo pessoal do autor. Na pesquisa para a presente edição o original não foi localizado.

41. Max Reinhardt, 1908: esboço de Emil Orlik para o salão do castelo.

Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung, 1674b.



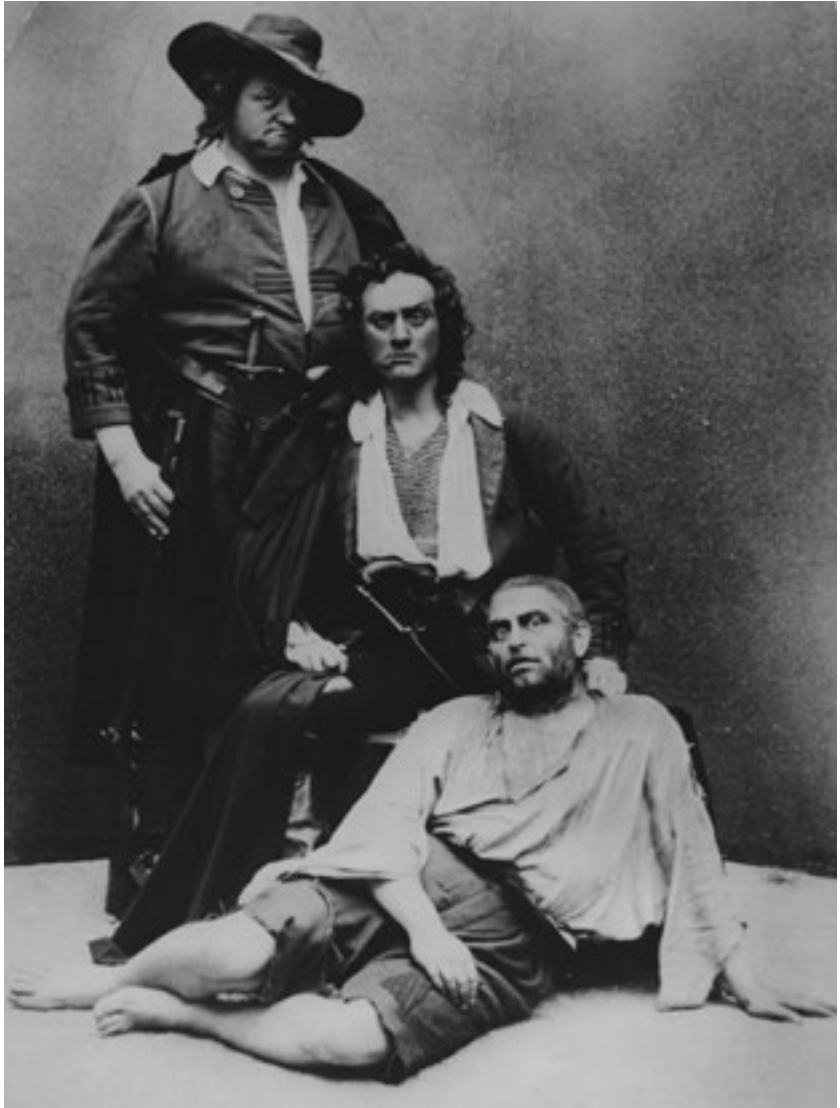
42. Max Reinhardt, 1908: Paul Wegener no papel de Franz Moor.

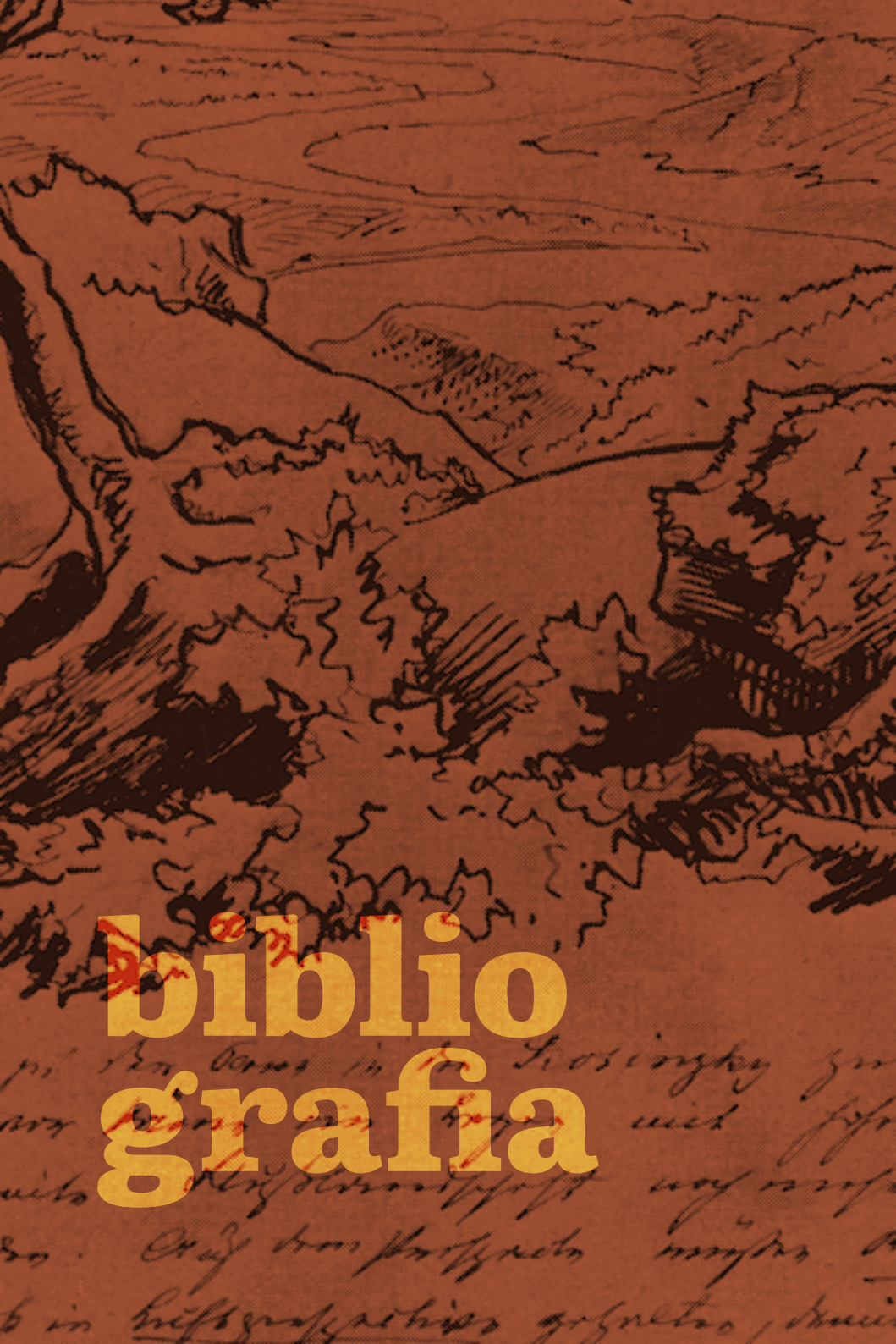
Foto de personagem. Berlim, sem data. Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung, sem Número de inventário.



43. Max Reinhardt, 1908: libertação de Roller (Schweizer: W. Diegelmann; Karl: P. Beregi; Roller: P. Hartmann).

Foto de personagens. Berlim, sem data. Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung, sem Número de inventário.





biblio grafia

I

Obras de Schiller e adaptações de Os bandoleiros

1. Obras de Schiller

Friedrich SCHILLER

. Schillers Werke. Nationalausgabe.

Bd. III: Die Räuber. Hrsg. von H. Stubenrauch, 1953.

Bd. XX: Philosophische Schriften. Hrsg. von B. von Wiese, 1962.

Bd. XXII: Vermischte Schriften. Hrsg. von H. Meyer, 1958.

Bd. XXIII: Briefwechsel: Schillers Briefe 1772-1785. Hrsg. von W. Müller-Seidel, 1956.

Weimar: Böhlhaus, 1943 ff.

2. Adaptações de Os bandoleiros

/

. Schillers "Räuber". Urtext des Mannheimer Soufflierbuches.

Hrsg. von H. Stubenrauch und G. Schulz. Mannheim:

Bibliographisches Institut, 1959.

Christian Martin PLÜMICKE

. Die Räuber. Trauerspiel von Schiller. Für die Berliner Bühne

bearbeitet von C.M. Plümicke. Berlin: Maurer, 1783.

Jean-Henri LAMARTELIÈRE

. *Robert chef de brigands*. Paris: Maradan et Barba, 1793.

/

. *Die Räuber*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Friedrich Schiller. Für das k.k. privil. Theater an der Wien. Wien: J. B. Wallishausser, 1808.

/

. *Die Räuber*. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen von Friedrich von Schiller. Offizielle Ausgabe, nach dem Scenarium des Herzoglich Meiningenschen Hoftheaters bearbeitet. Dresden: R. von Grumbkow, 1879.

II

Estudos sobre a obra dramática de Schiller

1. Obras gerais

Adolf BECK

. Die Krisis des Menschen im Drama des jungen Schiller. In: *Euphorion*, 49, 1955, p. 163-202.

Marie Elisabeth BIENER

. Die kritische Reaktion auf Schillers Dramen zu Lebzeiten des Autors. Köln: Kölner Dissertationsdruck, 1974.

Ludwig BELLERMANN

. Schillers Dramen. Beiträge zu ihrem Verständnis. Dritte Auflage. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1905.

Klaus L. BERGHAHN, Reinhold GRIMM (Hrsg.)

. Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen (Wege der Forschung, Bd. 323). Darmstadt: Wissensch. Buchgesellschaft, 1972.

Paul BÖCKMANN

. Die innere Form in Schillers Jugenddramen. In: *Dichtung und Volkstum*. Neue Folge des *Euphorion*, Bd. XXXV, 1934, p. 439-480.

Dieter BORCHMEYER

. *Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition.* München: Fink, 1973.

Otto BRAHM

. *Schiller.* 2 Bände. Berlin: Wilhelm Hertz, 1888.

J.W. BRAUN

. *Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen.* Erste Abtheilung: Schiller, Bd. I. Leipzig: B. Schlicke, 1882.

René CANNAC

. *Théâtre et révolte. Essai sur la jeunesse de Schiller.* Paris: Payot, 1966.

Edmond EGGLI

. *Schiller et le romantisme français.* 2 volumes. Paris: Gamber, 1927.

Oskar FAMBACH

. *Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit.* Berlin: Akademie-Verlag, 1957.

Gerhard FRICKE

. *Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers.* In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt am Main*, 1930, p. 3-69.

Ernst LÄUCHLI

. *Schiller und das Barock.* Basel: J. Heuberger, 1952.

Dieter LIEWERSCHIEDT

. *Die Dramen des jungen Schiller*. München: Oldenbourg, 1982.

Julius PETERSEN

. *Schiller und die Bühne*. (Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, Bd. XXXII). Berlin: Mayer und Müller, 1904.

. *Schiller als Redaktor eigener Werke*. In: *Euphorion*, Bd. XII, 1905, p. 42-57.

Otto RANK

. *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*. Wien: Franz Deuticke, 1926.

Walter REHM

. *Schiller und das Barockdrama*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift*, XIX, 1941, p. 311-353.

Henning RISCHBIETER

. *Friedrich Schiller*, Bd. I. (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Bd. LII). Velber bei Hannover: Friedrich, 1969.

Emil STAIGER

. *Friedrich Schiller*. Zürich: Atlantis, 1967.

Gerhard STORZ

. *Das Drama Friedrich Schillers*. Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1938.

Benno von WIESE

. *Friedrich Schiller*. Stuttgart: Metzler, 1959.

2. Os bandoleiros

Gerhard KLUGE

. *Zwischen Seelenmechanik und Gefühlspathos. Umrisse zum Verständnis der Amalia-Gestalt in "Die Räuber"*. In: *Schiller-Jahrbuch*. Bd. XX, 1976, p. 208-228.

Günther KRAFT

. *Historische Studien zu Schillers Schauspiel "Die Räuber"*. Weimar: Arion Verlag, 1959.

Michael MANN

. *Sturm und Drang-Drama. Studien und Vorstudien zu Schillers "Räubern"*. Bern/München, Francke, 1974.

Hans MEYER

. *Schillers Vorreden zu den "Räubern"*. In: *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft*, Bd. XVII, 1955, p. 45-59.

Peter MICHELSEN

. *Studien zu Schillers "Räubern"*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 8. Jg., 1964, p. 57-111.

Walter MÜLLER-SEIDEL

. *Das Pathetische und Erhabene in Schillers Jugenddramen*. Dissertation, Heidelberg, 1949.

Ilse MÜNCH

. *Schillers "Räuber" und Klingers "Zwillinge". Eine vergleichende Ausdeutung*. In: *Zeitschrift für Deutschkunde*, 1932, p. 710-721.

K.H. OSTERBURG

. *Das stumme Spiel in Schillers Jugenddramen*. Dissertation, München, 1922.

Klaus R. SCHERPE

. "Die Räuber". In: *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*. Hrsg. von Walter Hinderer, Stuttgart: Reclam, 1979, p. 9-36.

Hans Jürgen SCHINGS

. Schillers "Räuber". *Ein Experiment des Universalhasses*. In: *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*. Hrsg. von W. Wittkowski. Tübingen: M. Niemeyer, 1982.

Günter SCHULZ

. *Zur Entstehungsgeschichte der "Räuber"*. In: *Schillers Räuber. Urtext des Mannheimer Soufflierbuches*. Hrsg. von H. Stubenrauch und G. Schulz. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1959.

Hans SCHWERTE

. Schillers "Räuber". In: *Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht*. Hrsg. von J. Schillemeit (Interpretationen, Bd. II; Fischer Bücherei, 699). Frankfurt am Main/Hamburg: Fischer Bücherei, 1965.

Emil STAIGER

. *Das große Ich in Schillers "Räubern"*. In: *Theater – Wahrheit und Wirklichkeit* (Freundesgabe zum 60. Geburtstag von Kurt Hirschfeld). Zürich, 1962, p. 90-103.

Gerhard STORZ

. *Zum Verständnis des Werkes*. In: SCHILLER. F. *Die Räuber*. (Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft; Deutsche Literatur, Bd. XV). Leck/Schleswig: Rowohlt, 1965.

Andreas STREICHER

. *Schillers Flucht aus Stuttgart*. Neu hrsg. von P. Raabe. Stuttgart: Steinkopf, 1959.

Manfred WACKER

. *Schillers "Räuber" und der Sturm und Drang. Stilkritische und typologische Überprüfung eines Epochenbegriffs*. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, n. 85). Göppingen: A Kümmerle, 1973.

/

. *Das Räuberbuch. Die Rolle der Literaturwissenschaft in der Ideologie des deutschen Bürgertums am Beispiel von Schillers "Die Räuber"*. Frankfurt: Verlag Roter Stern, 1974.

3. Os bandoleiros e a cena alemã

Jean-Jacques ALCANDRE

. "Les Brigands" de Friedrich Schiller (1781) dans la mise en scène d'Erwin Piscator (Staatstheater, Berlin, 1926). In: *Les genres et l'histoire (XVIII^{ème}, XIX^{ème} siècle)*, vol. II. (Annales littéraires de l'Université de Besançon, n. 249). Paris: Les Belles Lettres, 1981.

. *Métamorphoses des "Brigands" au XX^{ème} siècle. Les mises en scène de la pièce de Schiller sur la scène allemande de notre temps*. Doctorat de 3^{ème} cycle (exemplaire dactylographié), Metz, 1974.

Franz HADAMOWSKY

. *Schiller auf der Wiener Bühne (1783-1959)*. (Chronik des Wiener Goethe-Vereins, Bd. LXIII). Wien: Wiener Goethe-Verein, 1959.

Wilhelm HERRMANN

. *200 Jahre Schillers "Räuber". Die Entstehung des Werks, Uraufführung und Inszenierungen am Nationaltheater Mannheim*. (Katalog der Ausstellung zum 200. Jahrestag der Uraufführung der "Räuber" im Reiss-Museum Mannheim. Wissenschaftliche Unterstützung: J. Alcandre). Mannheim, 1982.

Heinrich HUESMANN

. "Räuber"-Inszenierungen an den Reinhardt-Bühnen. In: *Études germaniques*, XXIX (1974), p. 35-56.

Rudolf KRAUß

. *Die Erstaufführungen von Schillers Dramen auf dem Stuttgarter Hoftheater*. In: *Euphorion*, Zeitschrift für Literaturgeschichte, Bd. XII, Heft 3.

Heinrich LÜHRING

. *Theaterbearbeitungen der "Räuber"*. Dissertation, Greifswald, 1904.

Gertrud RUDLOFF-HILLE

. *Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit*. (Beiträge zur deutschen Klassik, Bd. XX). Berlin: Aufbau, 1972.

Wilhelm RULLMANN (Hrsg.)

. Die Bearbeitungen, Fortsetzungen und Nachahmungen von Schillers "Räubern" (1782-1802). (Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Bd. XV). Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft, 1910.

Otto SCHMIDT

. Die Uraufführung der "Räuber". Ein theatergeschichtliches Ereignis. In: Schillers "Räuber". Urtext des Mannheimer Soufflierbuches. Hrsg. von H. Stubenrauch und G. Schulz. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1959.

Wilhem WIDMANN

. Denkwürdige Schiller-Aufführungen in Leipzig. In: Leipziger Tageblatt, 11./24. November 1905.

. Denkwürdige "Räuber"-Aufführungen in Köln. In: Literarische Beilage der Kölnischen Volkszeitung, Jg. 57, 1916, n. 13.

Adolf WOHLWILL

. Schiller und die hamburgische Bühne. In: Hamburg im Todesjahre Schillers. Hamburg: Lucas Gräfe und Sillem, 1905.

III

Obras sobre as condições de surgimento de Os bandoleiros

1. Os estudos médicos de Schiller

Kenneth DEWHURST, Nigel REEVES

. *Friedrich Schiller. Medicine, psychology and literature*. Oxford: Stanford publications, 1978.

Gisa HEYN

. *Der junge Schiller als Psychologe*. Zürich: Juris Druck/Verlag Zürich, 1966.

Raoul MASSON

. *La psycho-physiologie du jeune Schiller*. In: *Études germaniques*, 14^{ème} année, 1959, p. 363-373.

. *Les études psychologiques de Schiller de 1774 à 1785*. Doctorat d'Université (exemplaire dactylographié), Metz, 1978.

Alexandre METTE (Hrsg.)

. *Friedrich Schillers medizinisch-philosophische Jugendarbeiten*. Berlin: Verlag Volk und Gesundheit, 1959.

Friedrich SCHILLER

. *Philosophische Schriften. Nationalausgabe*, Bd. XX, 1. Teil. Hrsg. von Benno von Wiese. Weimar: Böhlau Nachfolger, 1962.

2. Stuttgart. O espetáculo barroco

Hermann ABERT

. *Nicolo Jomelli als Opernkomponist*. Halle: Max Niemeyer, 1908.

Richard ALEWYN, Karl SÄLZLE

. *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*. Hamburg: Rowohlt, 1959.

Margarete BAUR-HEINHOLD

. *Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert*. München: Georg D.W. Callwey, 1966.

Christel HEYBROCK

. *Jean-Nicholas Servandoni (1695-1766). Eine Untersuchung seiner Pariser Bühnenwerke*. Dissertation, Köln, 1970.

Bronislaw HOROWICZ

. *Le Théâtre d'opéra*. Paris: Éditions de Flore, 1946.

Manfred KRÜGER

. *Jean-Georges Noverre und das Ballet d'action*. Emsdetten: Lechte, 1963.

Peter MICHELSEN

. Studien zu Schillers "Räubern". In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Jg. 8, 1964, p. 57-111.

Jean-Georges NOVERRE

. *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Lyon: Aimé Delaroche, 1760.

Albrecht SCHÖNE

. *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München: C.H. Beck, 1964.

Josef SITTARD

. *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe*. 2 Bände. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1890.

Hans TINTELNOT

. *Barocktheater und barocke Kunst*. Berlin: Gebr. Mann, 1939.

Hellmuth Christian WOLFF

. *Der Manierismus in der barocken und romantischen Oper*. In: *Die Musikforschung*, Jg. 19., Heft 3. Kassel/Basel: Bärenreiter-Verlag, 1966.

Marianne WUNZER

. *Die Erneuerung des Barock mit besonderer Berücksichtigung des barocken Theaters auf der Bühne des 20. Jahrhunderts*. München: Dissertations-Druckerei C. Schön, 1963.

3. Criação dramática, correntes de pensamento, situação política e social (segunda metade do século XVIII)

Wolfgang ALBRECHT

. *Die Wirkung Lessings und des bürgerlichen Trauerspiels auf Schillers Dramatik und Dramaturgie*. Dissertation, Halle, 1978.

Friedrich BEIßNER

. *Studien zur Sprache des Sturms und Drangs*. In: *Germanisch-romanische Monatschrift*, Jg. 22, 1934, p. 417-429.

Walter BENJAMIN

. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Revisierte Ausgabe von R. Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 1963.

Otto BRAHM

. *Das deutsche Ritterdrama*. Straßburg: K.J. Trübner, 1880.

W.H. BRUFFORD

. *Die gesellschaftlichen Grundlagen der Goethezeit*. Weimar: Böhlau, 1936.

Fritz BRÜGGEMANN

. *Der Kampf um die bürgerliche Welt- und Lebensanschauung in der deutschen Literatur des XVIII. Jahrhunderts*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift*, III (1925), p. 94 ff.

Ernst CASSIRER

. *Die Philosophie der Aufklärung*. 2. Auflage. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1932.

Richard DAUNICHT

. *Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, N.F., Bd. VIII)*. Berlin: W. de Gruyter u.Co., 1963.

Arthur ELOESSER

. *Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im XVIII. und XIX. Jahrhundert*. Berlin: W. Hertz, 1898.

Fritz ENGERT

. *Das stumme Spiel im deutschen Drama von Lessing bis Kleist*. Leipzig: Frommhold und Wendler, 1934.

Elisabeth GENTON

. *J.M.R. Lenz et la scène allemande*. Paris: Didier, 1966.

Hans GERTH

. *Die sozialgeschichtliche Lage der bürgerlichen Intelligenz um die Wende des XVIII. Jahrhunderts*. Dissertation, Frankfurt am Main, 1931.

Marita GILLI

. *Pensée et pratiques révolutionnaires à la fin du XVIII^{ème} siècle en Allemagne*. (Annales Littéraires de l'Université de Besançon, v. 285). Paris: Les Belles Lettres, 1983.

René GIRARD

. *Lenz. Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique*. Paris: Klincksieck, 1968.

Pierre GRAPPIN

. *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*. Paris: P.U.F., 1952.

Hermann GRUSSENDORF

. *Der Monolog im Drama des Sturms und Drangs*. Braunschweig: Von Lauer und Co., 1914.

Friedrich GUNDOLF

. *Shakespeare und der deutsche Geist*. 4. Auflage. Berlin: G. Bondi, 1920.

Hilde HAIDER-PREGLER

. *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. Wien/München: Jugend und Volk, 1980.

Klaus HAMMER (Hrsg.)

. *Dramaturgische Schriften des XVIII. Jahrhunderts*. (Geschichte des deutschen Theaters, Reihe B, 1). Berlin: Henschel, 1968.

Paul HAZARD

. *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*. Paris: Boivin et Cie, 1935.

. *La pensée européenne au XVIII^{ème} siècle de Montesquieu à Lessing*. Paris: Boivin et Cie, 1946.

Brigitte KAHL-PANTIS

. *Bauformen des bürgerlichen Trauerspiels*. (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 201). Frankfurt: Peter Lang, 1977.

Kurt KERSTING

. *Wirkende Kräfte in der Theaterkritik des ausgehenden XVIII. Jahrhunderts.* (Theater und Drama, VI). Greifswald: H. Michel, 1936.

Hermann August KORFF

. *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, Bd. I: *Sturm und Drang*. Leipzig: J.J. Weber, 1923.

Reinhardt KOSELLECK

. *Kritik und Krise*. Freiburg/München: Karl Alber, 1959.

Roland KREBS

. *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières, théorie et réalisations*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1985.

Walter LOHMEYER

. *Die Dramaturgie der Massen*. Berlin/Leipzig: Schuster und Löffler, 1913.

Gert MATTENKLOTT

. *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*. (Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. I). Stuttgart: Metzler, 1968.

Siegfried MELCHINGER

. *Dramaturgie des Sturms und Drangs*. Gotha: L. Klotz, 1929.

Roy PASCAL

. *Der Sturm und Drang*. (deutsche Ausgabe von Dieter Zeitz und Kurt Mayer). Stuttgart: Kröner, 1963.

Richard QUABIUS

. *Generationsverhältnisse im Sturm und Drang*. Köln/Wien: Böhlau, 1976.

Hans RUPPERT

. *Die Darstellung der Leidenschaften und Affekte im Drama des Sturmes und Dranges*. Berlin: Juncker und Dünnhaupt, 1941.

Wolfgang SCHAER

. *Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des XVIII. Jahrhunderts*. (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur, Bd. VII). Bonn: H. Bouvier, 1963.

Horst SCHÄFER

. *Das Raumproblem im Drama des Sturm und Drang (Die Schaubühne, Bd. XXIII)*. Emsdetten: Heinr. und Lechte, 1938.

Peter SCHMIDT

. *Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama des XVIII. Jahrhunderts. Zur Wechselwirkung von Drama und Theater (Gottsched, Lessing, Goethe, Schiller)*. Dissertation, Princeton, 1971.

Wolfgang SCHOLZ

. *Abbildung und Veränderung durch das Theater im 18. Jahrhundert*. (Germanistische Texte und Studien, Bd. X). Hildesheim: G. Olms, 1980.

Emil STAIGER

. *Vom Pathos. Ein Beitrag zur Poetik*. In: *Trivium*. Jg. II, Heft 2, 1944, p. 77-92.

Arthur STIEHLER

. *Das Ifflandische Rührstück*. (Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. XVI). Hamburg und Leipzig: Leopold Voß, 1898.

Peter SZONDI

. *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. | = Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. I | (suhrkamp taschenbuch Wissenschaft, XV). Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

Britta TITEL

. *“Nachahmung der Natur” als Prinzip dramatischer Gestaltung bei J.M.R. Lenz*. Dissertation, Frankfurt am Main, 1961.

Benno von WIESE

. *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Tragödie und Theodizee. Tragödie und Nihilismuns*. 8. Auflage. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1973.

IV

Teatro: obras teóricas e fundamentais

1. Semiologia. Análise estrutural

Roland BARTHES

. *Essais de sémiologie*. In: *Communications*, IV, 1964.

Michel CORVIN

. *Approches sémiologiques d'un texte dramatique: "La Parodie" d'Arthur Adamov*. In: *Littérature*, IX, 1973, p. 86-100.

. *Sémiologie et spectacle. George Dandin (mise en scène de D. Benoin)*. In: *Sémiologie et théâtre (Organon 1980)*. Edité par Michel Corvin. Lyon: CERTC, 1980.

Marco DE MARINIS

. *Le spectacle comme texte*. In: *Sémiologie et théâtre (Organon 1980)*. Edité par Michel Corvin. Lyon: CERTC, 1980.

A.J. GREIMAS

. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966.

Indrich HONZL

. *La mobilité du signe théâtral*. In: *Travail théâtral*, IV, 1971, p. 5-20.

Roman INGARDEN

. *Les fonctions du langage au théâtre*. In: *Poétique*, VII, 1971, p. 531-538.

Christian METZ

. *Langage et cinéma*. Nouvelle édition augmentée d'une postface. Paris: Albatros, 1977.

Patrice PAVIS

. *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1976.

. *Voix et images de la scène*. *Essais de sémiologie théâtrale*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1982.

. *Marivaux à l'épreuve de la scène*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1986.

Vladimir PROPP

. *Morphologie du conte, suivi de: Les transformations du conte merveilleux*. (Collection Points, n. 12). Paris: Éd. du Seuil, 1965-1970.

Olga e Isaac REVZINE

. *Expérimentation sémiotique chez Eugène Ionesco*. In: *Semiotica*, IV/3, 1971, p. 240-262.

Etienne SOURIAU

. *Les deux cent mille situations dramatiques*. (Bibliothèque d'esthétique). Paris: Flammarion, 1950.

Anne UBERSFELD

. *Lire le théâtre*. (Les classiques du peuple. "Critique" n. 3). Paris: Éditions Sociales, 1977.

. *Lire le théâtre II: L'école du spectateur*. Paris: Éditions Sociales, 1981.

/

. *Sémiologie et théâtre*. Directeur de la publication: Michel Corvin (Organon 1980). Lyon: CERTC, 1980.

/

. *Sémiologie de la représentation*. Édité par André Helbo. Bruxelles: Complexe, 1975.

2. Teoria da recepção

Umberto ECO

. *La structure absente*. Introduction à la recherche sémiotique. Paris: Mercure de France, 1972.

Hans Robert JAUSS

. *Literaturgeschichte als Provokation*. (Edition Suhrkamp, n. 418). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Bd. I. (Uni-Taschenbücher, 692). München: Wilhelm Fink, 1977.

3. Obras fundamentais

Bernard DORT

- . *Théâtre public*. Paris: Éd. du Seuil, 1967.
- . *Théâtre réel*. Paris: Éd. du Seuil, 1971.
- . *Théâtre en jeu*. Paris: Éd. du Seuil, 1979.

Jeean DUVIGNAUD

- . *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*. (Collection Sociologie d'aujourd'hui). 2^{ème} édition revue et mise à jour. Paris: P.U.F., 1973.

Volker KLOTZ

- . *Geschlossene und offene Form im Drama* (Schriftenreihe Literatur als Kunst). Vierte durchgesehene und überarbeitete Auflage. München: C. Hanser, 1969.

Jan KOTT

- . *Shakespeare notre contemporain*. (Marabout université volume LXXII). Verviers: Jan Kott and Gérard et Co., 1965.

Peter SZONDI

- . *Versuch über das Tragische*. Frankfurt: Insel, 1964.
- . *Theorie des modernen Dramas*. 7. Auflage (édition Suhrkamp XXVII). Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

Anne UBERSFELD

. *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Victor Hugo de 1830 à 1839.* Paris: Corti, 1974.

/

. *L'opéra. Ouvrage collectif sous la direction de Pierre Brunel et Stéphane Wolff.* Paris: Bordas, 1980.

/

. *Le théâtre. Ouvrage collectif sous la direction de Daniel Couty et Alain Rey.* Paris: Bordas, 1980.

4. Dicionários e léxicos

O.G. FLÜGGEN

. *Bibliographisches Bühnen-Lexikon der deutschen Theater.* München: Bruckmann, 1892.

Wilhelm KOSCH

. *Deutsches Theaterlexicon.* 2 Bände. Klagenfurt/Wien: F. Kleinmayr, 1953-1960.

. *Deutsches Theaterlexikon (fortgeführt von Hanspeter Bennwitz).* Bern/München: Francke Verlag, 1965-1966.

Patrice PAVIS

. *Dictionnaire du théâtre.* Paris: Éditions Sociales, 1980.

Kenneth RAE, Richard SOUTHERN

. *Lexique international de termes techniques de théâtre en huit langues*. Paris/Bruxelles: Elsevier, 1959.

Ulrich THIEME, Felix BECKER

. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (36 Bände)*. Leipzig: E.A. Seemann, 1907-1947.

V

Obras sobre a prática teatral (obras gerais e evolução na Alemanha)

1. História do teatro. Teatro e sociedade

Julius BAB

. *Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870.* Leipzig: J.J. Weber, 1928.

Carl GLOSSY

. *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur.* In: Grillparzer Jahrbuch, VII, 1897, p. 232 ff.

Heinrich Hubert HOUBEN

. *Der ewige Zensor.* (Nachdruck der Ausgabe von 1926. Originaltitel: *Polizei und Zensur.*). Kronberg/Ts: Athenäum Verlag, 1978.

. *Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart.* 2 Bände. Berlin: Rowohlt, 1924.

Michel HUBERT

. *La population allemande à l'ère industrielle (1815-1914).* Doctorat d'État (exemplaire dactylographié), Paris, 1978.

Siegfried JACOBSON

. *Das Theater der Reichshauptstadt*. München: Albert Langen, 1904.

Eugen KILIAN

. *Aus der Praxis der modernen Dramaturgie*. München und Leipzig: Georg Müller, 1914.

Heinz KINDERMANN

. *Theatergeschichte der Goethezeit*. Wien: H. Bauer, 1948.

Wilhelm KLEIN

. *Der preußische Staat und das Theater im Jahre 1848*. (Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Bd. 33). Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft, 1924.

Max MARTERSTEIG

. *Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert*. 2. durchgesehene Auflage. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1924.

Siegfried MELCHINGER

. *Geschichte des politischen Theaters*. (Neuaufgabe. Suhrkamp-Taschenbuch, 153-154). Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

Norbert OELLERS (Hrsg.)

. *Schiller. Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland*. 2 Bände. München: C.H. Beck, 1969-1976.

/

. *Das Räuberbuch. Die Rolle der Literaturwissenschaft in der Ideologie des deutschen Bürgertums am Beispiel von Schillers "Die Räuber"*. Frankfurt: Verlag Roter Stern, 1974.

2. O ator

Ulrich BERNIS

. *Das Virtuosen-gastspiel auf der deutschen Bühne*. Dissertation, Köln, 1959.

Eduard DEVRIENT

. *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. Leipzig: J.J. Weber, 1848.

Bernhard DIEBOLD

. *Das Rollenfach im Theaterbetrieb des XVIII. Jahrhunderts*. (Theatergeschichtliche Forschungen, XXV). Leipzig/Hamburg: L. Voß, 1913.

J.J. ENGEL

. *Ideen zu einer Mimik*. 2 Bände. Berlin: August Mylius, 1785-1786.

Monty JACOBS

. *Deutsche Schauspielkunst*. Berlin: Henschelverlag, 1954.

Hans OBERLÄNDER

. *Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*. (= Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. XV.). Hamburg/Leipzig: L. Voß, 1898.

Lily PIETSCH-EBERT

. *Die Gestalt des Schauspielers auf der deutschen Bühne des XVII. und XVIII. Jahrhunderts*. (Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. XLVI). Berlin: E. Ebering, 1942.

Philipp STEIN

. *Deutsche Schauspieler.*

Bd. 1.: *Das 18. Jahrhundert.*

Bd. 2.: *Das 19. Jahrhundert bis Anfang der vierziger Jahre.*

(Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Bd. IX und XI). Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft, 1907-1908.

S. TROISKIJ

. *Karl Seydelmann. Die Anfänge der realistischen Schauspielkunst.*

Berlin: B. Henschel und Sohn, 1949.

3. O figurino

André BLUM, Charles CHASSÉ

. *Histoire du costume. Les modes au XIX^{ème} siècle.* Paris: Hachette, 1931.

Max VON BOEHN

. *Die Mode. Menschen und Moden.* 8 Bände. München: F. Bruckmann A.G., 1908-1925.

. *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit.* Berlin: Bruno Cassirer, 1921.

François BOUCHER

. *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours.* Paris: Flammarion, 1965.

Joseph GREGOR

. *Wiener szenische Kunst, Bd. II: Das Bühnenkostüm.* Zürich/Leipzig/ Wien: Amalthea Verlag, 1924-1925.

Henny Harald HANSEN

. *Knaurs Kostümbuch*. München/Zürich: Knaur, 1954.

Winfried KLARA

. *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung. Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert*. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. XLIII). Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft, 1931.

Ruth KLEIN

. *Lexikon der Mode*. Baden-Baden: W. Klein, 1950.

James LAVER (Hrsg.)

. *Das Kostüm. Eine Geschichte der Mode. Renaissance und Frühbarock*. München: Paul List, 1951.

L. ROGER-MILES

. *Comment discerner les styles du VIII^{ème} au XIX^{ème} siècle. Le costume et la mode*. Paris: E. Rouveyre, (s.d.)

Erika THIEL

. *Geschichte des Kostüms*. Berlin: Henschelverlag, 1960.

4. Os cenários. A cenografia

Denis BABLET

. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris: Éditions du C.N.R.S., 1975.

Rolf BADENHAUSEN, Harald ZIELSKE (Hrsg.)

. *Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen*. Berlin: Erich Schmidt, 1974.

Arno BOSSELT

. *Das Zimmer auf der Bühne. Die Gestaltung des Innenraums von der Kulissenbühne der klassischen Zeit bis zum Naturalismus*. Dissertation (exemplaire dactylographié), Kiel, 1935.

Josef GREGOR

. *Wiener szenische Kunst, Bd. I: Die Theaterdekoration*. Zürich/Leipzig/ Wien: Amalthea Verlag, 1924-1925.

Michael HAMPE

. *Die Entwicklung der Bühnendekoration von der Kulissenbühne zum Rundhorizont-System*. Dissertation (exemplaire dactylographié), Wien, 1961.

Friedrich KRANICH

. *Bühnentechnik der Gegenwart*. 2 Bände. München/Berlin: R. Oldenbourg, 1929.

Edith IBSCHER

. *Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert*. Dissertation Köln. Druck: J.W. Goethe-Universität, Frankfurt, 1972.

Carl NIESSEN

. *Das Bühnenbild. Ein kulturgeschichtlicher Atlas*. Bonn/Leipzig: K. Schroeder Verlag, 1924.

Marlis RADKE-STEGLH

. *Der Theatervorhang. Ursprung, Geschichte, Funktion.*
Meisenheim am Glan: A. Hain, 1978.

Ottmar SCHUBERTH

. *Das Bühnenbild.* München: G. Callwey, 1955.

Kurt SOMMERFELD

. *Die Bühneneinrichtungen des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalbergs Leitung (Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Bd. XXXVI).* Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft, 1927).

Pierre SONREL

. *Traité de scénographie.* Paris: Odette Lieutier, 1943.

5. A iluminação

Carl Friedrich BAUMANN

. *Entwicklung und Anwendung der Bühnenbeleuchtung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts.* Dissertation (exemplaire dactylographié), Köln, 1955.

6. A encenação

Peter HOFFMANN

. *Die Entwicklung der theatralischen Massenregie von den Meinungen bis zum Ende der Weimarer Republik.* Dissertation (exemplaire dactylographié), Wien, 1966.

Karin KATHREIN

. *Entwicklungsgeschichte der Regiepraxis von Ekhof bis Georg II. von Meiningen*. Dissertation (exemplaire dactylographié), Wien, 1966.

Jean-Jacques ROUBINE

. *Théâtre et mise en scène (1880-1980)*. (Collection Littératures modernes, volume 24). Paris: P.U.F., 1980.

André VEINSTEIN

. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Deuxième édition revue et augmentée. Paris: Flammarion, 1968.

Akakia VIALA

. *Histoire de la mise en scène dans la première moitié du XIX^{ème} siècle*. Paris: Droz, 1938.

Adolf WINDS

. *Geschichte der Regie*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925.

7. O público

W.H. BRUFFORD

. *Theater, drama and audience in Goethe's Germany*. London: Routledge and Kegan Paul, 1950.

Johann Richard HÄNSEL

. *Die Geschichte des Theaterzettels und seine Wirkung in der Öffentlichkeit*. Dissertation, Freie Universität, Berlin, 1962.

Walther MEYER

. *Die Entwicklung des Theaterabonnements in Deutschland*. (Die Schaubühne, Bd. XXXII). Emsdetten i. Westf.: Lechte, 1939.

Carl POERSCHKE

. *Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie*. (Die Schaubühne, Bd. XLI). Emsdetten: Lechte, 1951.

Rudolf WEIL

. *Das Berliner Theaterpublikum unter A.W. Ifflands Direktion (1796-1814)*. Dissertation, Köln, 1930.

/

. *Das Theater und sein Publikum*. Referate der internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenz: Venedig 1975; Wien 1976 (Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung, Bd. V). Wien: Österr. Akademie der Wissenschaften, 1977.

/

. *Das Burgtheater und sein Publikum*, Bd. I. Hrsg. von Margret Dietrich (Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung, Bd. III). Wien: Österr. Akademie der Wissenschaften, 1976.

VI

Obras sobre os atores alemães

Anschütz

Heinrich ANSCHÜTZ

. *Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken*. Wien: Leopold Sommer, 1866.

Bassermann

Julius BAB

. *Albert Bassermann*. Leipzig: E. Weibezahl Verlag, 1929.

Inge RICHTER-HAASER

. *Die Schauspielkunst Albert Bassermanns*. (Theater und Drama, hrsg. von Hans Knudsen, Bd. XXVII). Berlin/Dahlem: Colloquium Verlag, 1964.

Beck

Hans KNUDSEN

. *Heinrich Beck, ein Schauspieler aus der Blütezeit des Mannheimer Theaters im 18. Jahrhundert*. Leipzig/Hamburg: L. Voß, 1912.

Dawison

Peter KOLLEK

. Bogumil Dawison. *Porträt und Deutung eines genialen Schauspielers*. (Die Schaubühne, hrsg. von Carl Niessen, Bd. LXX). Kastellaun: A. Henn Verlag, 1978.

L. Devrient

Georg ALTMANN

. Ludwig Devrient. Berlin: Ullstein, 1926.

Julius BAB

. Die Devrients. Berlin: Georg Stilke, s.d.

Gustav HOCKER

. Die Vorbilder der deutschen Schauspielkunst: Schröder, Iffland und Ludwig Devrient. Glogau: Carl Flemming, s.d.

Ludwig RELSTAB

. *Blumen- und Ährenlese aus meinem jüngsten Arbeits-Lustrum*. 2 Bände. Leipzig: Brockhaus, 1836.

Esslair

Willy MEYER

. Ferdinand Esslair. Dissertation München, München, 1927.

Fleck

Edgard GROß

. Johann Friedrich Ferdinand Fleck. (Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Bd. XXII). Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft, 1914.

Iffland

C.A. BÖTTIGER

. *Entwicklung des Ifflandschen Spiels in vierzehn Einzeldarstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im Aprillmonath 1796*. Leipzig: Göschen, 1796.

A.W. IFFLAND

. *Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen*. Gotha: K.W. Ettinger, 1785.

. *Über meine theatralische Laufbahn*. (A.W. Iffland: *Theater*, Bd. I). Wien: Anton Pichler, 1799.

. *Briefe an seine Schwester Louise und andere Verwandte (1772-1814)*. Hrsg. von L. Geiger (Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Bd. V). Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft, 1904.

. *Ifflands Briefwechsel mit Schiller, Goethe, Kleist, Tieck und anderen Dramatikern*. Hrsg. von Carl Müller. Leipzig: Philipp Reclam jun., s.d.

/

. *Iffland in Hamburg*. Hamburg: Kratzsch und Wettach, 1805.

/

. *Almanach für Theater und Theaterfreunde auf das Jahr 1807*. Hrsg. von August Wilhelm Iffland. 1. Jg., Berlin, 1807.

Erwin KLIEWER

. *A.W. Iffland. Ein Wegbereiter in der deutschen Schauspielkunst*. Berlin: Emil Ebering, 1937.

Wilhelm KOFFKA

. *Iffland und Dalberg. Geschichte der classischen Theaterzeit Mannheims*. Leipzig: J.J. Weber, 1865.

Jerrmann

Eduard JERRMANN

. Paris. *Fragmente aus seinem Theaterleben*. München: George Jaquet, 1833.

Kainz

Julius BAB

. *Kainz und Matkowsky*. Berlin: Oesterheld, 1912.

Erich KOBER

. *Josef Kainz*. Wien: P. Neff Verlag, 1948.

Helene RICHTER

. *Kainz*. Wien/Leipzig: Speidel'sche Verlagsbuchhandlung, 1931.

Lewisnky

Josef LEWISNKY

. *Kleine Schriften dramaturgischen und theatergeschichtlichen Inhalts*. Hrsg. von O. Lewinsky. (Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Bd. XIV). Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft, 1910.

Helene RICHTER

. *Josef Lewinsky*. Wien/Leipzig: Deutscher Verlag für Jugend und Volk, 1926.

Matkowsky

Julius BAB

. *Adalbert Matkowsky*. Berlin: Oesterheld u. Co., 1932.

Max GRUBE

. *Adalbert Matkowsky*. Berlin: Hermann Paetel, 1909.

Mitterwurzer

Eugen GUGLIA

. *Friedrich Mitterwurzer*. Wien: Carl Gerolds Sohn, 1896.

Schröder

F.L. MEYER

. *Friedrich Ludwig Schröder*. 2 Bände. Hamburg: August Campe, 1823.

Seydelmann

Heinrich Theodor RÖTSCHER

. *Seydelmanns Leben und Wirken*. Berlin: Alexander Duncker, 1845.

S. TROIZKIJ

Karl Seydelmann. Die Anfänge der realistischen Schauspielkunst. Berlin: B. Henschel und Sohn, 1949.

/

. *Rollenhefte Carl Seydelmann*. Mit einer Einleitung von Max Grube. (Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Bd. XXV). Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft, 1915.

Wegener

Kai MOLLER (Hrsg.)

. *Paul Wegener, sein Leben und seine Rollen*. Hamburg: Rowohlt, 1954.

VII

Obras sobre os diretores de teatro, os encenadores e os conjuntos dramáticos

Barnay

Ludwig BARNAY

. *Erinnerungen*. 2 Bände. Berlin: Egon Fleischel u. Co., 1903.

Carla RHODE

. *Das Berliner Theater von 1888 bis 1899*. Dissertation, Berlin, 1966.

Böhm

Hans Georg FELLMANN

. *Die Böhmische Theatertruppe und ihre Zeit*. Leipzig: L. Voß, 1928.

Brahm

Otto BRAHM

. *Kritische Schriften*, Bd. I: *Über Drama und Theater*. Hrsg. von Paul Schlenther. 2. Auflage. Berlin: Fischer Verlag, 1915.

. *Kritiken und Essays*. Hrsg. von Fritz Martini. Zürich/Stuttgart: Artemis, 1964.

Herbert HENZE

. *Otto Brahm und das Deutsche Theater in Berlin*. Berlin: Ernst S. Mittler und Sohn, 1929.

Dalberg. Teatro Nacional de Mannheim

Armas Sten FÜHLER

. Das Schauspielrepertoire des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters im Geschmackswandel des XVIII. und XIX. Jahrhunderts. Heidelberg: A. Lippl, 1935.

Max MARTERSTEIG (Hrsg.)

. Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789. Mannheim: J. Bensheimer, 1890.

Herbert MEYER

. Spielplansorgen im Mannheimer Nationaltheater vor 200. Jahren. In: Mannheimer Hefte, 1979/2.

Anton PICHLER

. Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. Mannheim: J. Bensheimer, 1879.

A. SCHLOENBACH

. Schiller-Buch II: Beiträge zur Geschichte der Schillerperiode des Mannheimer Theaters. Dresden: E. Blochmann u. Sohn und Julius Ernst, 1860.

Kurt SOMMERFELD

. Die Bühneneinrichtungen des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalbergs Leitung. (Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Bd. XXXVI). Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft, 1927.

Ernst Leopold STAHL

. Das europäische Mannheim. Die Wege zum deutschen Nationaltheater. Mannheim: Hakenkreuzbanner Verlag (sic), 1940.

Friedrich WALTER

. *Archiv und Bibliothek des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim (1779-1839).*

Bd. I: *Das Theater-Archiv.*

Bd. II: *Die Theater-Bibliothek.*

Leipzig: S. Hirzel, 1899.

E. Devrient

Rolf KABEL (Hrsg.)

. *Eduard Devrient. Aus seinen Tagebüchern. 2 Bände.*

Weimar: H. Böhlau Nachfolger, 1964.

Rudolf K. GOLDSCHMIDT

. *Eduard Devrients Bühnenreform am Karlsruher Hoftheater.*

Leipzig: L. Voß, 1921.

Eugen KILIAN

. *Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter*

Eduard Devrient. Karlsruhe: G. Braun, 1893.

Dingelstedt

Karl GLOSSY (Hrsg.)

. *Aus der Briefmappe eines Burgtheaterdirektors: Franz von Dingelstedt. Wien: Anton Schroll u. Co., 1925.*

Rudolf ROENNEKE

. *Franz Dingelstedts Wirksamkeit am Weimarer Hoftheater.*

Greifswald: Hans Adler, 1912.

Goethe

C.A.H. BURKHARDT

. *Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung (1791-1817). (Theatergeschichtliche Forschungen,*

hrsg. von B. Litzmann, Bd. I). Hamburg/Leipzig: L. Voß, 1891.

Bruno Th. SATORI-NEUMANN

. *Die Frühzeit des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung (1791-1798)*. (Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Bd. XXXI). Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft, 1922.

Julius WAHLE

. *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung*. (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. VI). Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1892.

Grossmann

Joseph WOLTER

. *Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann*. Köln: W. Hoster, 1901.

Iffland

Hugo FETTING

. *Das Repertoire des Berliner Königlichen Nationaltheaters unter der Leitung A.W. Ifflands (1796-1814)*. 2 Bände. Dissertation (exemplaire dactylographié), Greifswald, 1977.

Immermann

Richard FELLNER

. *Geschichte einer deutschen Musterbühne. Karl Immermanns Leitung des Stadttheaters zu Düsseldorf*. Stuttgart: Cotta, 1888.

Martin LINZER

. *Die Düsseldorfer Musterbühne. Karl Immermanns theatralische Sendung*. (Studienmaterial für die künstlerischen Lehranstalten, Heft 1/1956), Berlin, 1956.

Richard WITTSACK

. *K.L. Immermann der Dramaturg*. Berlin: B. Paul, 1914.

L'Arronge

Kurt RAECK

. *Das Deutsche Theater zu Berlin unter der Direktion Adolph l'Arronge (1884-1894)*. Dissertation, Berlin, 1927.

Laube

Georg ALTMANN

. *Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung*. (Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, hrsg. von B. Litzmann). Dortmund: F.W. Ruhfus, 1908.

Wolfgang FORSTER

. *Heinrich Laubes dramatische Theorie im Vergleich zu seiner dramatischen Leistung*. Dissertation, Breslau, 1932.

Franz HORCH

. *Das Burgtheater unter Heinrich Laube und Adolf Wilbrandt*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1925.

Heinrich LAUBE

. *Das Burgtheater*. Leipzig: J.J. Weber, 1868.

. *Das norddeutsche Theater*. Leipzig: J.J. Weber, 1872.

. *Das Wiener Stadttheater*. Leipzig: J.J. Weber, 1875.

. *Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze*. Hrsg. von Alexander von Weilen. (Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Bd. VII/VIII). Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft, 1906.

Maria MOORMANN

. *Die Bühnentechnik Heinrich Laubes*. Leipzig: L. Voß, 1917.

Georg von Meiningen. Os Meininger

Max GRUBE

. *Geschichte der Meininger*. Stuttgart/Berlin/Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1926.

Thomas HAHM

. *Die Gastspiele des Meininger Hoftheaters im Urteil der Zeitgenossen unter besonderer Berücksichtigung der Gastspiele in Berlin und Wien*. Dissertation, Köln, 1970.

Alfred KRUCHEN

. *Das Regie-Prinzip bei den Meiningern zur Zeit ihrer Gastspielepoche (1874-1890)*. Danzig: A.W. Kafeman, 1933.

John OSBORNE (Hrsg.)

. *Die Meininger. Texte zur Rezeption*. Tübingen: Niemeyer, 1980.

Robert PRÖLSS

. *Das Herzoglich Meiningen'sche Hoftheater und die Bühnenreform*. Erfurt: Fr. Bartholomaeus, s.d.

Paul RICHARD

. *Chronik sämtlicher Gastspiele des Herzoglich-Sachsen-Meiningen'schen Hoftheaters 1874-1890*. Leipzig: F. Conrad, 1891.

Possart

Hans FRAHM

. *Ernst Possart als Schauspiel-Regisseur*. Dissertation, München, 1932.

E. von POSSART

. *Erstrebtes und Erlebtes – Erinnerungen aus meiner Bühnentätigkeit*. 2. Auflage. Berlin: E.S. Mittler und Sohn, 1916.

Reinhardt

Max EPSTEIN

. *Max Reinhardt*. Berlin: Winckelmann, 1918.

Heinz HERALD

. *Max Reinhardt. Ein Versuch über das Wesen der modernen Regie*. Berlin: F. Lehmann, 1915.

Siegfried JACOBSON

. *Max Reinhardt*. Berlin: Reiss, 1921.

Carl NIESSEN

. *Max Reinhardt und seine Bühnenbildner*. (Ausstellung des Institutes für Theaterwissenschaft an der Universität Köln; hrsg. vom Wallraf-Richartz-Museum). Köln: Greven und Bechtold, 1958.

Wilfried PASSOW

. *Max Reinhardts Regiebuch zu "Faust I"* (1909). Untersuchungen zum Regiestil auf der Grundlage einer kritischen Edition. 2 Bände. München: Kitzinger, 1971.

Max REINHARDT

. *Max Reinhardt. Briefe, ausgewählte Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*. Hrsg. von Franz Hadamowsky. (Museion, Neue Folge, Reihe I, Bd. III). Wien: Prachner, 1963.

Volksbühne

Julius BAB (Hrsg.)

. *Wesen und Weg der Berliner Volksbühnenbewegung*. Berlin: Verband der Berliner Volksbühnen, 1919.

Heinrich BRAULICH

. *Die Volksbühne*. Berlin: Henschelverlag, 1976.

Cecil W. DAVIES

. *Theatre for the people. The story of the Volksbühne*. Manchester: Manchester University Press, 1971.

S. NESTRIEPKE

. *Geschichte der Volksbühne Berlin. I. Teil (1890-1914)*. Berlin: Volksbühnen-Verlags GMBH, 1930.

Bruno WILLE

. *Das erste Jahr des Vereins Freie Volksbühne*. Berlin: Freie Verlags-Anstalt, 1891.

VIII

História local dos teatros

Obras gerais

Otto WEDDIGEN

. *Geschichte der Theater Deutschlands*. 2 Bände. Berlin: E. Frensdorff, s.d.

Augsburg

F.A. WITZ

. *Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg von den frühesten Zeiten bis 1876*. Augsburg: Selbstverlag, 1876.

Ballenstedt

Otto TRUBE

. *Das Hoftheater in Ballenstedt von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Dessau: C. Dünnhaupt, 1924.

Bayreuth

Arno ERTEL

. *Theaterpflege in Bayreuth nach der Residenzzeit (1769-1806)*. In: *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, Bd. XLIII. Bayreuth: Histor. Verein für Oberfranken, 1963.

Berlin

G. WAHNRAU

. *Berlin, Stadt der Theater*. Berlin: Henschelverlag, 1957.

◆ Belle-Alliance Theater:

Georg BOSCHNIK

. *Das Belle-Alliance-Theater in Berlin (1869-1913)*. Dissertation (exemplaire dactylographié), Berlin, 1957.

◆ Berliner Theater:

Carla RHODE

. *Das Berliner Theater von 1888 bis 1899*. Dissertation, Berlin, 1966.

◆ Königliche Theater:

A.E. BRACHVOGEL

. *Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin*. 2 Bände. Berlin: Otto Janke, 1878.

G. DROESCHER

. *Die preussischen Staatstheater in Berlin. Statistischer Rückblick (1886-1935)*. Berlin: Otto Elsner, 1936.

Marieluise HÜBSCHER

. *Die Königlichen Schauspiele zu Berlin unter der Intendanz des Grafen Brühl (1815-1828)*. Dissertation, Berlin, 1960.

Marianne KOCH

. *Das Königliche Schauspielhaus in Berlin unter B. Graf von Hochberg (1886-1902)*. Dissertation, Berlin, 1957.

Hans Günther REICHEL

. *Das Königliche Schauspielhaus unter Georg Graf von Hülsen-Haeseler (1903-1918)*. Dissertation, Dresden, 1962.

C. SCHÄFFER, C. HARTMANN

. *Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick (1786-1885)*. Berlin: Berliner Verlags-Comtoir, 1886.

/

Statistischer Rückblick auf das Königliche Theater in Berlin (1851-1876). Berlin: A.W. Hayns Erben, 1876.

Bonn

Heinz Ernst PFEIFFER

. *Theater in Bonn (1600-1814)*. Emsdetten: Lechte, 1934.

Joseph WALTERSCHEID

. *Das Bonner Theater im 19. Jahrhundert (1797 bis 1914)*. (Die Schaubühne, hrsg. von Carl Niessen, Bd. LII). Emsdetten: Lechte, 1959.

Braunschweig

Fritz HARTMANN

. *Braunschweigische Theatergeschichte*. Wolfenbüttel: Julius Zwißler, 1905.

Bremen

Johann Heinrich BEHNCKEN

. *Geschichte des bremischen Theaters (1688-1856)*. Bremen: F. Kaiser, 1856.

Breslau

Maximilian SCHLESINGER

. *Geschichte des Breslauer Theaters (1522-1841)*. Berlin: Fischer Verlag, 1898.

Brünn

A. RILLE

. *Die Geschichte des Brünner Stadttheaters (1734-1884)*.
Brünn: W. Burkart, 1885.

Coburgo/Gotha

Herbert HIRSCHBERG

. *Geschichte der herzoglichen Hoftheater zu Coburg und
Gotha*. Berlin Ch.: Deutsches Verlagshaus, 1912.

/

. *Das Herzogliche Hoftheater zu Coburg-Gotha. Festschrift
zum 50. jährigen Bestehen*. Coburg/Gotha, 1877.

Colônia

Otto HEYDEN

. *Das Kölner Theaterwesen im 19. Jahrhundert (1814-1872)*.
Emsdetten: Lechte, 1939.

Martin JACOB

. *Kölner Theater im 18. Jahrhundert (1700-1794)*. (Die
Schaubühne, hrsg. von Carl Niessen, Bd. XXI). Emsdetten:
Lechte, 1938.

Otto KASTEN

. *Das Theater in Köln während der Franzosenzeit (1794-1814)*.
Bonn: Fritz Klopp, 1928.

/

. *Almanach des Stadttheaters zu Cöln*. Köln, 1877-1881.

. *Statistischer Bericht des Kölner Stadttheaters*. Köln,
1882-1902.

. *Statistischer Rückblick auf die Spielzeit...* Köln, 1903-1917.

Danzig

Otto RUB

. *Die dramatische Kunst in Danzig von 1615 bis 1893*. Danzig: Theodor Bertling, 1894.

Darmstadt

Hermann KAISER

. *Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt (1810-1910)*. Darmstadt: E. Roether Verlag, 1964.

Hermann KNISPEL

. *Schillers Dramen auf dem Großherzoglichen Hoftheater zu Darmstadt*. Darmstadt: J.C. Herbert, 1894.

. *Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt (1810-1910)*. Darmstadt: Joh. Conr. Hebert, 1910.

Detmold

Hans Georg PETERS

. *Die Detmolder Bühne von 1825-1969*. (Lippische Studien, Bd. I). Detmold: Landesverband Lippe, 1972.

. *Vom Hoftheater zum Landestheater. Die Detmolder Bühne von 1825 bis 1969*. Detmold: Selbstverlag Landesverband Lippe, 1972.

Dortmund

Arthur MÄMPEL

. *Das Dortmunder Theater, II. Teil (1600-1837)*. Dortmund: Selbstverlag, 1936.

1. *Obstfelder und das Theater in Dortmund bis zum Jahre 1848*.

2. *Gustav Mewes und das Theater in Dortmund (1848-1850)*.

3. *Ferdinand Stein und das Theater in Dortmund (1857-1864)*.

Dortmund: Selbstverlag, 1956-1960.

Dresden

Robert PRÖLLS

. *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862*. Dresden: Wilhelm Baensch, 1878.

/

. *Tagebuch des Königl. Sächsischen Hoftheaters vom Jahre...* (1. Jahrgang: 1816). Dresden, 1816...

Duisburg

Hartmut REDOTEE

. *Duisburger Theatergeschichte*. I. Teil – 1348-1921). (Duisburger Forschungen, hrsg. vom Stadtarchiv Duisburg, Bd. VII). Duisburg/Ruhrort: Werner Renckhoff, 1963.

Düsseldorf

Frank VOGL

. *Düsseldorfer Theater vor Immermann*. Düsseldorf: Ed. Lintz, 1930.

Elbing

Bruno Th. SATORI-NEUMANN

. *Berufsständisches Theater in Elbing*.

Bd. I: 1605-1846. Danzig: Danziger Verlagsgesellschaft, 1936.

Bd. II: 1846-1888. Marburg: Elwert Verlag, 1962.

Essen

Theo DÖRING

. *Die Geschichte des Essener Theaters von den Anfängen bis 1892*. Essen: Fredebeul und Koenen, 1931.

Estrasburgo

F. MAISENBACHER

. *Bühne und Leben in Straßburg*. Straßburg: Selbstverlag der Ellsaß-Lothringischen Wiss. Gesellschaft, 1932.

Frankfurt am Main

Anton BING

. *Chronologisch-monographische Skizzen aus der Geschichte des Frankfurter Stadttheaters (1832-1882)*. Frankfurt am Main: Verlag der Wochen Rundschau, 1884.

. *Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters von dessen Selbständigkeit (1792) bis zur Gegenwart*.

Frankfurt am Main: Verlag der Wochen Rundschau, 1892.

Bernhard FRANK

. *Die erste Frankfurter Theater AG (1792-1842) in ihrer Entwicklung von der "Nationalbühne" zur "Frankfurter Volksbühne"*. (Studien zur Frankfurter Geschichte, Heft II).

Frankfurt am Main: Waldemar Kramer, 1967.

E. MENTZEL

. *Das alte Frankfurter Schauspielhaus und seine Vorgeschichte*.

Frankfurt am Main: Rütten und Loening, 1902.

Frankfurt an der Oder

Heinrich GRIMM

. *Der Anteil einer Stadt am deutschen Theater: Frankfurt an der Oder*. Frankfurt an der Oder: Trowitzsch u. Sohn, 1942.

Freiburg

Wilhelm SCHLANG, Otto Ritter von MAURER

. *Das Freiburger Theater*. Freiburg i. B.: Bielefelds Verlag, 1910.

Görlitz

Marlene KIRCHNER

. *Das Görlitzer Stadttheater (1851-1898)*. (Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte Ost-Mitteleuropas, n. 50).

Marburg/Lahn: Hrsg. vom Gottfried-Herder Institut, 1960.

Göttingen

Wilhelm BERSTL

. *Die Geschichte des Theaters in Göttingen*. Göttingen: Franz Wunder, 1900.

Graz

/

. *100 Jahre Grazer Schauspielhaus*. Hrsg. von der Stadtgemeinde Graz. Graz: Leykam, 1925.

Halle

Günther MEYER

. *Hallisches Theater im 18. Jahrhundert*. Emsdetten: Lechte, 1950.

Hamburgo

H. CHEVALLEY

. *100 Jahre Hamburger Stadttheater*. Hamburg: Broscheck u. Co., 1927.

Ludwig WOLLRABE

. *Chronologie sämtlicher Hamburger Bühnen*. Hamburg: Berendsohn, 1847.

◆ **Stadttheater:**

Hermann UHDE

. *Das Stadttheater in Hamburg (1827-1877)*. Stuttgart: Cotta, 1879.

◆ **Thalia Theater:**

Ingeborg DELIUS

. *Das Thalia-Theater in Hamburg unter der Direktion von Ch.S. Maurice (1843-1893)*. Leipzig: Effizienz Druckerei, 1931.

Hamburgo/Altona

Paul Th. HOFFMANN

. *Die Entwicklung des Altonaer Stadttheaters*. Altona: H.W. Köbner u. Co., 1926.

Hanôver

Hermann MÜLLER

. *Das Königliche Hoftheater zu Hannover*. Hannover: Helwing, 1884.

Erich ROSENDAHL

. *Geschichte der Hoftheater in Hannover und Braunschweig*. Hannover: Helwing, 1927.

Karlsruhe

Wilhelm BAUER

. *Das Hoftheater zu Karlsruhe (1715-1810)*. Dissertation (exemplaire dactylographié), Heidelberg, 1923.

Günther HAAS

. *Geschichte des ehemaligen Großherzoglich-Badischen Hoftheaters Karlsruhe (1805-1852)*. Karlsruhe: Macklotsche Druckerei und Verlag, 1934.

Günther HAAS, Wilhelm KAPPLER,...

. *Karlsruher Theatergeschichte. Vom Hoftheater zum Staatstheater*. Karlsruhe: G. Braun, 1982.

Kassel

C. ENGELBRECHT, W. BRENNECKE,...

. *Theater in Kassel von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, 1959.

Reinhardt LEBE

. *Ein Deutsches Hoftheater in Romantik und Biedermeier. Die Kasseler Bühne zur Zeit Feiges und Spohrs*. Kassel: Erich Röth-Verlag, 1964.

Kiel

Gottfried JUNGE

. *Geschichte des Theaters in Kiel (1774-1841)*. Kiel: Kommissionsverlag von Walter und Mühlau, 1928.

Koblenz

W. Joseph BECKER

. *Forschungen zum Theaterwesen von Koblenz (bis zum Jahre 1815)*. Bonn: E. Eisele, 1915.

. *150 Jahre Theater der Stadt Coblenz*. Hrsg. im Auftrag der Stadt Koblenz von F.R. Werkhäuser. Koblenz: Nationalverlag, 1937.

Königsberg

Ernst MOSER

. *Königsberger Theatergeschichte*. Königsberg: Karg und Manneck, 1902.

Ida PEPER

. *Das Theater in Königsberg Pr. von 1750 bis 1811*. Dissertation, Königsberg, 1928.

Erhard ROß

. *Geschichte des Königsberger Theaters von 1811 bis 1834*. Königsberg i. Pr.: C.G. Hendeß, 1935.

Konstanz

Judit UNGVARY

. *Wandertruppen in Konstanz (1773-1805)*. Konstanz: Ulithea, 1980.

Leipzig

Heinrich von BLÜMMER

. *Geschichte des Theaters in Leipzig*. Leipzig: Brockhaus, 1818.

Karl Theodor KÜSTNER

. *Rückblick auf das Leipziger Theater*. Leipzig: Brockhaus, 1830.

Friedrich SCHULZE

. *Hundert Jahre Leipziger Stadttheater*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1917.

Linz

Rudolf LAMPL

. *140 Jahre Linzer Landestheater (1803-1943)*. Linz: J. Wimmer, 1943.

Lübeck

Heinrich ASMUS

. *Die dramatische Kunst und das Theater zu Lübeck*. Lübeck: Von Rohdensche Buchhandlung, 1862.

Carl STIEHL

. *Geschichte des Theaters in Lübeck*. Lübeck: Gebrüder Borchers, 1902.

Magdeburg

R. KABEL

. *160 Jahre Magdeburger Theater (1796-1956)*. Magdeburg: Hrsg. von den städtischen Bühnen Magdeburg, 1956.

Wolfgang WÖHLERT

. *Das Magdeburger Stadttheater von 1833 bis 1869*. Dissertation, Berlin, 1957.

Mainz

Hermann MAAS

. *Das Mainzer Theater von 1798 bis 1833*. Dissertation, Gießen, 1928.

Paul Alfred MERBACH

. *Das Mainzer Stadttheater (1833-1933)*. Mainz: J. Diemer, 1933.

Jakob PETH

. *Geschichte des Theaters und der Musik zu Mainz*. Mainz: H. Prickarts, 1879.

Mannheim

Ernst Leopold STAHL

. *Das Mannheimer Nationaltheater*. Mannheim/Berlin/Leipzig: J. Bensheimer, 1929.

Friedrich WALTER

. *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1898.

/

. *Großherzogliches Hof- und Nationaltheater in Mannheim. Uebersicht der gegebenen Vorstellungen (1858-1887)*.

Mannheim: H. Hogrese, 1858-1887.

/

. *175 Jahre Nationaltheater Mannheim, Dokumente zur Theatergeschichte*. Zusammengestellt und erläutert von H. Stubenrauch, W. Herrmann, C.H. Drese. Mannheim: Druckerei und Verlagsgesellschaft Mannheim, 1954.

Munich

Georg HARTMANN

. *Küstner und das Münchner Hofschauspiel (1833-1842)*.

Dresden: Rammingsche Buchdruckerei, 1914.

Paul LEGBAND

. *Münchener Bühne und Literatur im 18. Jahrhundert*.

München: Historischer Verein von Oberbayern, 1901-1904.

Karl von PERFALL

. *Beitrag zur Geschichte der königlichen Theater in München (1867-1892)*. München: Piloty und Löhle, 1894.

Hans WAGNER

. *200 Jahre Münchner Theaterchronik (1750-1950)*. München:

Robert Lerche, 1958.

Eugen WEIGL

. *Die Münchener Volkstheater im 19. Jahrhundert (1817-1900)*.

Schriftreihe des Stadtarchivs München, 1961.

/

. Almanach des königl. Hof- und National-Theaters und des königl. Residenz Theaters zu München. Herg. von Anton Hagen. München, 1. Jg.: 1870.

Münster

Hans SCHORER

. Das Theaterleben in Münster in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. (Die Schaubühne, hrsg. von C. Niessen, Bd. X). Emsdetten: Lechte, 1935.

Neustrelitz

Annalise WAGNER

. Beiträge zur Theatergeschichte von Neustrelitz (1726-1848). (Schriftenreihe des Karbe-Wagner-Archivs, Heft IV). Neustrelitz: Hrsg. von Bezirksmuseum Waren/Müritz, 1969.

Nuremberg

Theodor HAMPE

. Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806. Nürnberg: J. Schrag, 1900.

Peter KERTZ

. Das Nürnberger Nationaltheater (1798-1833). In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. Nürnberg: Selbstverlag des Vereins, 1960.

Hermann WENINGER

. Das alte Stadttheater in Nürnberg (1833-1905). Würzburg: Richard Mayr, 1932.

Oberhausen

Hans Jörg LOSKILL

. Oberhausens Theatergeschichte (1851-1920). Oberhausen: K.M. Laufen, 1973.

Oldenburg

R. von DALWIGK

. *Chronik des alten Theaters in Oldenburg*. Oldenburg: Schulz, 1881.

Osnabrück

Karl KÜHLING

. *Theater in Osnabrück im Wandel der Jahrhunderte*. Hrsg. von der Stadt Osnabrück. Osnabrück: Selbstverlag, 1959.

Passau

Gottfried SCHÄFFER

. *Das fürstbischöfliche und königliche Theater zu Passau (1783-1883)*. Passau: Verlag des Vereins für ostbairische Heimatforschung, 1973.

Posen

Manfred LAUBERT

. *Das Posener Theater (1815-1847)*. In: *Studien zur Geschichte der Provinz Posen*. Posen: Oskar Eulitz Verlag, 1908.

Praga

Oskar TEUBER

. *Geschichte des Prager Theaters von den Anfängen der Schauspielkunst bis auf die neueste Zeit*. 3 Bände. Prag: A. Haase, 1883-1888.

Rostock

Wilhelm SCHACHT

. *Zur Geschichte des Rostocker Theaters (1756-1791)*. Dissertation, Rostock, 1908.

Ruhrgebiet

Claus SPAHN

. *Die Theatergeschichte des Ruhrgebiets*. Dissertation, Köln, 1972.

Saarbrücken

Fritz KLOEVEKORN

. *Chronik des Saarbrücker Theaters*. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag, 1932.

Schleswig

Eike PIES

. *Das Theater in Schleswig (1618-1839)*. (Veröffentlichungen der Schleswig- Holsteinischen Universitätsgesellschaft, N.F., n. 53). Kiel: Hirt, 1970.

Schwerin

H.W. BÄRENSPRUNG

. *Versuch einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin*. Schwerin: Hofbuchdruckerei, 1837.

Stralsund

/

. *175 Jahre Stralsunder Theater*. Hrsg. vom statistischen Amt und Informationsdienst der Stadt Stralsund. Stralsund: Verleger: Stadt Stralsund, 1941.

Stuttgart

Rudolf KRAUß

. *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1908.

Thüringer Wald

Arno ERTEL

. Theateraufführungen zwischen Thüringer Wald und Altmühl im Aufbruch der deutschen Klassik. Würzburg: F. Schöningh, 1965.

Trier

Hubert THOMA

. *Das Theater der Stadt Trier (1802-1944)*. Trier: Hrsg. von der Stadt Trier, 1964.

Viena

/

. *Repertoire des deutschen Schauspiels in Wien (1748-1880)*. Wien: Manuskript, 1881.

◆ Burgtheater:

Franz HADAMOWSKY

. *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater): 1776-1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke*. 2 Bände. Wien: Georg Prachner Verlag, 1966-1975.

Franz HORCH

. *Das Burgtheater unter Heinrich Laube und Adolf Wilbrandt*. Wien: Oesterr. Bundesverlag, 1925.

Heinz KINDERMANN

. *Das Burgtheater*. Wien: Wiener Verlag, 1944.

/

. *175 Jahre Burgtheater (1776-1951)*. Hrsg.: Bundesmin. für Unterricht, Bundestheaterverwaltung. Wien: P. Strohal, 1954.

- ◆ Theater in der Josefstadt:
Anton BAUER
. *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*. Wien/München:
Wulf Stratowa, 1957.

- ◆ Theater in der Leopoldstadt:
Franz HADAMOWSKY
. *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt (1781-1860)*.
Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in
Wien, Bd. III). Wien: Hrsg. von der Generaldirektion der
Nationalbibliothek, 1934.

- ◆ Stadttheater:
Rudolf TYROLT
. *Chronik des Wiener Stadttheaters (1872-1884)*. Wien: Carl
Konegen, 1889.

- ◆ Volkstheater:
Karl GLOSSY
. *Vierzig Jahre Deutsches Volkstheater*. Wien: Verlag des
Deutschen Volkstheaters, 1929.

- ◆ Vorstadt Bühnen:
Emil Karl BLÜMML, Gustav GUGITZ
. *Alt-Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit der Wiener
Vorstadt Bühnen*. Wien: Anton Schroll u. Co., 1925.

- ◆ Theater an der Wien
Anton BAUER
. *150 Jahre Theater an der Wien*. Wien: Amalthea-Verlag,
1952.

Weimar

Leonhard SCHRICKEL

. *Geschichte des Weimarer Theaters von seinen Anfängen bis heute*. Weimar: Panses Verlag, 1928.

Wiesbaden

Otto WEDDIGEN

. *Geschichte des Theaters in Wiesbaden*. Wiesbaden: Carl Schnegelberger, 1894.

Wuppertal

Hans Günther AUCH

. *Geschichte des Wuppertaler und Schwelmer Theaters im 18. und 19. Jahrhundert (1700-1850)*. (Die Schaubühne, hrsg. von C. Niessen, Bd. LV). Emsdetten: Lechte, 1960.

Würzburg

Wolfgang SCHULZ

. *Theater in Würzburg (1600-1945)*. Dissertation, Würzburg, 1970.

J.G. WENZEL-DENNERLEIN

. *Geschichte des Würzburger Theaters (1803-1853)*. Würzburg: Selbstverlag des Verfassers, 1853.

IX

Revistas teatrais dos séculos XVIII e XIX

. *Allgemeine Theater-Chronik. Organ für das Gesamtinteresse der deutschen Bühnen und ihrer Mitglieder.* Redigiert von L.v. Alvensleben. 1. Jg.: 1831, Leipzig, 1831-1875.

. *Allmanach der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger.* Hrsg. von E. Gettke. 1. Jg.: 1873, Leipzig, 1873-1889.
Fortgesetzt unter dem Titel: *Neuer Theater-Almanach.* 1. Jg.: 1890, Berlin, 1890-1914.

. *Almanach für Freunde der Schauspielkunst.* Hrsg. von L. Wolf (1836-1845) & A. Heinrich (1846-1853). 1. Jg.: 1836, Berlin, 1836-1853.
Fortgesetzt unter dem Titel: *Deutscher Bühnen-Almanach.* Hrsg. von A. Heinrich (1854-1865) & A. Entsch (1865-1893). 1. Jg.: 1854, Berlin, 1854-1893.

. *Almanach für Theater und Theaterfreunde auf das Jahr...* Hrsg. von A.W. Iffland. 1. Jg.: 1807, Berlin, 1807-1832.

. *Deutsche Bühnen-Genossenschaft, Offizielles Organ der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger.* 1. Jg.: 1872, Berlin, 1872-1908.

. *Dramaturgische Blätter. Eine Zeitschrift für die deutsche Bühne.* 1. Jg.: 1877, Leipzig, 1877-1879.

. *Frankfurter Theater-Almanach.* Hrsg. von H. Oettinger. 1. Jg.: 1843, Frankfurt, 1843-1885.

. *Freie Bühne für modernes Leben.* Hrsg. von Otto Brahm. 1. Jg.: 1890, Berlin, 1890-1893.

. *Hamburger Theater-Chronik.* Hrsg. von H. Fischer. 1. Jg.: 1858, Hamburg, 1858-1874.

. *Illustrierte Zeitung. Wöchentliche Nachrichten über alle Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart.* 1. Jg.: 1843, Leipzig, 1843-1926.

. *Tagebuch der deutschen Bühnen.* Hrsg. von Karl Theodor Winkler. 1. Jg.: 1816, Dresden, 1816-1835.

. *Theaterkalender.* Hrsg. von F. Roeder. 1. Jg.: 1858, Berlin, 1858...

. *Wiener Theater Chronik.* Hrsg. von C.A. Sachse. 1. Jg.: 1867, Wien, 1867-1876.

lij der springstof in glas of
mit Ruies. links
den der alten Moos ringe
die aiforen, dief fupri von
sunderke fira den frib
Mafien mitmante in 2h
den im Cyrcindriße fo e



**entre
vista**

Entre o passado e o futuro

**Entrevista de Jean-Jacques
Alcandre a Fátima Saadi**

Foi um prazer e um abrigo, em tempos difíceis por todos os motivos, trabalhar na tradução de *Écriture dramatique et pratique scénique – Les Brigands sur la scène allemande des XVIII^e et XIX^e siècles*, livro que admiro desde que o encontrei numa livraria de Estrasburgo em 1993 e que leio e releio como uma verdadeira história de detetive. Como em todo bom romance de suspense, o problema é apresentado, hipóteses são aventadas e, ao fim, o mistério é, em parte, desvendado. Para conhecer um pouco mais da história do próprio detetive em sua hercúlea tarefa de desvendar o passado de Os bandoleiros, enviei algumas poucas perguntas a Jean-Jacques Alcandre, que gentilmente as respondeu por e-mail. Acho que minha curiosidade será certamente partilhada por quem ler esta pesquisa, notável sob todos os aspectos, por sua amplitude e pelo impressionante material coletado sobre os elementos do espetáculo teatral, dados imprescindíveis à reflexão a respeito dos antecedentes remotos do surgimento da encenação teatral, assunto que me apaixona. As respostas abaixo ajudarão a esclarecer parte do mistério em torno de tão longa e minuciosa investigação empreendida por Jean-Jacques há mais de 40 anos e que se mantém atual, não só pela metodologia como também pelo tema – as transformações do espetáculo teatral ao longo do tempo.

Como surgiu o seu interesse pela língua e pela literatura alemãs?

Surgiu do desejo de “compreender o outro” e de me aproximar dele. Meu avô e meu pai tiveram que deixar as Antilhas (mais precisamente a ilha de Guadalupe) para participar dos dois conflitos mundiais e lutar contra a Alemanha. A família da minha mãe viveu as agruras das duas grandes guerras no norte da França, de onde acabaram tendo que fugir, durante a Segunda Guerra, para buscar abrigo no sul do país. Pensei que dominar a língua, descobrir a história e a literatura do “outro” poderia propiciar que as novas gerações francesa e alemã se aproximassem e se admirassem reciprocamente.

Como surgiu seu desejo de estudar *Os bandoleiros*, texto de juventude de Schiller? Ele foi objeto de seus dois doutorados, o de *troisième cycle* e o *d’État*.¹ No primeiro, foram estudadas as encenações contemporâneas para o texto, no segundo, houve um recuo até o século XVIII e foram abordadas as montagens desde a estreia da peça até o início do século XX.

Escolhi o campo do teatro e, de saída, quis estudar a encenação contemporânea das obras do passado, em especial das de Goethe e Schiller. Esse estudo me fez perceber a originalidade – espantosa

1 Até 1984 havia dois tipos de doutorado na França. O *Doctorat de 3^{ème} cycle* (doutorado de terceiro ciclo) era o primeiro trabalho de pesquisa após a conclusão dos estudos universitários, durava aproximadamente três anos e incluía a defesa de uma dissertação. Era indispensável para quem se dispusesse a seguir a carreira universitária. O *Doctorat d’État* (doutorado de Estado) era a etapa seguinte, mais longa e pré-requisito fundamental para quem quisesse se apresentar aos concursos para professor universitário.

e muito instrutiva – do jovem Friedrich Schiller. Nada no seu contexto familiar e social faria supor que ele enveredasse pela escrita e pela prática teatrais. Esse universo de descoberta e experimentação por parte de Schiller me pareceu muito útil para tentar analisar no domínio alemão as características e os efeitos da criação textual e da representação no campo teatral.

Quanto ao jovem Schiller, René Cannac, nosso professor de literatura alemã na École Normale Supérieure entre 1967 e 1969, logo me encaminhou para esse tema por suas aulas e por seu livro *Théâtre et révolte – Essai sur la jeunesse de Schiller*² (Teatro e revolta – Ensaio sobre a juventude de Schiller).

A análise das encenações contemporâneas, no *Doctorat de 3^{ème} cycle*, me permitiu constatar que a criação teatral de *Os bandoleiros*, de início tão fortemente ancorada em sua época e na existência cotidiana (complexidade das relações familiares, relações amorosas, mas também revolta social da juventude), encontrava eco e acolhimento muito fortes no século XX.

E, mais adiante, o *Doctorat d'État* me deu a oportunidade de compreender e analisar as especificidades do surgimento dessa obra e de seu impacto teatral, social e, inclusive, político na Alemanha dos séculos XVIII e XIX. Nos dois trabalhos de pesquisa, a recepção de *Os bandoleiros* na França me permitiu avançar na reflexão sobre o identitarismo e sobre a interculturalidade.

2 CANNAC, René. *Théâtre et révolte. Essai sur la jeunesse de Schiller*. Paris: Payot, 1965.

Quanto tempo levaram as pesquisas e a redação da sua tese de *Doctorat d'État*, cujo resultado é o presente livro? Quantas cidades você teve que visitar para traçar esse imenso panorama das encenações de *Os bandoleiros*, analisadas em todos os seus aspectos (atuação, cenário, iluminação, sonoplastia, música)?

Quanto tempo? Uns bons dez anos, de 1975 a 1985. Nesse período, eu dava aulas no ensino superior e não teria conseguido finalizar o trabalho sem a licença de doze meses que consegui no ano acadêmico de 1980-1981, período em que pude me dedicar exclusivamente à pesquisa. Ganhei uma bolsa da Fundação Alexander von Humboldt, em Colônia, onde, no maravilhoso Institut für Theaterwissenschaft, pude consultar muitas obras e muitos documentos fundamentais para o avanço da pesquisa. Mas, claro, entrei também em contato com muitos teatros e cidades por carta, por telefone e, inclusive, pessoalmente. Fui a várias cidades que possuíam documentação muito valiosa, fiz umas dez viagens ou mais. Não era nada fácil se deslocar pela Alemanha Oriental, mas, finalmente, foi possível conseguir que mandassem para Berlim Oriental o material que eu precisava consultar.

Como você estruturou as suas pesquisas? Qual foi o ponto de partida: as leituras teóricas ou o trabalho nas bibliotecas e arquivos de teatro das diferentes cidades?

O ponto de partida era explicar da melhor forma possível a entrada de Friedrich Schiller no campo do teatro e a relação estabelecida pelo autor entre o texto dramático e a representação. Era necessário também dimensionar as possibilidades de criação cênica contidas no texto, bem como a reação do público nessa fase

inicial. Em seguida, eu queria descobrir as razões e as modalidades da incrível ampliação da presença teatral de Os bandoleiros no domínio germanófono. E, a cada etapa, as leituras teóricas aplicáveis a essas situações concretas me ajudavam a construir meus questionamentos e a estruturar minhas análises.

A bibliografia deste livro é imensa: você se debruçou sobre obras a respeito do pensamento dos séculos XVIII e XIX, do universo intelectual de Schiller e dos elementos do espetáculo teatral. Você coletou uma quantidade enorme de informações sobre as companhias teatrais e sobre os teatros (de corte e de cidade) de todo o domínio germanófono e, inclusive, da França e apresentou tudo ao leitor de modo muito claro e ordenado. Qual foi o seu critério de organização dos dados? Você redigiu os capítulos na ordem em que eles aparecem no livro ou trabalhou sobre vários simultaneamente?

A bibliografia impressionou até a mim quando voltei à tese quarenta anos depois para o projeto da tradução brasileira. Ela é o resultado do interesse por todos os temas que você citou, e isso durante muitos anos de estudo e de pesquisa. A diversidade das análises consultadas permitiu que eu não me fechasse num referencial teórico estreito demais, o que teria limitado a amplitude dos meus questionamentos e análises. Os dados foram organizados de modo a transmitir, a partir de uma análise inicial – tanto dos fundamentos teóricos quanto dos práticos –, as etapas da evolução artística, cultural, social e até política de uma criação teatral.

A redação foi feita na ordem cronológica, basicamente depois do período de pesquisa em Colônia, no Institut für Theaterwissenschaft, essencial para que eu reunisse os dados sobre as numerosíssimas

representações de *Os bandoleiros* na Alemanha e para que eu decidisse aquelas sobre as quais eu concentraria minha atenção, privilegiando as que me ajudariam a clarificar a evolução da criação teatral a partir da representação cênica da peça.

Na Alemanha, muitos documentos foram destruídos pelos bombardeios durante a Segunda Grande Guerra, mas você conseguiu preencher os vazios, digamos, por refração, a partir de fontes indiretas. Seu trabalho teve algo de um quebra-cabeças. Houve lacunas que você conseguiu preencher, de modo inesperado, no fim da pesquisa, pelo cruzamento dos dados de que você já dispunha?

As consequências do segundo conflito mundial foram sentidas também pelos arquivos teatrais. Mas os alemães são particularmente apegados à sua história teatral e conseguiram, apesar de tudo, conservar dados e vestígios (programas de teatros, textos trabalhados e anotados, ilustrações de cenários e figurinos, registro de distribuição de papéis em espetáculos).

As mais de cinquenta ilustrações de seu livro são utilizadas de modo muito interessante e preciso: elas dialogam com o texto, o enriquecem e nunca são apenas ornamento ou curiosidade. Houve outras ilustrações que não foram incluídas, mas que o ajudaram em sua pesquisa? Qual foi o critério para a escolha final?

Eu tenho, realmente, em casa muitas ilustrações que não cheguei a utilizar. São documentos que, apesar de interessantes, não ajudavam, efetivamente, na análise da concretização das intenções cênicas de todos os que contribuíram para a construção da obra

teatral em questão e para o que mais tarde será, com justiça, denominado “encenação”.

Quase quarenta anos depois de ter terminado o livro e depois de a onda semiológica ter se acalmado, como você avalia a contribuição dela ao seu trabalho? Sua utilização das teorias semiológicas é muito hábil, elas não pesam sobre o texto nem atravancam seu ritmo de “romance policial” em busca dos dados necessários à configuração da história de *Os bandoleiros em cena*. Foi difícil esgrimir a teoria bruta para aplicá-la ao seu objeto?

Não era mesmo uma operação simples nem fácil, mas a sua pergunta já aponta para uma resposta com a qual eu concordo: a confrontação da teoria semiológica com uma pesquisa extremamente concreta permitiu proceder a uma análise repleta de questionamentos e conceitos claros e coerentes, sem perder o pé da conexão entre o texto e a representação, entre os criadores teatrais e o público que vem (ou não vem) assistir a essas representações.

Você gostaria de acrescentar mais alguma coisa sobre o livro ou sobre a sua pesquisa?

O que mais posso dizer além de agradecer ao Brasil, que tanto admiro, por me ter permitido compreender claramente que meu trabalho do século passado a respeito de séculos ainda mais antigos, interessa e pode ser útil nos dias de hoje, em países que têm como tarefa inventar o mundo de amanhã...

Strasbourg/Rio, maio 2023



Jean-Jacques Alcandre

é graduado em alemão. As encenações de *Os bandoleiros*, de Schiller, estiveram no centro de suas pesquisas de mestrado (montagens do século XX) e doutorado (séculos XVIII e XIX).

Cursou a Escola Nacional Superior de Saint-Cloud e dedicou-se à vida acadêmica nas universidades de Franche-Comté (1972-1979) e de Estrasburgo, onde lecionou, a partir de 1981. Exerceu por quatro mandatos as funções de chefe do Departamento de Línguas e Ciências Humanas Aplicadas e, entre 1998 e 2002, foi vice-reitor da universidade, da qual é professor emérito desde 2008.

Integra o grupo de pesquisa LiLPa (Linguística, Língua, Palavra) e o comitê editorial da P.U.S. (Presses Universitaires de Strasbourg). É membro do conselho científico da revista parisiense *Allemagne d'aujourd'hui*, dos *Cahiers du plurilinguisme européen* e participa do comitê da editora científica da Universidade de Estrasburgo, do qual é membro honorário.